

ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

*Становление и развитие
эстетики как науки*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт философии

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

В 6-ти томах

Редколлегия

Овсянников М. Ф.

доктор философских наук,
председатель

Ванслов В. В.,

член-корреспондент АХ СССР

Долов К. М.,

доктор философских наук

Зись А. Я.,

доктор философских наук

Любимова Т. В.,

кандидат философских наук

Макаров О. А.,

доктор философских наук

МОСКВА
«ИСКУССТВО»

Институт философии АН СССР
Сектор эстетики

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том первый

ДРЕВНИЙ МИР
СРЕДНИЕ ВЕКА

Редактор-составитель *В. В. Бычков.*

Составление библиографии, указателя имен и общая научно-вспомогательная работа по тому выполнена *К. К. Канаевой.*

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Предлагаемое читателям шеститомное издание посвящено исследованию истории мировой эстетической мысли. Оно опирается на большой опыт исторических и историко-эстетических исследований, которые осуществлены как советскими учеными, так и учеными зарубежных стран, и прежде всего стран социалистического содружества. Только за послевоенные годы в нашей стране подготовлены и изданы многотомные труды по всеобщей истории, истории философии, истории литературы и другим видам искусства, а также ряд исследований и монографий по истории эстетики.

Важную роль в подготовке данного издания сыграли публикации эстетических текстов первоисточников. Здесь прежде всего следует назвать пятитомную антологию «Памятники мировой эстетической мысли», представляющую собой первую попытку ознакомить широкого читателя с развитием эстетической мысли от античности до конца XIX века по отрывкам и извлечениям из оригинальных эстетических, философских или иных работ.

Новым этапом на этом пути является продолжающаяся серия «История эстетики в памятниках и документах», выпускаемая издательством «Искусство». В этой серии публикуются как отдельные капитальные труды, посвященные какой-либо одной важной проблеме, так и избранные эстетические исследования того или иного ученого, объединенные в одной книге, а также антологические сборники эстетических работ разных авторов, но одного направления, страны, исторического периода. (К настоящему времени вышло в свет более 30 авторских трудов и антологических сборников.)

С многими эстетическими трактатами (а в отдельных случаях и с целыми эстетическими системами) читатели познакомились по изданиям «Философского наследия», выпускаемым издательством «Мысль». Эстетические взгляды выдающихся художников прошлого широко представлены в семитомном издании «Мастера искусства об искусстве» (издательство «Искусство»). Неоднократно опубликованы и широко доступны эстетические мысли великих писателей, деятелей театра, композиторов. Учитывая всё это, можно сказать, что сейчас в распоряжении читателей находятся все основные первоисточники по эстетике.

Настоящее многотомное издание имеет своей целью проследить историю развития эстетической мысли, начиная от ее истоков — от самых элементарных форм эстетического сознания —

до настоящего времени. В мировой литературе по эстетике это первый опыт анализа возникновения и развития мировой эстетической мысли в таком объеме с позиций марксистско-ленинской методологии. Авторы попытались проследить становление и развитие эстетической мысли народов не только западноевропейских стран, но и стран Ближнего Востока и Центральной Азии, Америки и Японии, Индии и Китая.

Издание состоит из шести томов. В первом томе анализируется процесс становления элементарных форм эстетического сознания и эстетические представления народов Древнего мира, Античная эстетика и эстетические учения средневековой Европы. Второй том открывается рассмотрением эстетических воззрений народов Востока (Индия, Китай, Япония, арабский Халифат) в период феодализма, а его вторая часть посвящена анализу европейской эстетики в период перехода от феодализма к капитализму и раннекапиталистического общества — эстетика Ренессанса и барокко, классицизма и Просвещения. В третьем томе исследуется эстетика романтизма и критического реализма, эстетические системы немецкой классической философии и эстетические взгляды социалистов-утопистов; развитие эстетической мысли в России в конце XVIII — первой трети XIX века и эстетические теории русских революционных демократов.

Четвертый том открывает эстетика марксизма. В первом разделе этого тома излагаются научные основы эстетической теории, разработанной в трудах основоположников марксизма и их ближайших учеников и последователей. Второй раздел посвящен критическому анализу эстетики позитивизма, экспериментальной эстетики и других многочисленных направлений европейской эстетической мысли второй половины XIX века. Третий раздел — русская эстетика второй половины XIX века; четвертый — эстетика стран Дальнего и Ближнего Востока XIX века (Китай, Индия, Япония, Ирак, Турция).

Пятый том — буржуазная эстетика XX века. В нем будут критически проанализированы основные направления буржуазной эстетической мысли, прослежены особенности развития эстетики в отдельных странах и регионах, а также сложившееся соотношение эстетики и искусствознания.

Шестой том посвящен ленинскому этапу марксистской эстетики. В первом разделе будут изложены эстетические взгляды В. И. Ленина и его соратников. Второй раздел посвящен развитию советской эстетической мысли. Третий — познакомит читателей с развитием марксистско-ленинской эстетики в странах социализма, четвертый — в ведущих капиталистических странах. Шестой том и всё издание завершает раздел, посвященный анализу советской эстетической науки в период совершенствования развитого социализма.

«История эстетической мысли» — коллективный труд. В его создании приняли участие ученые многих научно-исследовательских институтов и высших учебных заведений нашей страны, а также ученые ряда социалистических стран.

Организационная и научно-редакционная подготовка издания выполнена сектором эстетики Института философии АН СССР, многие сотрудники которого выступают и как авторы.

Редакционная коллегия выражает глубокую благодарность всем авторам, рецензентам и членам научных коллективов, принявших участие в подготовке и апробации материалов этого впервые осуществляемого в нашей стране многотомного издания по истории мировой эстетической мысли.

ВВЕДЕНИЕ

Обращаясь к молодежи в 1920 году, В. И. Ленин сказал: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»¹

В этих ленинских словах заключена целая программа отношения коммунистов к культурному наследию прошлого, к духовному богатству человечества, выработанному в условиях эксплуататорского, антагонистического общества. Она состоит в том, чтобы взять из культуры прошлого все ценное, передовое, прогрессивное. И не просто взять и хранить, а творчески осваивать, положив в основу новой, пролетарской культуры, сделать достоянием каждого активного строителя коммунистического общества.

По глубокому убеждению В. И. Ленина, подлинным наследником и продолжателем лучших достижений и тенденций в науке и искусстве, самых передовых гуманистических идей и устремлений прошлого является пролетариат. Не опираясь на духовные ценности предшествующих эпох, нельзя строить пролетарскую культуру, нельзя воспитывать нового человека. Творческое (нередко критическое) освоение культурного наследия, глубокое постижение высоких образцов искусства и теоретической мысли прошлого способно, по мнению В. И. Ленина, обогатить нашу память знаниями, развить интеллект; помогает выработать высокие нравственные и душевные качества, сформировать подлинно гуманные представления о человеческих взаимоотношениях, о достоинстве и чести. Иными словами — способствует всестороннему развитию личности.

Наша партия свято хранит и претворяет в жизнь великие заветы вождя пролетарской революции. В документах XXVI съезда и последующих Пленумов ЦК нашей партии с большой силой подчеркнута значительность задач, связанных с формированием нового человека, его всесторонним развитием, с полным утверждением норм и принципов социалистического образа жизни в нашем обществе. В процессе коммунистического воспитания особо важное место занимает теоретическая работа. Решения XXVI съезда КПСС и последующих Пленумов ЦК КПСС являются мощным импульсом для дальнейшего развертывания научных исследований в области общественных наук, имеющих прямое и непосредственное отношение к идеологической сфере. В этих решениях энергично подчеркнута настоятельная необходимость тесной связи между развитием теоретической мысли и практикой коммунистического строительства. Вооружить советского человека знанием законов общественного развития, сформировать в нем стремление и умение строить коммунизм — было и остается главным звеном в воспитательной работе партии.

В партийных документах и на идеологических совещаниях постоянно подчеркивается, что формирование сознания коммунистов и всех граждан общества развитого социализма дело не только профессионалов — пропагандистов, идеологов, работников средств массовой информации. Это — дело всех членов партии.

Большая роль в идеологической, политико-воспитательной работе принадлежит советской литературе и искусству, которые несут мощный идейный и нравственный заряд, располагают огромной силой воздействия на чувства человека, его ум и волю. В условиях обострившейся идеологической работы приобретают огромное значение вопросы идейной направленности искусства, его партийности и народности. Партия последовательно и неуклонно поддерживает все, что способствует развитию науки и культуры, помогает воспитанию трудящихся в духе принципов и норм развитого социализма. Она с уважением и бережно относится к талантам, к творческим исканиям художника, не вмешиваясь в формы и стиль его работы. Однако партия не безразлична к идейному содержанию искусства. Она всегда направляет и будет направлять искусство на службу интересам народа.

Эстетическая наука является частью марксистско-ленинской теории. С одной стороны, она дает философское обобщение художественно-эстетической практики, с другой — органически связана с марксистско-ленинской теорией коммунистического воспитания. Эстетическое воспитание как составная часть коммунистического воспитания является как раз тем компонентом, в котором неразрывно соединяются теоретические исследования с практической работой по формированию новой, все-сторонне развитой личности, по воспитанию в ней потребности и умения творить по законам красоты, утверждать высокие гуманистические идеалы. Эстетическое воспитание отнюдь не замкнутая в себе область. Оно органически связано с многообразной практикой коммунистического строительства — с политическим, трудовым и нравственным воспитанием, с выработкой коммунистического мировоззрения. В процессе эстетического воспитания в тесной связи с другими формами коммунистического воспитания решаются важные социальные задачи — формирование политической, этической культуры, культуры труда и быта, социалистического образа жизни, — воспитывается активная жизненная позиция и высокие эстетические вкусы и идеалы. Эстетическое воспитание способствует формированию творческих способностей личности, чувства нового, непримиримости ко всему уродливому, отсталому, консервативному.

Как мы уже отметили, эстетическая наука имеет практический выход в сферу художественно-эстетической деятельности.

Она дает анализ наиболее общих законов развития искусства, определяет место искусства в системе культуры, раскрывает связь между различными элементами культуры, помогает понять механизм эмоционального и интеллектуального воздействия искусства на человека. В то же время она является методологической основой искусствознания, литературоведения и художественной критики.

В последнее время заметно активизировались исследования в области эстетики. Появились труды, посвященные анализу основных эстетических категорий, исследованию фундаментальных проблем развития искусства и его функционирования в обществе. Получили освещение теоретические и практические проблемы эстетического воспитания. Налицо определенные достижения в изучении художественно-эстетического творчества в материальном производстве, образе жизни. Появились работы, посвященные истории эстетической мысли. Советские эстетики, искусствоведы, литературоведы проделали большую работу по изучению эстетического наследия прошлого. Довольно обстоятельно изучены основные этапы развития эстетической мысли: эстетика Древней Греции и Древнего Рима, Возрождение, классицизм в Англии, Франции, Германии, России, просветительская эстетика европейского романтизма и реализма. Осуществлена большая работа по изучению русского эстетического наследия, в особенности эстетики русских революционных демократов. Изданы основные памятники русской и мировой эстетической мысли. Продолжает изучаться эстетическое наследие основоположников марксизма-ленинизма. Ведутся работы по изучению эстетической мысли Китая, Индии, Японии, арабоязычных стран. Опубликованы интересные труды по критике современной буржуазной эстетики. Изучается прогрессивная эстетическая мысль развивающихся стран. Вместе с тем нужно отметить, что перед учеными, работающими над созданием марксистско-ленинской эстетики, много нерешенных задач. К сожалению, до сих пор нет обобщающего труда, где была бы сделана попытка дать общую картину развития мировой эстетической мысли. Еще слабо изучена эстетическая мысль восточных стран, стран Латинской Америки, арабоязычных стран. Нет пока труда, где была бы прослежена история развития русской эстетической мысли. Эстетическая мысль многих народов СССР только недавно начала изучаться. Явно недостаточно в наших трудах представлена картина развития эстетической мысли стран социалистического содружества. Одним словом, для историков эстетики открыто большое поле деятельности.

Актуальность обращения наших ученых к анализу истории эстетической мысли определяется рядом моментов.

Во-первых, при разработке самых злободневных и острых

проблем эстетики необходимо учитывать, что теория любой науки неразрывно связана со своей историей, вырастает из нее и находит в ней себе опору. Еще Н. Г. Чернышевский справедливо писал, что «без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли об его истории»². Действительно, без понимания этой глубокой диалектической взаимосвязи теории и истории невозможно ни плодотворное развитие марксистской эстетики, ни верное понимание истории эстетической мысли. К сожалению, нередко еще можно встретить книги и статьи, авторы которых подчас игнорируют эту взаимосвязь. В результате в их работах по истории эстетики допускается неверное толкование как отдельных фактов, так и больших исторических периодов. Соответственно страдают и теоретические работы: недостаточное знание истории и, стало быть, логики развития эстетической мысли приводит к различного рода заблуждениям, ошибкам, примитивным, упрощенным суждениям.

Во-вторых, знание истории эстетической мысли необходимо для разработки современных проблем уже потому, что закономерности исторического развития, познанные марксистско-ленинской наукой, в свою очередь становятся принципами анализа современных эстетических явлений, ибо теория, ее принципы и категории — не выдумка досужего ума, а, как подчеркивал В. И. Ленин, итог, сумма, вывод истории познания, в которой важнейшее значение имеет и история эстетических учений, эстетических взглядов.

Третий момент, который необходимо особо подчеркнуть, связан с острой идеологической борьбой в современном мире, борьбой, охватившей все формы общественного сознания. История эстетики, естественно, также не составляет исключения. Реакционные буржуазные философы и эстетики сплошь и рядом стремятся укрепить свои идеалистические позиции многократными ссылками на развитие истории эстетики, якобы «объективно», логически приведшее к появлению именно их теорий. При этом история эстетики в их толковании выглядит последовательным развитием идеалистических тенденций; материалистические же теории ими всячески принижаются, вульгаризируются или вовсе игнорируются.

Совершенно очевидно, что в такой ситуации только объективный анализ развития эстетической мысли, основанный на принципах марксистско-ленинской диалектики и исторического материализма, позволяет ученому правильно ориентироваться в сложной современной идеологической конфронтации, вооружает его необходимыми знаниями и аргументами в борьбе с реакционными эстетическими теориями.

Все это означает, что здание марксистско-ленинской эстетики должно опираться на прочный фундамент всей истории раз-

вития эстетической мысли. Этот фундамент помогает не только правильно строить современную теорию, но и наиболее эффективно бороться с фальсификаторами науки, с нашими идеологическими противниками, искажающими истину.

Однако, какой бы тесной ни была связь теории и истории эстетики, это различные, хотя и внутренне обуславливающие друг друга сферы научного познания. Не следует забывать, что история эстетической мысли предполагает исследование того, как исторически изменялись структура эстетических знаний, предмет эстетики, а также — выявление стадий, этапов, фаз развития эстетической мысли в отдельных странах и во всемирном масштабе.

Процесс развития эстетики она рассматривает в единстве, но не абстрактно, а конкретно, определяя каждый раз роль и место тех или иных мыслителей, тех или иных народов в историко-культурном процессе, охватывая его в единстве общего и особенного. Из-за этого история эстетики, конечно, вовсе не превращается в простое описание взглядов и теоретических построений тех или иных мыслителей или целых направлений. Как мы уже подчеркивали, она призвана вскрыть и объяснить закономерную связь явлений. Она должна помочь решению актуальных вопросов современности и выработке методологических принципов историко-эстетического исследования.

Ясно, что научно обоснованная, соответствующая объективному действительному процессу развития история эстетики может стать серьезной идейной предпосылкой для разработки острых теоретических проблем современности. А такая история в свою очередь может быть написана лишь на основе последовательно научной методологии, которая только и способна дать верное объяснение сложному, противоречивому процессу развития эстетической мысли в неразрывной связи с различными сторонами общественной жизни, классовой борьбы и развития духовной культуры и искусства. Это, естественно, требует от исследователей не только хорошего знания конкретного материала, но и надлежащей методологической подготовки, огромного труда, гибкости и аргументированности в оценках и выводах.

Хорошо известна мысль К. Маркса о том, что ключ к анатомии обезьяны находится в анатомии человека. Это чрезвычайно важная и плодотворная мысль, но она должна быть правильно понята и истолкована. Иногда она интерпретируется превратно, что ведет к историческим и теоретическим искажениям. Некоторые исследователи, опираясь на высказывание Маркса, пытаются умозрительно создать некую идеальную модель будущего коммунистического общества и с ее позиций рассматривают все сущее в нашей жизни и предшествующие ей

этапы. Это попытки с негодными средствами. Ведь К. Маркс говорил о реально достигнутой стадии исторического развития, которая освещает и помогает глубже увидеть суть и особенности предшествующих стадий и этапов, не отвлекаясь от реальных противоречий в историческом процессе развития культуры.

Необходимо учитывать, что по мере развития культуры меняется и уровень понимания прошлого и будущего, идет ли речь об истории эстетической мысли или об истории искусства.

Только при таком подходе к делу можно правильно понять историю эстетических взглядов и борьбу идей в эстетике, что и составляет основу развития эстетической мысли; понять, как в процессе смены эстетических идей и представлений углублялось и обогащалось содержание эстетических понятий; осознать, как эти эстетические категории развивались, как шло накопление эстетических знаний, как в процессе диалектики сложного эстетического развития, не исключаящего противоречий, попятных движений и т. д., сохранялось и как бы приумножалось то объективно ценное, что было добыто в муках теоретического и художественного познания, что в истории эстетической мысли является нетленным и что, наоборот, отсеялось в процессе исторического развития, имело преходящее значение.

Лишь с точки зрения абсолютного релятивизма все относительно и в этом смысле равнозначно в истории эстетики, что же касается марксистско-ленинской эстетики, то она решительно против всех форм субъективизма, в том числе и релятивизма. В. И. Ленин подчеркивал, что об исторических заслугах тех или иных исторических деятелей мы должны судить «не по тому, чего не дали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового сравнительно с своими предшественниками»³.

То же самое следует сказать о целых этапах в истории эстетической мысли, определяя их значимость с точки зрения всемирно-исторического опыта культурного развития. Иначе мы не поймем и связи между отдельными этапами и того, что та или иная эпоха дала позитивно-нового по сравнению с предшествующим этапом, открывая двери в будущее. Не поймем и того, какими сложными, противоречивыми путями пробивалась человеческая мысль к истине и красоте, как шла в истории эстетической мысли борьба направлений, материализма и идеализма, диалектики и метафизики, как эстетические идеи отражали социальную жизнь и классовую борьбу в антагонистическом обществе, как они влияли на людей, на их ум, чувства и волю и тем самым, через людей, на ход общественного развития.

Другими словами, надо понять историческое развитие эстетических взглядов в его познавательной и социальной сущности одновременно, не забывая ни того, ни другого аспекта, если мы

хотим прочно стоять на базе последовательного научного исследования историко-эстетических проблем и фактов.

В период развитого социализма, когда мы приступили к непосредственному строительству коммунистического общества, появляется особая необходимость в создании обобщающих историко-эстетических трудов. Ведь именно мы, непосредственные участники коммунистического строительства, являемся наследниками и носителями всего лучшего, самого совершенного и великого, что создано человечеством на протяжении всей его истории, в том числе и богатства эстетической мысли, накопленного человечеством и ожидающего всестороннего изучения, критического освоения и творческого использования. В культурном наследии разных эпох советскому народу и народам других социалистических стран предстоит отобрать все самое ценное, что способствует успешной борьбе за коммунизм, и отсеять все, что мешает или может помешать нашему поступательному движению вперед.

Вот почему нам необходимо сделать новый значительный шаг в области изучения истории эстетики. Это предполагает не просто отдельные улучшения в нашей деятельности, а подъем всей научно-исследовательской работы на качественно новую ступень. Если же говорить еще конкретнее, то речь идет о том, что нужно, не ограничиваясь исследованием эстетических взглядов тех или иных мыслителей и отдельных народов в истории культуры, смелее переходить, продолжая, разумеется, и эту работу, к исследованиям, которые давали бы всестороннее, систематическое рассмотрение истории эстетических учений в ее существенных и необходимых закономерных отношениях, в их поступательном развитии, то есть раскрывали бы не просто временную последовательность исторических явлений, а их конкретно-историческую обусловленность, тенденции их развития, давали бы не просто описание отдельных систем, взглядов, течений, фактов, а научное обоснование историко-эстетического процесса в целом, во всем богатстве его динамической структуры, его проблем, категорий и т. д.

Спрашивается: есть ли у нас объективные предпосылки для того, чтобы добиться решения этих возросших задач? Да, такая база, такие объективные предпосылки у нас есть.

Во-первых, советские ученые и ученые других социалистических стран накопили большой практический опыт в сфере изучения истории эстетики. У нас создано немало интересных, содержательных трудов, в которых рассматриваются эстетические взгляды тех или иных исторических деятелей, целых периодов в истории культуры; ценные труды по истории марксистско-ленинской эстетики и т. д. Есть и работы обобщающего порядка, например «Очерки эстетических учений», написанные М. Ф. Овсянниковым и Э. В. Смирновой, «История эстетической мысли»

М. Ф. Овсянникова, «Лекции по истории эстетики» под ред. М. С. Кагана, «Очерки по истории эстетики» В. П. Шестакова.

Во-вторых, мы имеем многотомную «Всеобщую историю», «Историю философии» и другие подобного рода работы, которые облегчают нам исследование и истории эстетической мысли.

В-третьих, усилиями ученых нашей страны и других социалистических стран накоплен огромный фактический материал не только по истории эстетической культуры стран Европы и Азии, но и других континентов земного шара. Этот материал дает возможность глубже понять закономерности развития эстетической мысли, однако он нуждается в серьезном теоретическом обобщении и осмыслении на основе современной научной методологии.

Подлинная история эстетики, базирующаяся на принципах исторического материализма, не ограничивается простым описанием тех или иных эстетических учений. Конечно, очень важно ознакомить читателей с тем, какие взгляды и теории высказывались и обосновывались в тот или иной исторический период, какова их научная ценность, какой аргументацией пользовались те или другие эстетики и какова дальнейшая судьба эстетических концепций. Однако задача подлинно научной истории эстетики гораздо глубже. Очень важно объяснить, почему в тот или другой исторический период возникают именно такие, а не другие эстетические концепции, какими причинами определяется расцвет и упадок эстетической мысли, почему данные эстетические учения сменяются другими, порой прямо противоположными, какова объективная ценность тех или других эстетических теорий, какова роль их в жизни людей в данный отрезок времени. На эти вопросы, как правило, не может дать ответа история эстетики, основывающаяся на базе философского идеализма. Отсюда должно быть понятно, почему историки эстетики, стоящие на позициях идеалистического понимания истории, вынуждены были ограничиться простым описанием историко-эстетических фактов, внешним протоколированием того, кто, что и когда утверждал и отстаивал, борьбы различных теоретических концепций и построений.

Раскрыть сущность и закономерности возникновения, развития и социального функционирования эстетической мысли могла только марксистско-ленинская методология, и эта задача действительно впервые была решена на подлинно научных основах марксизмом, с точки зрения которого эстетические идеи, как и всякие идеи, являются отражением реального процесса жизни людей. Когда мы говорим об отражении бытия в эстетическом сознании, в данном случае — об отражении общественно-исторической реальности в эстетических взглядах, вкусах, идеалах, эстетических теориях, то имеем в виду, с одной стороны, гносео-

логический аспект, с другой — социальную обусловленность эстетического сознания. К сожалению, это ускользало от внимания некоторых исследователей, которые старались исходить из марксистских методологических принципов, но сосредоточивали все внимание на моменте обусловленности сознания бытием и упускали из виду тот важный факт, что реальное бытие является тем объектом, который с различной адекватностью отражается в общественном сознании. Поэтому к духовным образованиям необходимо подходить с критерием истинности, что забывали некоторые историки, впадая в вульгарно-социологический схематизм. С точки зрения марксизма эстетические идеи имеют свой источник в общественном бытии людей, оно определяет их возникновение, расцвет и упадок, их классовую направленность. Важно учитывать характер классовой борьбы, ее особенность на каждом конкретном этапе исторического развития в данной стране, ибо совершенно ясно, что эстетические идеи находятся в живом взаимодействии с другими сторонами общественной жизни — политикой, моралью, образом жизни — и, естественно, с различными видами искусства, а также теми сторонами общественного производства, которые относятся к области эстетического. Эти марксистские положения являются исходными в историко-эстетическом исследовании. Они определяют общее направление исследования, подход к предмету анализа и его специфические особенности.

Приступая к изучению истории эстетической мысли, мы сталкиваемся с рядом трудных методологических проблем, требующих решения. Прежде всего, представляет трудность вопрос о предмете эстетики как науки. Теперь, кажется, большинство исследователей приходит к выводу, что эстетику нельзя сводить только к философскому рассмотрению прекрасного. Еще менее обоснованно определять эстетику как науку об эстетическом вкусе. Наконец, вряд ли можно рассматривать эту науку как учение о наиболее общих законах возникновения и развития искусства, как общую теорию искусства. За последние десятилетия велись дискуссии о предмете эстетики. И до сих пор некоторые аспекты данной проблемы еще не прояснены с надлежащей полнотой. Большинство советских эстетиков сходятся в мнении, что категория эстетического обладает предельно широким содержанием. Эстетическое — это понятие, охватывающее определенные стороны, моменты, свойства, отношения, качества как природных, так и социальных явлений и объектов. Мы с полным основанием говорим о прекрасном в природе, в материальном и духовном производстве, в искусстве, где помимо прекрасного мы встречаемся с такими ценностными категориями, как трагическое, комическое, и с их многообразными нюансами.

Таким образом, эстетика как наука изучает проявление эстетического начала как в природной, так и в социальной действительности общественного человека. Эстетика, далее, изучает закономерности возникновения, развития и функционирования эстетического сознания и общие законы художественного творчества, развития искусства как наиболее полного выражения природы эстетического.

Следовательно, эстетика — философская наука, составная часть философии. Она располагает своим категориальным аппаратом, своей системой понятий, в которой находят отражение в форме наиболее общих законов и принципов эстетические отношения, качества действительности и искусства, наиболее общие принципы эстетического творчества и восприятия, а также законы функционирования эстетических ценностей в обществе. История эстетики изучает генезис, развитие и функционирование в обществе эстетической мысли, эстетических взглядов и теорий. Вся многовековая история эстетической мысли представляет собой историю зарождения, формирования, развития основных направлений в эстетике — материализма и идеализма, — историю возникновения и развития материалистических учений, их борьбы с идеалистическими теориями.

Эстетическое сознание, как специфическая форма идеально-го отражения действительности, не всегда бывает выражено в адекватной теоретической форме. Оно может быть закодировано в различных формах: может найти выражение в принципах творчества, в искусствоведческих и литературоведческих концепциях. Эстетическая мысль всегда выступает философским обобщением, и только в этом смысле она сохраняет свою специфичность и в то же время органически связывается с конкретными дисциплинами, изучающими искусство.

Среди методологических вопросов историко-эстетических исследований проблема источниковедения занимает важное место. Она до сих пор стоит в истории философии. Тем более эта проблема актуальна для истории эстетики, исследованием которой наша наука занималась гораздо меньше. Между тем от того, что мы будем считать историко-эстетическим источником, во многом зависит вся картина эстетических представлений того или иного периода. Особенно важна эта проблема для исследователей древней, средневековой, восточной эстетики, которые должны реконструировать эстетические взгляды этих периодов на основе косвенных материалов. Ясно, что и мифология, и искусство, и социально-бытовая, и культовая практика отражают, хотя и в различной форме, различной степени, эстетические представления людей своего времени. Но какие, к примеру, из них, этих источников, и для какого народа и какого времени следует считать основными, наиболее значимыми в эстетическом

плане, и какие — второстепенными — вот вопрос, который еще ждет убедительного, аргументированного ответа.

История эстетики не может быть внешним описанием различных эстетических концепций. Ее задача — выявить закономерность развития эстетической мысли, ее идейно обусловленную направленность. Закономерность, о которой мы говорим, разумеется, относительная. Эстетические идеи постольку развиваются закономерно, поскольку они специфическим образом отображают закономерность исторического развития в целом. Проследить связь эстетических идей с объективным развитием общества — задача довольно сложная. В этом плане попытки были не всегда удачными. Вульгарно-социологические схемы, имевшие хождение в одно время, искажали картину развития духовной культуры в целом и истории эстетики в частности. Между общим социально-экономическим развитием общества и отдельными элементами духовной культуры возможно несоответствие. Сложность и противоречивость эстетического развития человека раскрыли Маркс и Энгельс на основе анализа античной художественной культуры и на других примерах. Поэтому проблема периодизации истории эстетики приобретает для нас важное значение.

Если мы рассматриваем развитие эстетической мысли в связи с общим историческим развитием, то будет естественным положить в основу периодизации смену социально-экономических формаций. Однако нельзя не учитывать и относительную самостоятельность развития эстетических идей. Поэтому, принимая за основу периодизации истории эстетической мысли социально-историческую формацию, мы должны иметь в виду и специфические особенности развития самой эстетической мысли, ее многообразные связи с различными элементами духовной культуры данного общества. Общая картина исторического развития эстетики от рабовладельческого общества до феодального строя включительно характеризуется тем, что она тесно связана с мифологией, религией, с различными памятниками искусства и духовной культуры, и только с конца XVII—XVIII века эстетика завоевывает статус самостоятельной науки, но в рамках философского знания. При этом вычленяются основные эстетические понятия, определяются важнейшие категории эстетики.

Однако сложность выявления этих категорий, связанная, в частности, с их исторической динамикой, привела некоторых исследователей к релятивизму. Так, в начале нашего века Б. Кроче полагал, что понятия, называемые эстетическими категориями, сугубо субъективны. Каждый использует их по-своему, наделяя своим, индивидуальным значением. Это, по его мнению, скорее психологические, чем эстетические категории, не поддающиеся ни точному определению, ни систематизации. «Их

нельзя, — заявляет Кроче, — ни вывести одно из другого, ни связать в цельную систему, хотя это, тем не менее, столько раз и пытались сделать с громадной потратой времени и безо всякого действительного результата»⁴.

Отголоски этой несостоятельной теории встречаются до сих пор, и, к сожалению, в работах не только буржуазных эстетиков. Марксистско-ленинская философия считает, что развитый категориальный аппарат — свидетельство зрелости научной дисциплины. Чем более развита наука, тем богаче и система категорий, которой она оперирует.

Ясно, что категории науки, имеющей большую историю, должны опираться на исторически сложившуюся систему категорий, которую, понятно, не следует догматизировать, а необходимо диалектически развивать.

Наконец, еще одной актуальной методологической проблемой является подход к истории восточной эстетики. Европоцентристская ориентация буржуазной науки долгое время, как известно, тормозила исследования в области истории эстетической мысли стран Востока. Марксистско-ленинская эстетика, особенно в последние годы, активно взялась за решение этой задачи, очень сложной и трудной. Здесь с первых же шагов возникают методологические трудности. Нет сомнения, что историю Востока нельзя отделять от истории других народов, рассматривать в отрыве от истории всего человечества. Мы, марксисты, ценим все достижения культуры, где бы они ни развивались, — это аксиома. Но вот вопрос: в какой мере можно и должно говорить о дифференциации истории эстетики, духовной культуры вообще на разных ее стадиях.

Допустимо ли автоматическое перенесение западной терминологии, западноевропейской эстетической периодизации на Восток? Следует ли там, на Востоке, искать традиционные для Европы системы эстетических категорий? Эти и им подобные вопросы еще стоят перед наукой. Ясно, что только практика конкретных исследований в этой области может дать исчерпывающие на них ответы. Однако необходима и верная методологическая ориентация этой практики, только она в состоянии определить целеустремленность и успех в работе.

Среди других важных методологических проблем историко-эстетического исследования следует указать также на необходимость анализа соотношения эстетической мысли с другими формами общественного сознания, другими формами культуры в процессе исторического развития, на конкретные методы анализа отдельных этапов истории эстетики, способа изложения материала и т. д.

Многие из указанных методологических проблем плодотворно решены авторами данного издания при анализе конкретного

историко-эстетического материала. Некоторые еще нуждаются в дальнейшей разработке. В целом в предлагаемой читателям «Истории эстетической мысли» подводятся итоги историко-эстетических исследований советских ученых последних лет и намечаются перспективы дальнейшей работы в области изучения истории эстетики.

Первый том данного издания охватывает материал с древнейших времен до периода средних веков в Европе.

Традиционно принято начинать историю эстетической мысли с эстетических учений Древней Греции. И это в целом соответствует исторической действительности. Специальные трактаты и более или менее целостные суждения о прекрасном и искусстве появились именно в Древней Греции. Однако авторов настоящего издания интересовала и предыстория собственно эстетической мысли, то есть появление элементарных форм эстетического сознания в древних культурах и даже возникновение самих первоэлементов эстетического сознания, то есть первых шагов эстетического освоения действительности древним человеком. Поэтому в данном издании предпринята попытка, пожалуй, впервые в историко-эстетической литературе проанализировать возникновение начальных форм художественного освоения действительности в период палеолита и неолита и появление первых зачатков эстетического сознания у народов Древнего Востока (Египта, Шумера, Индии, Китая).

Ясно, что этот материал не претендует на полноту изложения. Систематические исследования по таким регионам и периодам истории эстетики, как восточный (древний и средневековый), западный средневековый, древнерусский, только начинаются. Поэтому в данном издании авторы и издатели сочли возможным включить материалы предварительных, иногда даже фрагментарных исследований по этим периодам только в порядке постановки проблемы и привлечения к ней внимания как читателей, так и исследователей. Это должны постоянно иметь в виду читатели первых двух томов данного издания, чтобы у них не выработалось неверного представления о принципиальном методологическом полиморфизме, якобы присущем этим томам. Возникновению таких представлений, к сожалению, способствует низкий уровень разработанности проблем восточных эстетик в современной историко-эстетической литературе. Уже сейчас ясно, что страны Древнего и средневекового Востока имели свою богатую и самобытную систему эстетических взглядов и представлений, которые, конечно, не могут быть исчерпаны в тех кратких очерках, какими они представлены в данном издании. Большое количество древнеиндийских, китайских, египетских, персидских и других текстов ждут своего прочтения глазами историка эстетики. Это же относится и к богатой древнерусской

литературе. Кроме того, эстетические представления древних народов нашли свое воплощение не только в письменных источниках, но и в искусстве, быте, культовой практике тех времен. Эти источники также нуждаются в осмыслении с точки зрения историков эстетики. В настоящем издании мы ограничиваемся только основными эстетическими проблемами, поднятыми в тот или иной древний период развития эстетических представлений.

Вторую, и большую, часть тома составляет история эстетических идей и представлений Древней Греции, Рима и средневековой Европы.

В связи с общей неразработанностью проблем древней и средневековой эстетики перед авторским коллективом остро встал вопрос периодизации. Как уже было показано выше, история идей хотя и развивается под влиянием общих законов социально-исторического процесса, но не всегда буквально совпадает с соответствующими историческими периодами. Первый том состоит из трех разделов: «Эстетические представления народов древнего мира», «Античная эстетика» и «Эстетика Средневековья». Первый раздел начинается с материала (гл. I), обычно не включаемого историками в историю древнего мира. Однако выделять эту небольшую главу в специальный раздел было бы нецелесообразно, поэтому мы начинаем эстетику древнего мира с ее предыстории.

Строго говоря, история античной (греко-римской) эстетики является частью эстетики народов древнего мира. Однако в период античности постановка эстетических проблем достигла столь высокого уровня, что многие концепции, разработанные греко-римскими мыслителями и философами, остаются актуальными в эстетике и до наших дней. Поэтому по существующей в науке традиции редакторы сочли целесообразным выделить эту часть эстетики древнего мира в специальный раздел.

Большой проблемой в истории эстетики (как и в истории философии⁵ и в истории духовной культуры вообще) являются периоды перехода от древнего мира к средним векам и от них — к новому времени, то есть границы средних веков. В советской исторической науке историю средних веков в Западной Европе начинают с конца V века (крушение рабовладельческой Западной Римской империи) и кончают серединой XVII века (английской революцией 1640—1660 гг.). Однако для истории искусства, например, эти рамки оказались слишком широкими; резкие перемены в нем в сторону отхода от средневековых традиций наметились уже в конце XIV века, поэтому историки искусства ограничивают средние века XIV веком и вводят вполне закономерно период Возрождения (конец XIV—XVI вв.), а XVII век рассматривают как самостоятельный период истории искусства. В истории философии собственно средние века исчис-

ляют с VI—VII веков, но выделяют особый период предистории средневековой философии — патристическую философию (II—VI вв.), которая хронологически совпадает с периодом поздней античности, но типологически тяготеет уже к средневековой философии⁶. На этом основании отдельные исследователи считают целесообразным начинать историю средневековой философии уже с I—II веков⁷, а античную кончать VI веком.

В связи с тем, что в данном труде исследуется не только западноевропейская эстетика, но и эстетика Византии, которая начинает свою историю с IV века, имеет смысл эстетику ранней патристики (II—III вв.) отнести в раздел «Античность», византийскую эстетику начать с IV века, а западноевропейскую средневековую — с V века, имея в виду, что V век является для нее в строгом смысле слова предисторией. В орбите сильного культурного и идеологического влияния Византии находились в средние века Древняя Русь, Грузия и Армения. В области философии, эстетики, искусства это влияние было особенно ощутимым. Поэтому целесообразно рассмотреть эстетические представления этих народов непосредственно вслед за византийской эстетикой. Само собой разумеется, что при этом особое внимание уделяется выявлению национального своеобразия развития эстетики в каждой из рассматриваемых стран (Армении, Грузии, Древней Руси). Эстетика других средневековых стран Востока представлена во втором томе «Истории эстетической мысли».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 303.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 265—266.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 178.

⁴ Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. М., 1920, с. 102.

⁵ См., в частности: Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М., 1979.

⁶ См.: Соколов В. В. Средневековая философия. М., 1979, с. 22—96.

⁷ Майоров Г. Г. Указ. соч., с. 5.

ИСТОРИОГРАФИЯ ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

И

зучение истории эстетики широко популярно сегодня во всем мире. Многие десятки и даже сотни исторических исследований публикуются ежегодно, на многих языках народов мира выходят в свет все новые и новые издания памятников эстетической мысли, постоянно расширяются исторические и географические рамки работ по истории эстетики.

Как самостоятельная отрасль знания история эстетики возникла только во второй половине XIX века. Это, конечно, не означает, что до этого времени вообще мыслители не проявляли интерес к прошлому своей науки и что не существовало историко-эстетического сознания. Изучение эстетической мысли прошлого началось давно, еще в глубокой древности. Уже у античных авторов мы находим частые ссылки на своих предшественников, попытки систематизировать их взгляды, оценивать их положительно или, напротив, критически. Так, например, у Платона мы находим изложение взглядов Сократа, софистов и др. В последующем, в связи с развитием эстетики как науки, накопление фактического материала становится более систематичным, а экскурсы в историю — все более целенаправленными и самостоятельными. Истории посвящались специальные введения, предваряющие сочинения по эстетике. Такие введения существуют в трактатах эпохи Возрождения, XVII—XIX веков. Классическим примером этому служит знаменитое «Введение» к «Эстетике» Гегеля. Однако в последующем, в связи с необходимостью переработки и осмысления накопленного знания, его систематизацией и классификацией, возникла актуальная потребность выделения истории эстетики из общей системы философского и эстетического знания.

Первым сочинением по истории эстетики была работа Роберта Циммермана «История эстетики как философская наука», вышедшая в Вене в 1858 году. Это исследование состояло из

трех книг. В первой рассматривалась античная эстетика, учения софистов, Сократа, Платона, Аристотеля, Плотина и Августина. Во второй книге Циммерман прослеживал развитие эстетической мысли XVIII века, выделяя главным образом эстетику Германии, Англии и Франции. Наконец, в третьей книге Циммерман анализировал эстетику немецкого классического идеализма: Канта, Гердера, Шиллера, Шеллинга, Зольгера, Гегеля, Руге, Фишера и других.

«История эстетики» Циммермана не была лишена существенных недостатков. Она была основана на позитивистской методологии, в ней отсутствовали не только отдельные страны, но и целые эпохи, в частности эстетика средних веков, Возрождения, XVII века. Она не была совершенна и в методологическом отношении. Так, например, Циммерман пытался доказать, что история эстетики отличается от истории философии незавершенностью и фрагментарностью. «С III по XVIII век,— писал Циммерман, обосновывая структуру своей работы,— история философии красоты и искусства представляет собой не что иное, как огромный пробел»¹.

Недостатки работы Циммермана во многом искупаются тем, что она была фактически первым исследованием в этой области. Своей «Историей эстетики» Циммерман положил начало историко-эстетическим исследованиям. Вслед за его работой появился целый ряд исследований истории эстетической мысли. В 1872 году была опубликована «Критическая история эстетики» Макса Шаслера, которая во многом продолжала исследование, начатое Циммерманом. Шаслер примыкал к неогегельянской школе (не случайно его работа посвящена левогегельянцу К. Розенкранцу). Для философской позиции Шаслера характерно стремление дополнить рационализм философии Гегеля иррационализмом новейшей философии. В предисловии к своей книге Шаслер говорит, что «пропасть между мыслью и словом, понятием и смыслом разрешается только через интуитивное познание»².

Вместе с этим для Шаслера характерна попытка расширить систему эстетических категорий, вывести историю эстетики за пределы одной только «философии прекрасного» и включить в нее категорию безобразного. «Введение безобразного как негативного элемента прекрасного, имманентного абстрактной красоте в эстетическую систему является новой точкой зрения, которая отделяет мою эстетику от всех предшествующих»³.

По своему содержанию «Критическая история эстетики» Шаслера распадается на две части. Первая — это эстетика античного мира (Платон, Аристотель, послеаристотелевская школа, куда включаются перипатетики, стоики, эпикурейцы, эклектики (Цицерон и Плутарх), а также риторы (Деметрий, Квинтилиан). К поздней античности Шаслер относит Филострата, Лон-

гина, Плотина и Августина. Во второй части своей работы Шаслер характеризует английскую эстетику (Шефтсбери, Хоум, Берк, Хогарт), эстетику Франции (Баттё, Дидро, Кузен), немецкую эстетику (Лейбниц, Вольф, Баумгартен, Зульцер, Мендельсон, Гердер, Гете), эстетику Италии и Голландии.

Вслед за Циммерманом Шаслер обосновывает идею о незавершенности и фрагментарности истории эстетической мысли. По его мнению, прерывы его собственного исторического исследования не случайны, а вполне закономерны. «Зияющая щель в пять веков между философскими теориями Платона и Аристотеля, с одной стороны, и Платином — с другой, может показаться случайностью. Но после Платина и близстоящих к нему философов, таких, как Лонгин, Августин и последующие мыслители, следует уже не пять, а пятнадцать веков, в которых нет никакого следа научного интереса к миру красоты и искусства»⁴.

Таким образом, в изложении Шаслера, так же как у его предшественника Циммермана, история эстетики оказывается не последовательно развивающейся системой взглядов, а совокупностью фрагментарных идей и мнений, высказанных мыслителями прошлого.

Вслед за исследованиями Циммермана и Шаслера в Германии появился целый ряд новых книг по истории эстетики. Среди них — исследования Эдуарда фон Гартмана «Немецкая эстетика, начиная с Канта» (1886), Роберта Зоммера «Основы психологии и эстетики, начиная с Вольфа — Баумгартена и кончая Кантом — Шиллером» (1892), Германа Лотце «История эстетики в Германии» (1913), Гуго Шпитцера «Исследования по теории и истории эстетики» (1913) и др.⁵.

Эти работы значительно расширили исторические и географические границы исследования истории эстетики. Вместе с тем накопление фактологического материала требовало новых методов историко-эстетического анализа. Биографический метод исследования и изложения истории эстетики, который использовался в первых исследованиях, оказывался уже недостаточным, он нуждался в дополнении новыми методами и приемами исследования истории эстетики. Эти новые потребности и тенденции получили отражение в «Истории эстетики» известного английского философа Бернарда Бозанкета, которая была опубликована в 1892 году.

Прежде всего Бозанкет попытался отказаться от традиции изображать историю эстетики как историю отдельных биографий ученых и их частных мнений. Не случайно в предисловии к своему исследованию Бозанкет писал: «Я вижу свою задачу в том, чтобы написать историю эстетики, а не историю эстетиков. <...> Поэтому в первую очередь я заботился о такой структуре исследования, которая позволяла бы представить опреде-

ленную совокупность идей, а уже потом говорить о месте и индивидуальных заслугах тех авторов, с которыми я имел дело»⁶. Отказываясь от чисто биографического принципа построения истории эстетики, Бозанкет предложил дополнить его историко-проблемным методом. Поэтому в его «Истории эстетики» приводятся не только данные об отдельных мыслителях и их учениях, но дается освещение отдельных проблем, связанных с изучением истории эстетики. Так, уже в первых главах своего исследования, предваряя характеристику античных школ, Бозанкет приводит различные определения красоты и, наконец, говорит о соотношении эстетики и истории искусства. Характеризуя античную эстетику, Бозанкет выделяет три принципа, которые, по его мнению, лежали в основе греческой теории искусства и эстетики: моральный, метафизический и эстетический. В «Истории эстетики» Бозанкета впервые появляются разделы об эстетике досократиков, пифагорейцев. В ней дается довольно обстоятельное освещение эстетики эллинизма, в особенности учения стоиков, эпикурейцев и неоплатоников. Специальный раздел посвящен эстетике средних веков, где анализируются эстетические учения Скотта Эриугены, Фомы Аквинского и Абеяра. Правда, у Бозанкета отсутствует специальный раздел, посвященный эстетике Ренессанса, и все многообразие эстетической мысли этого времени сводится к одной единственной теме: «Сравнение Данта и Шекспира». Более полно представлена эстетика «нового времени», где анализируется эстетическая мысль XVIII века (Бёрк, Хогарт, Готтшед, Лессинг, Винкельман). Специальный раздел посвящен эстетике объективного идеализма в Германии после Гегеля (Зольгер, Розенкранц, Шаслер, Гартман).

Таким образом, «История эстетики» Бозанкета носила новаторский характер для своего времени. Она расширяла границы исторического исследования эстетики и, что самое главное, она вносила в историко-эстетическое исследование новые методологические принципы, в результате чего история эстетики оказывалась не только историей биографий отдельных мыслителей, но и историей значительных эстетических проблем.

Большой вклад в изучение истории эстетической мысли внесли русские исследователи. Одной из первых работ, содержащих обзор истории эстетических учений, была работа магистра Московского университета И. Н. Среднего-Камашева «О различных мнениях об изящном» (М., 1829), в которой рассматриваются эстетические учения от античности до XIX века. Вслед за этой работой появляются исследования профессора Харьковского университета И. Я. Кронеберга «Исторический взгляд на эстетику» (Харьков, 1830) и «Материалы по истории эстетики» (Харьков, 1831)⁷. Основу этих работ составляет главным

образом немецкая эстетика (Баумгартен, Винкельман, Мендельсон, Зульцер, Кант, Шиллер), хотя Кронеберг еще ничего не говорит об эстетике Гегеля.

В 1913 году выходит в свет «История эстетических учений» А. М. Миронова, представляющая конспект лекций, читанных в Казанском университете. Вслед за ней публикуется работа Н. В. Самсонова «История эстетических учений» (ч. 1—3, М., 1915), содержащая довольно большой исторический материал. Помимо изложения античной эстетики она включала материалы по эстетике Средневековья (Августин, Бонавентура, Фома Аквинский), эстетике Возрождения, а также — эстетическим учениям XVIII и XIX веков. В 1915 году Е. Аничков публикует «Очерк развития эстетических учений», посвященный истории европейской эстетики⁸.

По уровню информативности, широты исторического охвата труды русских ученых по истории эстетики отнюдь не уступали европейским работам.

Значительное расширение исследований по истории эстетики, начавшееся, по сути дела, в начале нашего века во всех европейских странах, привело не только к количественным, но и к качественным изменениям — к усложнению методологии самого исследования. В результате появились работы, в которых делались попытки выйти за пределы чисто описательного изложения и проанализировать основные понятия соответствующих эпох. В книгах немецких исследователей Э. Панофского «Идея. История понятий старой истории искусства» (1924)⁹ и Э. Утица «История эстетики» (1932)¹⁰ история эстетики предстает как история определенных эстетических понятий и категорий. В книге Панофского на большом историческом материале рассматривается, как, начиная с античности и кончая Ренессансом и теорией маньеризма, развивалось и изменялось понятие «мимесиса». В работе Утица рассматривается целый ряд эстетических понятий: «подражание», «катарсис», «форма», «единство в многообразии», «вчувствование» и т. д.

Представляет интерес двухтомный сборник статей итальянских ученых «Значение и проблемы истории и эстетики»¹¹. В первый том включены работы, посвященные вопросам античной эстетики и главным образом вопросам эстетики европейского Средневековья. Незначительное место уделено эстетике итальянского гуманизма в эпоху Возрождения, в двух больших статьях излагается проблема истории эстетики барокко. Во втором томе помещены три большие статьи, освещающие проблемы эстетики Просвещения и романтизма (XVIII—XIX вв.). Одна из статей посвящена эстетике Джамбатисты Вико.

Попытка исследования истории ведущих понятий и категорий эстетики на основе марксистско-ленинской методологии

предпринята А. Ф. Лосевым и В. П. Шестаковым в книге «История эстетических категорий» (М., 1965), где исследуется историческое развитие таких категорий, как идеал, прекрасное, гармония, мера, вкус, грация, подражание, аллегория, ирония, гротеск и др. Наряду с изложением исторического материала авторы стремились поставить проблемы методологического характера, выявить новые приемы и методы изучения истории эстетики как развивающейся системы понятий и категорий.

Параллельно с усложнением и развитием методологии расширялись границы эстетического исследования, исчезали «темные пятна» в истории эстетики. В 1946 году вышла трехтомная работа Э. де Брюина «Очерки средневековой эстетики»¹² (первый том — от Боэция до Скота Эриугены, второй — эстетика XI—XII веков и третий — эстетика XIII века). Появились работы Дж. Мэтью¹³ и В. В. Быкова, посвященные эстетическим концепциям Византии, монография К. В. Шохина о древнерусской эстетике¹⁴.

Огромную по масштабам работу проделал советский исследователь А. Ф. Лосев, издавший шесть томов «Истории античной эстетики»¹⁵. По своей фундаментальности, филологической тщательности и методологии, рассматривающей развитие эстетических учений в контексте социального и исторического развития античного общества эта работа — лучшее, что сделано в изучении античной теории искусства и эстетики во всей мировой литературе.

Все чаще в исследования мировой эстетики включаются новые периоды и страны. В этом отношении показательна французская «История эстетики» Раймонда Байе (1961)¹⁶, который наряду с традиционными разделами об эстетической мысли Германии, Англии, Франции включает также эстетические теории России XIX века и советскую эстетику.

Таким образом, в работах, издаваемых сегодня у нас и за рубежом, содержится большой фактологический материал, приводится большое количество все новых и новых источников. Однако наряду с этим нельзя не видеть, как в исследованиях истории эстетической мысли сказываются общие недостатки, характерные для методологии буржуазной философии: идеалистическое понимание истории, эклектизм. Такой характер носит, например, изданная на русском языке «История эстетики» Катарин Гилберт и Гельмута Куна. Несомненно — это фундаментальная работа, содержащая огромный фактический материал. Но вместе с тем нельзя не видеть, что авторы стоят на позициях философского идеализма, игнорируют материалистическую традицию в истории эстетики, искусственно выпячивают идеалистические и мистические теории. Именно поэтому в их работе совершенно отсутствует всякое упоминание об эстетике антич-

ного философа материалиста Лукреция, французском материалисте Гельвеции, эстетике русских революционеров-демократов.

Как отмечал М. Ф. Овсянников, объективизм, который исповедуют К. Гилберт и Г. Кун, служит формой обоснования идеалистической методологии. Авторы «Истории эстетики» рассматривают историю эстетических идей вне связи с социальной действительностью, вне развития художественных направлений и стилей. Для них история эстетики — спонтанное развитие идей, как бы «переливание» интеллектуальной энергии из прошлого в настоящее. Довольно отчетливо свою позицию авторы излагают в предисловии: «Авторы этой книги снова настаивают на своей прежней позиции, что необходимо прислушиваться к источникам. Вместо высказывания возражений они предпочитают что-нибудь послушать, оставаясь в стороне, и прислушаться не столько к прямым вопросам и ответам представителей традиции, сколько к этим почтенным источникам... Весь этот философский процесс протекал не «вовне», а, скорее, в головах самих авторов и если не всецело вмещался там, то переносился на некую воображаемую сцену, мысленно проецируемую от собственных умов авторов в направлении исторических собеседников»¹⁷

Аналогичную позицию занимает и американский исследователь В. Кенник, составитель антологии «Искусство и философия. Книга по эстетике» (1964). В предисловии к этой книге автор ставит вопрос о целях изучения эстетики и в конце концов дает совершенно релятивистский и скептический ответ на этот вопрос. «Обычно, — пишет он, — к эстетике предъявляют слишком много требований. Так, требуют, чтобы она, просвещая художника, улучшала искусство, чтобы она очищала критику, повышала ее нормы и критерии и т. д. Я скептически отношусь к этим требованиям и не вижу оснований, чтобы поддерживать их»¹⁸. Таким образом, по мнению Кенника, изучение истории эстетики не имеет никакой практической ценности и ее надо изучать ради нее самой, ради интеллектуального удовольствия, которое может доставить это изучение: «Проблемы эстетики по своему внутреннему смыслу увлекательны, поиски интеллектуального смысла должны быть отделены от практической ценности этих решений» (там же). На основе этой методологии Кенник строит свою антологию, пытаясь самим подбором материалов и источников доказать, что в области эстетики не существует никакой объективной истины, каждая система эстетики по-своему истинна, как бы противоречивы и относительноны ни были ее выводы.

Гораздо более научный характер имеет работа М. Рейдера «Современная книга по эстетике. Антология», переведенная на русский язык, хотя в ней представлены в основном материалы, относящиеся к XIX и XX векам¹⁹.

Большое влияние на современные исследования истории эстетики на Западе имеет позитивизм. Отказываясь от понимания эстетики как философской и мировоззренческой дисциплины, позитивисты предлагают отказаться от изучения места и роли эстетических категорий в учениях прошлого. Так, например, Фрэнсис Колмэн, составитель антологии «Современные исследования по эстетике», пишет в предисловии к этой работе: «Мы, конечно, могли бы начать с какой-нибудь деревянной дефиниции, вроде той, что «эстетика — это наука о гармонии, равновесии и красоте». Но подобный язык курьезно устарел, так как искусство XX века далеко ушло от всякого равновесия, гармонии и красоты. Поэтому было бы, пожалуй, целесообразно отказаться от любых формулировок вроде того, что «эстетика — это изучение того-то и того-то», а лучше всего перечислить все те проблемы, которые в течение 25 веков волновали всех, кто писал об эстетике»²⁰.

В соответствии с этим Колмэн предлагает, отказавшись от всех дефиниций и категорий эстетики, свести историю эстетики к описанию ряда эстетических вопросов: что такое объект искусства, что такое эстетический опыт, что такое «изящные» искусства, каковы их цели и т. д. Однако отказаться от таких категорий, как прекрасное или гармония, для эстетики равносильно тому, что отказаться от таких категорий, как истина или материя в философии.

Таким образом, влияние идеалистических философских идей существенно сказывается на современных буржуазных исследованиях истории эстетики, не позволяет буржуазным авторам выявить реальные, действительные закономерности исторического процесса развития эстетической науки, приводит их к преувеличению роли идеалистической и принижению роли материалистической эстетики.

Становление марксистской истории эстетики было сложным и длительным процессом. Первые работы в этой области содержали значительные недостатки. В книге Л. Я. Зивельчинской «Опыт марксистского анализа истории эстетики» (М., 1928) — первой специальной советской работе в этой области — сказалось сильное влияние вульгарной социологии. Однако последующие исследования в этой области, предпринятые советскими учеными — В. Ф. Асмусом, М. М. Бахтиным, Н. Я. Берковским, В. Р. Грибом, В. П. Зубовым, М. А. Лифшицем, А. Ф. Лосевым и другими, — сделали исключительно много для марксистского изучения отдельных этапов и отдельных проблем истории эстетики. В связи с этим появилась актуальная потребность в обобщенных и систематических исследованиях. В 1962 году известный советский искусствовед И. Л. Маца издает краткий учебный курс «История эстетических учений» (М., 1962).

В 1963 году вышла в свет работа М. Ф. Овсянникова и Э. В. Смирновой «Очерки по истории эстетических учений». Начиная с 1973 года коллектив ленинградских авторов, возглавляемый М. С. Каганом, подготовил и издал «Лекции по истории эстетики» (кн. 1—4, Л., 1973—1980). В 1978 году вышли в свет: «История эстетической мысли» М. Ф. Овсянникова и «Очерки по истории эстетической мысли» В. П. Шестакова.

Параллельно с этим ведется работа по изданию памятников эстетической мысли. Издана пятитомная (в шести книгах) антология «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли» (М., 1962—1970), серия изданий «Памятники музыкально-эстетической мысли»²¹, двухтомная хрестоматия «Идеи эстетического воспитания» (М., 1973). Издательство «Искусство» публикует серию книг «История эстетики в памятниках и документах» (выпущено более 20 изданий). Все эти издания нуждаются в обобщении, в систематическом изучении на основе марксистско-ленинской методологии.

Значительная работа по исследованию истории эстетической мысли ведется в странах социализма. В Болгарии издана «История эстетики» А. Илиева (1954)²², в Чехословакии — исследование Й. Волека, в Венгрии — сборник статей по истории эстетики Г. Лукача²³. Фундаментальная работа по истории эстетики (вышло три тома) опубликована известным польским историком философии В. Татаркевичем²⁴. Эта книга содержит огромный фактологический материал, который приводится автором в конце соответствующих разделов на языке оригинала. Книга В. Татаркевича характерна интересом к категориальной структуре эстетического знания, в ней прослеживаются развитие и модификация основных понятий и категорий эстетики, раскрываются исторические и логические причины этой эволюции. Однако методологические основы этой работы, на наш взгляд, не являются до конца продуманными. Так, вызывает сомнения периодизация, предложенная В. Татаркевичем: первый том его «Истории эстетики» посвящен античности, второй — средним векам, третий — Возрождению и XVII веку. Таким образом, В. Татаркевич растворяет качественные границы эпохи Возрождения и вынужден вводить в нее эстетику барокко и классицизма. К тому же в этой работе дает о себе знать концепция плюрализма, множественности так называемых «эстетических мотивов», которые проходят через всю историю эстетики. Однако категориальный метод является, очевидно, главным методом исследования В. Татаркевича. Не случайно, что после третьего тома своей «Истории эстетики» Татаркевич издал новое исследование по истории эстетики «Шесть понятий эстетики» (1975)²⁵, в которой на большом историческом материале он прослеживает эволюцию таких понятий, как «искусство»,

«красота», «форма», «творчество», «отражение», «эстетическое восприятие».

Работы в области истории западноевропейской эстетики как советских авторов, так и ученых социалистических стран способствуют развитию марксистско-ленинской методологии, появлению фундаментальных исследований, отличающихся научностью и историзмом.

В последние годы начался процесс все более и более активного исследования эстетических взглядов древнего и средневекового Востока.

Работа по изучению эстетического наследия Индии* началась на рубеже XIX—XX веков, и сделанное в этой области еще очень незначительно. К настоящему времени обследованы лишь некоторые материалы, относящиеся к эпохе средних веков. Что же касается древних учений, то они до сих пор остаются не только не изученными, но, по существу, даже не выявленными.

Из средневекового материала в сферу исследования введены пока, во-первых, литературные теории, прежде всего так называемая теория «дхвани», связанная с именем Анандавардханы (IX в.), и, во-вторых, учение Абхинавагупты (X—XI вв.), разрабатывающее проблему эстетического восприятия.

Научная литература, посвященная тому и другому вопросу, сравнительно невелика. В подавляющем большинстве это работы обзорного и ознакомительного характера, ставящие целью только ввести читателя в сложные и малодоступные тексты. Наиболее значительные из этих работ принадлежат индийским ученым — П.-В. Кане и С.-К. Де, авторам фундаментальных трудов по средневековой поэтике, К. Ч. Пандею²⁶, автору обширного сочинения «Индийская эстетика», в котором излагается учение Абхинавагупты, и некоторые положения из искусствоведческих трактатов (по театру, музыке, архитектуре) и др., а также немецким — Г. Якоби и Й. Нобелю²⁷.

В рассмотрении эстетических теорий индийского Средневековья до недавних пор господствовали две тенденции. Одни исследователи (например, уже упоминавшиеся П. В. Кане, К. Ч. Пандей, В. Рагхаван)²⁸ в анализе и оценке того или иного учения целиком следуют местной, главным образом позднесредневековой, комментаторской традиции. Другие (такие, как Правасдживан Чаудхури, С. Ч. Сенгупта, К. Чайтанья и иные) пытаются найти аналогии индийским теориям в истории евро-

* Историография по Индии написана Ю. М. Алихановой.

пейской эстетической мысли. Диапазон проводимых ими сопоставлений чрезвычайно широк. Параллели учению Абхинавагупты, например, обнаруживают и в античной эстетике, в частности, в аристотелевской концепции катарсиса (Правасдживан Чаудхури, А. К. Дев)²⁹, и в теории мимезиса (Б. К. Никмар), и в эстетике английских романтиков — Кольриджа (Р. К. Сен), Китса (Правасдживан Чаудхури), и даже в новейших западноевропейских теориях (Кришна Райан и др.).

Очевидно, что и тот и другой подход методологически несостоятельны. В первом случае индийская эстетика рассматривается как нечто самодовлеющее, замкнутое и изолированное от общемирового развития эстетической мысли. Во втором же, хотя такая ограниченность внешне как будто и преодолевается, получаемые результаты оказываются малоубедительными и по большей части неплодотворными, так как сопоставление проводится обычно не системно, то есть сравниваются не системы, а отдельные положения, более или менее произвольно выхваченные из контекста целого. Но главное — при обоих подходах оказывается утерянной историческая перспектива. В этом смысле очень показательным вышедшее в 1963 г. исследование С. К. Де «Санскритская поэтика как эстетическая наука»³⁰, где средневековые литературные теории Индии рассматриваются и оцениваются по степени их приближения к крочеанской концепции художественного произведения как самовыражения гения.

В самое последнее время наметился переход к более углубленному изучению индийской средневековой эстетики. Начата чрезвычайно важная работа по критическому изданию, переводу и комментированию текстов Абхинавагупты, справедливо причисляющихся к сложнейшим в индийской философской традиции. В 1956 году вышла книга итальянского ученого Р. Ньюли «Эстетическое переживание согласно учению Абхинавагупты»³¹, содержащая публикацию, перевод и комментарий важнейшего фрагмента из комментария Абхинавагупты к «Натьяшастре». При переиздании своей работы в 1968 году Р. Ньюли включил в нее еще два больших текста. Некоторые другие материалы Абхинавагупты были изданы и переведены в совместных трудах Дж. Л. Мэссона и М. В. Патвардхана, вышедших в 1969 году³². Все более явным становится стремление к преодолению антиисторичности в анализе индийских эстетических теорий, в частности литературных. Попытка такого рода предпринята американским ученым Э. Джероу в обширном введении к изданному им «Словарю индийских поэтических фигур» (1971)³³.

В отечественной науке интерес к проблемам индийской поэтики и эстетики всегда был очень велик. Достаточно сказать, что одни из самых первых работ по теории «дхвани» принадлежат русским ученым — Ф. И. Щербатскому и Б. А. Ларину³⁴. Из

исследователей последнего времени заслуживают упоминания статьи Ю. М. Алихановой, П. А. Гринцера, В. В. Иванова, В. Н. Топорова, книга Э. Н. Темкина «Мировоззрение Бхамачи», разделы по Индии в коллективных трудах — «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», «Музыкальная эстетика стран Востока» (1967). Вышел снабженный введением и подробными комментариями перевод трактата Анандавардханы «Дхваньялока»³⁵.

Эстетика средневекового Китая* как особая область научного знания в мировой синологии (китайской, японской и западной) еще не сложилась, нет и специальных синологических исследований, посвященных эстетике как таковой, то есть особой части философии. Ученые Востока и Запада обычно рассматривают эстетические проблемы, реже — категории и понятия, лишь в рамках теории видов и жанров искусства. Понимание в средневековом Китае природы искусства и художественного творчества, сущности вдохновения и принципов аксиологии анализируется авторами на материале одного какого-нибудь вида искусства или в связи с какой-нибудь философско-религиозной школой. Отдельные понятия традиционной китайской эстетики нередко являются объектом специальных статей, но сами эти категории по характеру своему ближе к теории искусства, чем к его философии.

Тем не менее следует признать, что в современной мировой синологии бесспорно имеются значительные достижения в области изучения средневековой китайской эстетики.

Труды китайских ученых (Юй Цзяньхуа, Ван Го-вэя, Ван Яо) по теории литературы, живописи и музыки содержат глубокий анализ развития эстетической мысли в контексте средневековой культуры Китая, многостороннюю характеристику важнейших понятий традиционной эстетики, яркие портреты важнейших теоретиков искусства.

В западной синологии работает большое число ученых, в чьих обстоятельных трудах о китайском искусстве и литературе, о теории литературы и искусства рассматриваются эстетические проблемы. Исследования Линь Ютана, Дж. Лю, С. Буш, Б. Уотсона, посвященные теории литературы и живописи, содержат большой материал (и фактического и теоретического плана), который тесно связан с эстетической проблематикой, а нередко и непосредственно входит в само существо средневековой эстетики Китая.

В отечественном китаеведении начало изучению проблем средневековой эстетики положили глубокие исследования акад. В. М. Алексеева. Эта традиция теоретического подхода

* Историография по Китаю написана Е. В. Завадской.

к явлениям литературы и искусства сохраняется в работах Л. Э. Эйдлина, В. А. Кривцова, К. И. Голыгиной, И. С. Лисевича и Е. В. Завадской³⁶.

История эстетической мысли Японии* имеет многовековую традицию. В то же время активное ее освоение началось фактически лишь в середине XX века.

Термин «эстетика» — «бигаку» (букв. «учение о красоте»), как и другие абстрактные понятия, был заимствован японцами у европейцев; впервые введен в обиход ученым-публицистом Накаэ Тёмин (1847—1901), который в 1883 году перевел с французского «Эстетику» Э. Верона под заглавием «Эстетика господина И» (И-си бигаку). Понятие красоты хотя и было во все времена для японцев ведущим, теории или философии искусства в строгом смысле слова не существовало. Эстетиками были, как правило, сами поэты или авторы пьес, и трактаты по искусству носили прикладной характер. Одним из первых руководств такого рода было предисловие поэта Ки-но Цураюки к поэтической антологии «Собрание старых и новых песен Японии» («Кокинвакасю», или «Кокиносю», 922), где в образной форме рассказано о пути и характере стихосложения в Японии, обусловлен эстетический принцип подвижной гармонии (ва), введены такие устойчивые эстетические понятия, как «истинность» (макото), «очарование» (аварэ) и др.

Эпоха Хэйан (IX—XII) ознаменовала расцвет японской поэзии, и, естественно, поэты пытались осмыслить ее законы. Появились такие трактаты, как «Десять стилей японской песни» (Вакатэй дзиссю, 910) Мибуно Тадаминэ³⁷; «О новых собраниях песен» Фудзивара Кинто (960—1041)³⁸ и др. — последний ввел основополагающее понятие японской поэтики ёдзё («сверхчувство»).

Наиболее полное освещение характер японской классической поэзии получил в трудах Фудзивара Тэйка (1162—1241): «Лучшие песни нового времени» (Киндай сюка); «Очерк стихосложения» (Эйга Тайгай), «Записки из месяца в месяц» (Майгэцусё) и др.³⁹.

В японской поэзии XIV века приобретает популярность рэнга («стихотворная цепь»). Поэт Нидзё Ёсимото (1320—1388), составитель антологии рэнга «Цукубасю» (1356), в трактате «Диалоги Цукуба» (Цукуба мондо, 1368) излагает историю возникновения рэнга и принципы ее сложения⁴⁰.

Эстетика красоты сокровенного (югэн), красоты небытия (му-но би) развита в трактатах теоретика театра Но-Сэами (1363—1443): «О преемственности цветка», «Зеркало цветка» и др.⁴¹.

* Историография по Японии написана Т. П. Григорьевой.

В последнее время в Японии появился ряд интересных работ по отдельным проблемам и категориям японской эстетики. Однако, как справедливо замечает один из ведущих эстетиков Японии Хисамацу Сэнъити в «Истории японской литературы», все еще отсутствуют систематические исследования по японской эстетике⁴², хотя есть серьезные труды типа «Югэн и аварэ»⁴³ Ониси Ёсинори. Последний развивает мысль о том, что аварэ (очарование), югэн (красота сокровенного), саби (просветленная печаль) есть разные выражения одного и того же — красоты (би). Хисамацу разделяет этот взгляд, предлагает в упомянутой работе схему чередования категорий и углубляет эту схему в статье «Понимание красоты в средневековой Японии»⁴⁴. Он делает попытку систематизации эстетических категорий по хронологическому принципу, предлагая картину развития японской эстетики по заданным параметрам: «юмор», «торжественность», «изящество».

В исследовании «Национальная литература. Метод и объект» Хисамацу говорит о том, как от эпохи к эпохе менялись метод и объект японской литературы, каждый раз преобладала какая-то одна из эстетических сторон: то «очарование», то «легкость» (ясасими), то красота сокровенного (югэн), то саби или окасими (смех)⁴⁵.

Японские авторы далеки от мысли, что красота существует вне времени, но в переменах они находят постоянство, в изменчивом — неизменное, провозглашают единство «неизменного» (фуэки) и изменчивого (рюко), сочетание которых и порождает истинно прекрасное. Эту изменчивость и это постоянство прослеживает в своем глубоком исследовании «История души японцев» Караки Дзюндзо, показывая, как менялось понимание красоты от поэтической антологии «Манъёсю» (VIII в.) к антологии «Кокинсю» (X в.), от «Кокинсю» к Басё (XVII в.) притом, что истинность (макото) во все времена оставалась основным формообразующим началом японского искусства⁴⁶.

В одной из последних работ по истории японской эстетики, в «Теории литературы и искусства в Японии» Макото Уэда, сочетаются проблемный и хронологический принципы⁴⁷, разбираются основные работы, позволяющие судить об эстетических взглядах японцев. Однако и эта работа не является специальной систематической историей японской эстетики. Последняя еще ждет своего исследователя.

Эстетическая мысль мусульманского Средневековья долгое время не подвергалась систематическому исследованию и обходилась молчанием в сводных трудах по истории эстетической мысли. Высказывалось даже мнение, что народы мусульманского Востока не создали самобытных эстетических теорий и концепций. Если не считать работы А. В. Сагадеева⁴⁸, эстетика

мусульманского Средневековья рассматривалась вне общего развития мировой эстетической мысли и привлекала внимание ученых главным образом как совокупность представлений, имплицитно содержащихся в мировоззренческих доктринах, литературе и искусстве народов данного региона. Примером такого подхода могут служить статьи Л. Массиньона⁴⁹, в которых проводится поддерживаемая и некоторыми другими авторами мысль о том, что эстетическое содержание мировоззренческих концепций и искусства мусульманских народов определялось «атомарностью» и стремлением низводить высшие роды бытия к низшим⁵⁰. Эстетические идеи мусульманских народов находили отражение в исследованиях, посвященных искусствоведческим теориям и особенно поэтике этих народов. Вопреки утверждению Г. Э. фон Грунебаума о том, что выраженное в Коране отрицательное отношение к поэзии навсегда закрыло путь к разработке литературной эстетики «специфически мусульманского характера»⁵¹, его собственная работа об изящной словесности и литературной критике мусульманского Средневековья⁵², равно как исследования И. Ю. Крачковского, Е. Э. Бертельса, И. С. Брагинского, Х. Бромса и ряда других (в том числе арабских) ученых, доказывают противоположный тезис. С другой стороны, такие исследователи, как В. Кантарино⁵³ и И. М. Дахият⁵⁴ доказывают творческий подход арабских и других средневековых мусульманских мыслителей к «Поэтике» Аристотеля, утверждая, что распространенное представление о непонимании ими учения Аристотеля о поэзии вызвано недооценкой именно творческого характера комментариев к этому трактату.

* * *

Наряду с изучением домарксистской эстетики в современной эстетической литературе по истории эстетики подробно анализируется и история марксистской эстетики. Основы этого изучения были заложены советскими исследователями в 30-х годах. В 1938 году вышло из печати двухтомное издание сборника «Маркс и Энгельс об искусстве», составленное М. А. Лифшицем. В течение последующих десятилетий это издание обошло практически все страны мира, будучи либо переиздано, либо использовано другими составителями.

В 1938 году этот сборник был издан на испанском языке в Мексике, в 1948 — в Австрии, в 1951 году в Швеции, в 1952 — в Индии, в 1955 — в Китае и Японии, в 1968 — в Польше, в 1965 — на Кубе, в 1967 — в Венгрии. В 1954 году сборник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» вышел во Франции (составитель Ж. Фревилль), в 1967 — в Италии (составитель К. Салинари). В ГДР вышло несколько изданий этого сборника — в 1948 (составитель М. А. Лифшиц), в 1960 (составители

М. Гакубич и Г. Кох), в 1967 (составитель М. Клим). В США сборник «Маркс и Энгельс о литературе и искусстве» появился в 1973 году как первый выпуск 12-томной серии «Документы по марксистской эстетике». Все это свидетельствует о широком изучении наследия марксистской эстетики во всем мире.

Однако ведущую роль в исследовании истории марксистской эстетики играют работы советских ученых. Широко известны и получили мировое признание исследования М. А. Лифшица, Г. М. Фридендера, А. Н. Иезуитова, П. С. Трофимова, М. Ф. Овсянникова⁵⁵.

Значительная работа по исследованию эстетического наследия Маркса и Энгельса была проделана и в странах социализма. В ГДР вышла работа Г. Коха «Марксизм и эстетика»⁵⁶, в Болгарии — книги: И. Паси «Эстетические очерки», Ивана Славова «Эстетическое наследие Маркса: комплексные проблемы»⁵⁷, в Польше — работа С. Пазуры «Маркс и классическая немецкая эстетика»⁵⁸. Наследие Маркса и Энгельса исследуется и на Западе, где опубликованы книги мексиканского эстетика Адольфо Санчеса Вацкеса «Эстетические идеи Маркса»⁵⁹ и исследование историка Р. Заннвальда «Маркс и античность»⁶⁰. В Нью-Йорке издана Ли Бэксандэллом аннотированная библиография книг и статей на английском языке «Марксизм и эстетика»⁶¹.

Значительная работа ведется и по изучению эстетических взглядов ближайших последователей Маркса и Энгельса — П. Лафарга, Ф. Меринга, К. Либкнехта, Р. Люксембург, К. Цеткин, Г. В. Плеханова.

Особый период в развитии марксистской эстетики связан с работами В. И. Ленина, который творчески развил эстетические положения классиков марксизма и применил их к условиям развития социалистического искусства и культуры. Этому этапу посвящены работы: «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (Составитель Н. И. Крутикова, М., 1957), «Ленин и искусство» (Отв. ред. В. С. Кружков, М., 1969), «Эстетическое наследие В. И. Ленина и проблемы искусства» (Отв. ред. А. Я. Зись, М., 1971).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Zimmerman R. Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft. W., 1858, S. 147.

² Schasler M. Kritische Geschichte der Aesthetik. B., 1872.

³ Ibid. S. 9.

⁴ Ibid. S. 253.

⁵ Hartmann E. von. Die deutsche Ästhetik seit Kant. B., 1886; Sommer R.

- Grundzüge einer Psychologie und Ästhetik von Wolf — Baumgarten bis Kants — Schiller, 1892; Lotze H. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. Münch., 1913; Spitzer H. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik, Bd 1. Graz, 1913.
- ⁶ Bosanquet V. A History of Aesthetic. Cleveland — New York, 1960, p. IX—X.
- ⁷ Трактаты И. Н. Среднего-Камашева и И. Я. Кронеберга опубликованы в кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. II. М., 1974.
- ⁸ Опубликована в кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 6, вып. 1. Харьков, 1915.
- ⁹ Panofsky E. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie. Leipzig. Berlin, 1960.
- ¹⁰ Utitz E. Geschichte der Aesthetik. B., 1932.
- ¹¹ Momenti e Problemi di storia dell'estetica. I—II. Milano, 1959.
- ¹² Bruyne de. Geschiedenis van de Aesthetics, Bd 1—5, 1951—1953.
- ¹³ Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963.
- ¹⁴ Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России.— Древнерусская эстетика XI—XVII вв. М., 1963.
- ¹⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963; История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М., 1969; История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974; История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975; История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979; История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980.
- ¹⁶ Bayer R. Histoire de l'esthetique. Paris, 1961.
- ¹⁷ Гильберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960, с. 8—9. (Gilbert K. and Kuhn H. A History of esthetics. London, 1939).
- ¹⁸ Kennich William E. Art and Philosophy. Readings in Aesthetics. New York, 1964, p. VII.
- ¹⁹ Rader Melvin. A Modern Book of Esthetics. An Antology. 4. New York, 1973.
- ²⁰ Coleman Francis J. Contemporary Studies in Aesthetics. New York, 1968.
- ²¹ Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева. М., 1960; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1966; Музыкальная эстетика стран Востока. Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1967; Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971; Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975; Музыкальная эстетика России XI—XVII веков. Сост. текстов, пер. и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973; Музыкальная эстетика Франции XIX века. Сост. текстов, вступ. статья и очерки Е. Ф. Бронфин. М., 1974; Zoltai Denes. Ethos und yffekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel. Budapest — Berlin. (рус. пер.— М., 1977).

- ²² Илиев Атанас. История на естетиката. София, 1958.
- ²³ Lukacs G. Ästhetik., Bd I. Die Eigenart des Ästhetischen, Bad 1—2. В., 1963; Volek J. Kapitoly z dejin estitiky. Of antyky, pocatki XX století, Praha, 1969.
- ²⁴ Tatarkiewicz W. Historia estetyki. Estetyka starożytna. W., 1962; Estetyka średniowieczna. W. 1962; Estetyka nowożytna. W., 1967; History of aesthetics. Modern aesthetics. Vol. 3. W., 1974.
- ²⁵ Tatarkiewicz W. Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odwroćczość, przeżycie estetyczne. W., 1975.
- ²⁶ De S.-K. History of Sanskrit poetics. Vol. 1—2. Calcutta, 1960; Kane P. V. History of Sanskrit poetics. Delhi, 1971; Pandey K. C. Comparative aesthetics. Vol. 1. Indian aesthetics. Varanasi, 1959.
- ²⁷ Jacobi H. Schriften zur indischen Poetik und Ästhetik. Mit einer Vorbemerkung von Hans Losch. Darmstadt, 1969; Jacobi H. Zur Frühgeschichte der indischen Poetik.—«Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», N 31 (1928) S. 656—670; Jacobi H. Die Poetik und Aesthetik; Inder.—In: «Internationale Wochenschrift». Bd 4 (1910). S. 1380—1392; Nobel J. The foundations of Indian poetry and their historical development (general outlines). Calcutta, 1925; Nobel J. Beiträge zur ältern Geschichte des Alamkāraśāstra. Berlin, 1911.
- ²⁸ Raghavan V. Some concepts of Alamkāraśāstra. Madras, 1942.
- ²⁹ Chaudhury Pravas Jivan. The aesthetic attitude in Indian aesthetics.—«The Journal of Aesthetics and Art Criticism». Vol. 24 (N 1). 1965, Supplement, p. 145—217; Chaitanya K. Sanskrit poetics. A critical and comparative study. L., 1965; Dev A. K. Catharsis and rasa.—Yearbook of Comparative and General Literatur 1966, N 15, p. 192—197. Rayan Krishna. Rasa and the Objective Correlative.—«The British Journal of Aesthetics». Vol. 5 (N 3), 1965, p. 246—260. Sen Gupta S. C. Towards a theory of the imagination. Oxford university press, 1959; Nimkar B. K. Sanskrit aesthetics and Greek imitation theory.—Cultural forum. V. 7, N 5, 1965, p. 50—53; Sen R. K. Imagination in Coleridge and Abhinavagupta.—«The Journal of Aesthetics and Art Criticism». V. 24, N 1. 1965, pp. 97—108.
- ³⁰ De S. K. Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics. Berkeley, 1963.
- ³¹ Gnoli R. The aesthetic experience according to Abhinavagupta. Roma, 1956.
- ³² Masson J. L., Patwardhan M. V. Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics. Poona, 1969; Masson J. Who killed cock krauñca Abhinavagupta's reflections on the origin of aesthetic experience.—Journal of the oriental Institute, Baroda, vol. 18, (N 3), 1969, p. 207—224.
- ³³ Gerow E. Aglossary of Indian Figures of Speech. The Hague — Paris, 1971.
- ³⁴ Щербатский Ф. Теория поэзии в Индии.—Журнал Министерства народного просвещения. Спб., 1902, май—июнь, с. 299—329; Ларин Б. Уче-

- ние о символике в индийской поэтике.— В кн.: Поэтика. Л., 1927; *Его же*. Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики.— В кн.: Романо-германская филология. Л., 1957.
- ³⁵ См.: *Гринцер П.* Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике.— «Вопросы литературы», 1966, № 2; *Гринцер П. А.* Новая жизнь древней поэтики.— «Вопросы литературы», 1976, № 6; *Темкин Э. Н.* Мировоззрение Бхамахи. М., 1975; *Алиханова Ю. М.* Учение Абханавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»): — В кн.: Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. 1972. М., 1977; *Гринцер П. А.* Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике.— «Труды по знаковым системам», IX (Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 422). Тарту, 1977; *Иванов В. В.* Эстетическое наследие древней и средневековой Индии.— В кн.: Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979; *Елизаренкова Т. Я., Гопоров В. Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. Там же.
- ³⁶ *Алексеев В. М.* Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Спб., 1916; *Эйдлин Л. Э.* Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967; *Голыгина К. И.* Теория изящной словесности в Китае. М., 1971; *Кривцов В. А.* Эстетические взгляды Ван Чуна. В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961; *Лисевич И. С.* Из истории литературной мысли в древнем Китае.— «Народы Азии и Африки». 1962, № 4; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М., 1969; *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- ³⁷ *Мибуно Тадаминэ.* Десять стилей японской песни (Вакадэй дзиссю).— Серия японской поэтики (Нихон кагаку тайкэй). Т. 1. Токио, 1972.
- ³⁸ *Фудзавара Кинто.* О новых собраниях песен (Синсэн дзуйно). Серия японской классической литературы. Т. 65. Токио, 1973.
- ³⁹ *Фудзавара Тэйка.* Лучшие песни нового времени. Серия японской поэтики. Т. 3, Токио, 1956.
- ⁴⁰ Теория рэнга, театра Но, хайку.— Полное собрание сочинений японской классической литературы (Нихон котэн бунгаку дзэнсю), т. 51. Токио, 1973.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² *Хисамацу Сэнъити.* История японской литературы (Нихон бунгакуси). Токио, 1948, с. 23.
- ⁴³ *Ониси Ёсинори.* Югэн и аварэ (Югэн то аварэ). Токио, 1973 (9-е изд.).
- ⁴⁴ Hisamatsu Sen'ichi. The Characteristics of Beauty in the Japanese Middle Ages.— Acta Asiatica, Tokyo, 1965, N 8, p. 42.
- ⁴⁵ *Хисамацу Сэнъити.* Национальная культура. Метод и объект (Кокубунгаку, Хохо то тайсё).— Собр. соч. в 12-ти т., т. 1, Токио, 1968, с. 169.
- ⁴⁶ *Караки Дзюндзо.* История души японцев (Нихондзин-но кокорона рэкиси). Т. 1—2. Токио, 1970—71.
- ⁴⁷ Ueda Makoto. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland 1967.
- ⁴⁸ *Овсянников М. Ф., Смирнова Э. В.* Очерки истории эстетических учений. М., 1963, с. 46—65.

- ⁴⁹ Massignon L. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.— In: Massignon L. Opera minora. V. 3. Parise 1969.
- ⁵⁰ Подробнее см.: Сагадеев А. Очеловеченный мир в философии и искусстве мусульманского средневековья. (По поводу одной типологической конференции).— В кн.: Эстетика и жизнь. Вып. III. М., 1974, с. 453—488.
- ⁵¹ Grunebaum G. E. von. Idéologie musulmane et Esthétique arabe.— *Studia Islamica*, 1955, N 2, 2.
- ⁵² Grunebaum G. E. von. Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschichte. Wiesbaden, 1955.
- ⁵³ Cantarino V. Arabic portics in the golden age. Selection of texts accompanied by a preliminary study. Leiden, 1975.
- ⁵⁴ Dahiyat I. M. Avicenna's commentary on the Poetics of Aristotle. A Critical Study with an Annotated Translation of the Text. Leiden, 1974.
- ⁵⁵ Лифшиц М. А. Карл Маркс и вопросы искусства.— «Вопросы искусства и философии». М., 1935; Его же. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972; Фридлендер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1968; Иезуитов А. Н. Вопросы реализма в эстетике Маркса и Энгельса. Л.—М., 1963; Трофимов П. С. Очерки истории марксистской эстетики. М., 1963; Овсянников М. Ф. Эстетическая теория К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина. М., 1974.
- ⁵⁶ Koch Hans. Marxismus und Ästhetik. Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin. Berlin, 1961.
- ⁵⁷ Паси И. Эстетически студии. София, 1970; Славов И. Марксовото эстетическо наследство — комплексен проблем. София, 1972.
- ⁵⁸ Pazura Stanislaw. Marks a klasyczna estetyka niemiecka. W., 1967.
- ⁵⁹ Vázquez Adolfo Sánchez. Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista). La Habana, 1966.
- ⁶⁰ Sannwald R. Marx und die Antike. Zürich, 1957.
- ⁶¹ Marxism and Aesthetics. A selective annotated bibliography of books and articles in the English language compiled by L. Baxandall, N. Y., 1970.

ЭСТЕТИЧЕС-
КИЕ
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
НАРОДОВ
ДРЕВНЕГО
МИРА



ПЕРВОЭЛЕМЕНТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Самая ранняя культура человечества, от которой сохранились памятники искусства, принадлежит эпохе позднего палеолита (20—30 тыс. лет до н. э.). Большой смелостью было бы пытаться квалифицировать «искусство» этого периода как результат особой эстетической деятельности. Несомненно, любая попытка проанализировать творчество палеолитического человечества с целью выявления каких-либо закономерностей «художественно-эстетического» сознания связана с большими трудностями. В современной эстетике, обладающей богатым теоретическим инструментарием и многовековым опытом, подчас открываются весьма сложные, не всегда однозначно решаемые вопросы в отношении интерпретации художественной деятельности и ее продуктов значительно более поздних периодов. Думается, дело обстоит еще сложнее, когда речь идет о совершенно специфическом объекте — культуре, отделенной от современного исследователя мощными слоями времени, проникнуть через которые представляется нелегкой задачей.

По мнению большинства ученых, художественное воспроизведение действительности в ранний период социального развития человека было вплетено в ритуально-магическую деятельность общины и носило синкретичный характер. Ранние представления об окружающем мире и силах, управляющих им, были стихийно материалистическими, поскольку магия в своей чистой неискаженной форме предполагает, что все явления в природе взаимосвязаны и должны происходить одно за другим в определенной последовательности неизбежно и неизменно, не нуждаясь в каком-либо вмешательстве извне. Необходимо лишь совершить какое-то одно определенное «магическое» действие, чтобы за ним с неизбежностью последовало другое — нужное, ожидаемое, желанное. Эти действия могли быть успешными лишь при условии строгого соблюдения ритуала необходимого магического

действия. В первобытной фантазии разыгрываются сцены осуществления желаемой действительности по строго определенным правилам магического искусства. При этом зрительно-пластическое и звуко-ритмическое чувство является существенным компонентом этих правил, воспитывается и формируется под их влиянием.

Принято считать, что люди в начальный период социальной истории обладали неразвитым сознанием, а точнее, сознанием, ограниченным определенными весьма узкими рамками. Своеобразный тип ориентации, а именно более конкретный и более предметный, тем не менее не должен был влиять на степень активности сознания. Активное в достаточно узких границах сознание родового общества обладало определенной целостностью, самодостаточностью, внутренней подвижностью. Все это характеризует очевидную слитность всех граней и планов этого сознания и дает основание определять его как синкретическое. В искусстве палеолита невозможно различать изображения магического и мифического характера от изображений реального опыта.

В свете сказанного понятно, как важно хотя бы в какой-то степени попытаться мысленно реконструировать те условия, в которых создавалось древнейшее искусство, являющееся первоосновой всего позднейшего более высокого его развития¹. Историческое появление палеолитического искусства относится к тому периоду развития общества, когда оно переживало глубокие изменения в своем становлении². Искусство «было вызвано к жизни общественными потребностями человека, — как справедливо отмечает А. П. Окладников, — и развивалось вместе с ними и на их основе»³. Исследования современной археологии, антропологии, палеопсихологии говорят в пользу того, что оно могло функционировать только в процессе коллективных магико-ритуальных действий, в разворачивании которых смысл изображаемого играл роль своеобразного духовно-практического катализатора. Будучи пронизано магическими, тотемическими представлениями, искусство палеолита вместе с тем обнаруживает четкую связь с трудовой деятельностью и родовой обрядностью⁴. «Реальное сознание человека — в отличие от теоретической абстракции сознания вообще — это всегда практическое сознание; в нем существенную роль играет отношение вещей к потребностям и действиям субъекта как общественного индивида и его отношение к окружающему»⁵.

Искусство палеолита уже несло в себе те особенности социально-производственного характера, которые определяли лицо эпохи. Конечно, роль и функции его были совершенно иными, нежели у искусства более поздних исторических формаций. Понятно, что на том уровне развития сознания⁶, носителями кото-

рого были первобытные охотники, собственно эстетические его аспекты, по существу, оставались в скрытом, непроявленном виде, поэтому анализ самих произведений искусства является основным источником для воспроизведения художественно-эстетических представлений людей древнейшего охотничьего общества.

Изучение теперь уже достаточно многочисленных памятников искусства той эпохи позволяет наглядно убедиться, насколько широк и разнообразен сюжетно-тематический материал, который «обрабатывается» художественными средствами в той или иной конкретно-исторической области обитания древнего человека. В то же время важно отметить и тот характерный набор доминант, который позволяет говорить не о случайном, а о вполне закономерном — обусловленном социальным развитием — обращении к искусству как особой форме отражения мира и миропонимания древних людей.

Устойчивое многообразие изобразительного канона в технике скульптуры, живописи, гравировки, специфический язык пластической выразительности, тематическое богатство — все это позволяет определять искусство палеолита как одну из необходимых и ярких страниц в жизни родового общества, представляющего важный раздел истории мирового искусства.

Анализ стилистической эволюции первобытного искусства, позволяющий выявить черты общности и проследить основные этапы его развития, бесконечно кропотливый и трудоемкий процесс. Большие заслуги в этом принадлежат Анри Брейлю. Ему удалось создать классификацию древнейшего искусства, которая продолжает соответствовать в своем существовании современным представлениям, несмотря на большое количество новых открытий. Брейль выделил пять этапов: 1. Спирали и меандры — рисунок на глине, видимо, пальцами рук; силуэты рук, обведенные черной или красной краской. 2. Гравированные изображения животных, переданные лаконично, несколько сухо; то же самое — в живописных изображениях; цвет — черный, красный. 3. Гравированные изображения выполнены с большим искусством — пропорциональны, большое внимание уделяется деталям, которые часто прорабатываются дополнительными штрихами; первые попытки тональной моделировки тела. 4. Тонкая гравировка; преобладание миниатюры; сплошная затушевка; появление полихромии. 5. Расцвет полихромной росписи; гравюры редки⁷. Разнообразные «виды» и «жанры» палеолитического искусства, указывающие на сложность его общественных функций и предстающие в весьма внушительном пространственно-временном масштабе (развитие этого искусства происходило на территории Евразии — от юга Франции — до озера Байкал в восточной Сибири; в период от 30 до 10 тысяч лет до н. э.),

удалось систематизировать как постепенное накопление художественного опыта и выявить некоторые закономерности в развитии художественного стиля.

При всей общности первобытно-родового строя и мировосприятия людей той далекой эпохи развитие людских сообществ палеолита имело и свои индивидуальные неповторимые черты. Одним из показателей большой сложности и многообразия становления человеческого общества уже в период позднего палеолита может служить на первый взгляд, казалось бы, сугубо конкретный факт в плане исторической значимости общего развития социально-общественных структур, именно факт независимого развития искусства в разных областях Старого света: для палеолитического искусства Западной, Центральной и Восточной Европы характерны специфические — достаточно существенные — технические и «видовые» черты⁸.

Так, разнообразные, яркие по образности «фрески» и гравировки скальной поверхности пещер, характерные для территории Франции и Испании, не имеют своего аналога ни в одной другой области Европы (известны лишь единичные пещеры с росписью, как, например, «Каповая» — на Урале⁹, хотя были обследованы сотни пещер). На территории Чехословакии найдены статуэтки животных, выполненные в технике обожженной глины, тогда как обработка глины остается повсюду неизвестной вплоть до эпохи неолита. Другой любопытный пример — богатая меандровая орнаментация по кости, обнаруженная на предметах со стоянки Мезин (на реке Десне); орнамент этого типа характерен для значительно более поздних культур Европы. Число примеров этого рода легко продолжить. Важно отметить, что все они говорят о том, сколь сложен и неоднозначен при всей его исторической общности был процесс становления художественно-эстетической деятельности, соответствующих структур сознания и шире — процесс формирования ранних культур человечества.

Искусство палеолита может рассматриваться как становление, как некая начальная, зародышевая форма многих последующих форм и типов искусства.

Специфической особенностью изучения древнего искусства является то, что по сути дела исследователь располагает материалом лишь одного — изобразительного — характера. Можно предполагать, что в тот период существовали и какие-то элементы музыкального творчества (археологами найдено несколько костяных «флейт»). Однако время донесло до нас лишь «молчаливые» формы: фрески, статуэтки, скульптуру, гравировку и мелкую пластику. Что касается архитектуры, то в известном смысле, как отмечалось рядом исследователей, прообразом, например, храмовых интерьеров могут служить пещерные интерьеры, пространство которых достаточно организовано и органично

маркировано космическими символами мировосприятия охотников в художественной форме. Богатство пещерного искусства, а также ряд других фактов, документированных археологией, дает основания полагать, что в пещерах происходили древнейшие «мистерии». В таком бытовании искусства угадываются какие-то своеобразные «синтетические» начала, столь характерные для позднейших исторических периодов в развитии искусства.

Содержание искусства палеолита определялось практической жизнью древних людей и представляет собой по преимуществу царство диких животных, увиденное глазами охотника. Изображения их многочисленны, исполнены с большой силой убедительности, живо и подчас виртуозно¹⁰. Элементы движения, динамичность фигур в сочетании с большой точностью их «прорисовки», выполняемой порой несколькими штрихами, создает тот сильный эффект, который, собственно, только и возникает в процессе восприятия продуктов художественного творчества.

Среди специалистов, изучающих ранние формы художественного творчества, нет единства в определении характера стиля первобытного искусства. Его называют «реалистическим», «натуралистическим», «импрессионистическим» и др. Большая непосредственность этих образов, их «портретность» говорит, во всяком случае, о стремлении к живости, достоверности в изображении. Не слепом и стихийном, а строго избирательном, что явствует из предметного плана изображений, а также из того способа восприятия мира, который открывается нам в этих образах. В них нет ничего подчеркнутого, гипертрофированного; они исполнены в свободных естественных позах, фиксирующих жизнь именно диких неприрученных животных. В этом — своеобразие стилистической манеры палеолитического анимализма в отличие от более позднего. Уже в неолите — эпохе приручения животных — их художественное воспроизведение носит совершенно иной характер; в художественном «каноне» становятся преобладающими черты «обезличивания», обобщения, статики, обыгрывания символической значимости чисто физических качеств того или иного животного.

Еще один штрих важен для понимания пещерных фресок: звери изображаются вне четкой композиционной схемы — на стенах и потолках пещер в спокойных позах, отдыхающие, пасущиеся, настороженно повернувшие голову, готовящиеся к прыжку и т. д. В бесконечной анфиладе подземных галерей запечатлена живая картина повседневно наблюдаемого мира, действительного и значимого для художника-охотника не одной лишь утилитарной стороной. «Портретизм» изображений говорит о любознательности, и о наблюдательности, и о точности руки художника, воспитанного на практике длительного, подчас опасного выслеживания зверя, требующей знания его привычек,

образа жизни, его характера и анатомии. Без сомнения, люди, способные на такие изображения, видели в этих животных не одно только «мясо», пригодное в пищу.

При всем полнокровии, убедительности, жизненности искусства палеолита оно отмечено своим особым характером условности. Как известно, уже простое воспроизведение объемного тела на плоскости требует знания определенных художественных средств, благодаря владению которыми и при известном навыке только и возможно передать живой образ в условном отражении на плоскости. В искусстве палеолита этого рода условность выдерживается с закономерным постоянством и достигает порой совершенства и виртуозности.

Тренированный глаз охотника фиксирует детальнейшим образом не только любой из сложнейших ракурсов при воспроизведении тела животного, но подчас стремится передать его внутреннее, эмоциональное состояние. Понятно, что художники эти не делали эскизов, однако знание натуры достигало такого высокого уровня, что позволяло художнику осуществлять творческий акт спонтанно, в один прием, без длительной подготовки и без вариантов. При этом художественное мастерство, сила характерной выразительности палеолитического анимализма беспрецедентна. Столь глубокое проникновение в животный мир природы и стремление воспроизвести ее во всей полноте ее жизненных сил и внутренних проявлений в безупречных художественных формах — свидетельство не только уникальности художественно-творческой деятельности человека этого времени, но, видимо, и мыслимого им духовного единства с этим миром.

Несколько иной характер условности выражен в искусстве пластики. Миниатюрные женские статуэтки — палеолитические «Венеры» (10—30 см) — олицетворяли какой-то другой полюс духовной жизни охотничьего общества¹¹. Их заглаженная, заполированная поверхность говорит о том, что они, вероятно, служили предметом неких ритуально-регулярных действий. В этом «жанре» искусства «портретизм» не только не встречается, но даже простое обозначение черт лица — большая редкость, хотя в жанре анимализма — это один из самых важных признаков стиля. Как правило, слабо моделируются руки и ноги — в области стоп и голени. Безликость фигурок (исключения крайне редки) контрастирует с тщательной и даже любовной отделкой торса, живота, ягодиц и бедер. Пышные формы женской плоти передают прежде всего полноту жизни (хочется добавить — избыточной жизни). Как ни странно, в этих фигурках нет определенно выраженных животных энергий, нет эротизма: прекрасная, может быть, слишком мощная плоть, каким-то удивительным образом облагорожена резцом мастера. Невольно при рассмотрении этих произведений вспоминаются известные

строки П. Валери о Рембрандте: «...его не пугают ни грузные животы с пухлыми и оплывшими складками, ни грубые руки и ноги... Но эти зады, эти чрева, эти сосцы, эти мясистые туши...— он их пронизывает или ласкает солнцем, известным ему одному; он как никто совмещает реальность и тайну, животное и божественное...»¹². Нельзя не заметить, что характер этой своеобразной исторической прелюдии жанра обнаженной природы в пластическом искусстве отличается и технической зрелостью и достаточно глубоким осмыслением как природы, так и самого процесса ее воспроизведения: эти статуэтки не воспринимаются иначе, как символ продолжения жизни. Помимо этого представленного десятками фигурок канона в искусстве палеолита известного и другой тип изображения «обнаженной природы»,— значительно более «светский». Два рельефа в гроте Ля Магдален (Франция) дают о нем яркое представление¹³. Изображения воспроизводят юных женщин, полулежащих в свободных позах. Слабый, тонкий, едва уловимый глазом рельеф подчеркивает выраженное в позах настроение покоя, неги. Стройные фигуры полны изящества. Эти изображения трудно было бы квалифицировать в качестве объектов первобытного сакрального культа. Думается, что здесь являет себя редкий для искусства палеолита феномен — внеканоническое творчество. «Художественная деятельность,— отмечает виднейший советский исследователь культуры С. Н. Токарев,— хотя и связывалась с самого начала и с чисто производственной практикой, и с потребностями социального общения, и с ложными представлениями о природе, и с магическими ритуалами, но в основе своей коренилась в общечеловеческой потребности творить красоту и наслаждаться ею»¹⁴.

В искусстве палеолита не так уж мало исключений, сосуществующих с действительно в большой степени унифицированным канонам. Об этом же говорят исключительно редкие изображения лиц на женских фигурках, как правило, безликих.

Другой пример такого рода исключительности относится к более общим закономерностям палеолитического творчества. Принято считать, что палеолитическому художнику были неизвестны приемы композиции. И для такого суждения, конечно, есть основания. Однако есть и убедительнейшие факты, противоречащие этому мнению. Например, воспроизведение стада оленей, а также двух животных в гроте Мэрии (Тэйжа), группы козлов в пещере Ляско, а также композиция с оленями и рыбами на костяной пластине из грота Лорте¹⁵ и др. Самым замечательным в этом отношении примером является знаменитая сцена из «Колодца мертвого человека» (пещера Ляско)¹⁶. Она воспроизводит опрокинутую навзничь, очень схематично исполненную фигуру мужчины. Рядом с нею, справа — предмет в виде шеста

с наверху в форме птицы (очевидно, жезл). Над опрокинутой фигурой нависает разъяренная морда атакующего бизона. Его брюхо распорото волочащимся по земле копьем, — видны вываливающиеся из раны внутренности животного. Человек поражен погибающим зверем. Интересно отметить, что даже здесь, в этой драматической сцене, где оба участника уже уходят из «мира живых», человек изображен предельно схематично: плоская фигурка — параллелепипед, руки — безжизненно раскинутые палочки, голова дана в двух линиях и почему-то с птичьим клювом. Бизон более пластичен и вполне выдержан в традициях палеолитического анимализма, однако в его трактовке чувствуется определенная скованность, обусловленная, видимо, сложностью ли, или необычностью задачи, которую поставил себе художник, воспроизводя какую-то явно близкую ему ситуацию, либо тем состоянием, в котором он находился под впечатлением последней. В построении этой композиции при всей ее неумелости и, в сущности, примитивности — с нашей точки зрения — явственно ощущается драматизм происшедшего. Художнику удалось как бы перелить на скальную поверхность свое чувство свидетеля только что происшедшей трагедии.

Вероятно, было бы тщетно пытаться разгадать смысл и значение этой сцены в культово-магическом аспекте. Вероятно, в данном случае «художник» создал «картину», которая явно не могла служить предметом отправления каких-либо культовых или магических церемоний, но отражала его индивидуальные переживания.

Искусство палеолита наряду с образцами великолепных изображений в технике пластики и живописи представлено и весьма обширным массивом рисунков и гравировок схематичного, условного характера. Это пятна в форме круга, разнообразные треугольники, «лесенки» и проч. Можно предполагать, что эти знаки являлись какими-то изобразительными символами, служащими, видимо, лаконичными метами чисто информационного характера. Нужно признать, что «расшифровать» их — задача исключительно сложная, но, во всяком случае, эти знаки говорят о том, что средства выражения были многообразны и существовала потребность в такого рода передаче информации.

Характер художественно-пластического выражения духовного отношения к миру в палеолитический период наиболее ярко проявляется в двух видах искусства: в пластике женского тела и живописных изображениях животных. Но даже имея в своем распоряжении богатый материал, исчисляемый сотнями отдельных произведений, мы можем сделать лишь самые общие предположения относительно структурно-содержательных аспектов того сознания, продуцирующая сила которого и явилась их организующим фактором.

Думается, что те жизненные идеи и уже далеко не односторонние связи с внешним миром и отношения внутри родового общества, которые питали сознание палеолитических художников, имели достаточно сложный характер. Не случайно, например, явно выраженное разделение на различные сферы в практике искусства. Пещерное искусство, с его пышно цветущим анимализмом — это своеобразный подземный «пантеон», наполненный, конечно, не ради развлечения, сотнями изображений представителей животного мира, может быть, служащих предметом поклонения людей того далекого периода. И произведения искусства, которые не входили в этот круг «почитания»: статуэтки, мелкая пластика, орнамент и др.

Для пещерного круга памятников организующей идеей явилось, видимо, представление о строгой цикличности бытия, его системности, гармоничном чередовании фаз рождения, жизни, смерти. Последовательная смена явлений ощущается, может быть, в слишком уж непосредственном ритме, в живых и подчас однозначных формах. Включенность человека в это динамичное бытие понимается, насколько мы об этом можем судить, лишь в плане, так сказать, рядоположенности, иногда конкурентности. В пользу сказанного говорит не только частный характер семейно-родовых «божеств», олицетворением которых являются, видимо, женские статуэтки. Есть и еще один убедительный пример — изображение так называемого «колдуна» в пещере «Трех братьев» (Франция)¹⁷. Представлена в цвете мускулистая фигура зрелого мужчины, характер трактовки которой, а также чрезвычайно любопытный набор «атрибутов» воспроизводят, вероятно, одну из самых глубоких, стержневых идей восприятия мира охотником палеолита. Фигура изображена в профиль: линия спины дает четкий контур линии хребта травоядного (оленья? лошади?), что усиленно акцентировано дополняющими деталями: пышный хвост, высокие уши и мощные ветвистые рога оленя; голова, развернутая анфас, поддерживается могучей шеей. Существо это, как бы устремляясь куда-то, вприпрыжку, поджимает передние конечности под брюхо, плотно прижав локти и, повернув голову на зрителя, смотрит остановившимся взглядом огромных круглых глаз (совы?). Ледящий, застывший взгляд ночной птицы, мощь оленьих рогов, пушистый хвост ловкого и хитрого хищника, и за всем этим проглядывает (и не только проглядывает, но и подчеркивается некоторыми деталями) тело сильного, неутомимого, тщательно замаскированного охотника.

Следует отметить один весьма важный момент в этом изображении, а именно отсутствие прагматически-охотничьей направленности в сочетании перечисленных атрибутов. Перед нами, скорее, синтетический образ, некий «идеальный герой», в коем

интегрируются все те качества органической природной жизни, к совершенному владению которыми стремился охотник.

На заключительных стадиях эпохи палеолита в искусстве происходят заметные изменения. Исчезают росписи в пещерах, не исполняются больше статуэтки животных в том «естественном» стиле, воспроизводящем удивительно живые образы, которым так запоминается искусство палеолита. Все больше появляются геометрических знаков и орнамента.

Первые опыты художественного творчества в эпоху позднего палеолита, привлекающие конкретностью, живостью образов, пышным и жизнерадостным цветением форм, искусство, в котором отразилось чувственное, органичное восприятие животного мира (но уже в известном смысле одухотворенного), в следующую эпоху — неолита — претерпевают существенные изменения.

Неравномерное развитие различных областей в эпоху палеолита значительно усиливается в неолитическое время. Дальнейшее развитие художественно-эстетических форм деятельности приобретает более сложный и многообразный характер. Процессы формирования тех или иных художественных культур этого периода могут быть поняты лишь с учетом искусства древнейших цивилизаций Передней Азии и Ближнего Востока, которые возникли в то время.

В целом ряде провинциальных (собственно неолитических) художественных культур происходит сложное скрещивание старых форм и образов, восходящих к палеолиту, — с новым характером их интерпретации, отмеченным «цивилизованным сознанием»; слияние универсальных тенденций художественного развития человечества вообще с местными художественными традициями. Архаические черты сохраняют свою устойчивость в культурах, наиболее удаленных от центров древнейших цивилизаций.

Эпоха неолита — классическая эпоха родового строя — представляет собой завершение каменного века в истории человечества. Становление производящего хозяйства — скотоводства и земледелия — явилось мощной основой для перестройки очень многих жизненно важных форм деятельности. Изобретение гончарства, ткачества, усложнение техники обработки камня, возникновение предпосылок для открытия металлургии и т. д. — все это не могло не повлиять на изменение содержательных и структурных сторон духовной жизни неолитического человечества.

С одной стороны, тотальное укрепление родового строя и, с другой, широкое развитие производства разнообразных орудий и оружия, керамики включало человека в сложную систему социальных отношений. Укрепление родового строя осуществля-

лось, в частности, средствами этического, нормативного характера. Поэтому необходимым регулятором все усложняющейся социальной системы и выступали ранние родовые религии, включающие в себя разнообразные формы ограничений и ритуалов. На фоне активного развития религиозных и общесоциальных структур проявление эстетических аспектов деятельности представляется сравнительно мало продуктивным и далеко не таким выразительным, как в предшествующий неолиту период.

О неолитическом искусстве составить четкое и целостное представление очень трудно потому, что культуры этой эпохи калейдоскопически разнообразны и количество их бесконечно. Но все же некоторые черты — самые общие — пожалуй, прослеживаются с определенной закономерностью во многих явлениях художественного творчества.

Неолит — это время возникновения сырцовых и каменных сооружений. Развитие архитектурной практики первоначально пошло по пути создания символических сакральных памятников. Храмовая архитектура неолитического и энеолитического Востока¹⁸ имеет своеобразный аналог в степях Евразии, где при переходе к эпохе металла широкое распространение получают мегалитические сооружения¹⁹: дольмены (надземные склепы), менгиры (крупные глыбы камня, часто обработанные, закрепляемые вертикально — вероятно, одна из самых ранних форм воплощения идеи монументальной скульптуры), кромлехи (круги из каменных плит или валунов).

На базе новых технических достижений рождались иные художественные запросы и средства. «Неолитическая революция» — это понятие, включающее в себя такое количество открытий, изобретений, столь существенное изменение образа жизни в целом, что не будет натяжкой утверждать — подобные революции человечество переживало не часто.

Активность человека, столь очевидно фиксируемая в искусстве этого периода, основывается на определенной конкретной базе. В неолите происходит явление, которое по праву может быть названо демографическим взрывом. Новые формы хозяйства (земледелие и скотоводство) дают возможность для создания больших пищевых ресурсов. Высвобождается больше свободного времени для творческой деятельности. Огромная территория Евразии заселяется сравнительно равномерно, что приводит к более интенсивному обмену в самых разных областях жизнедеятельности, в том числе и в сфере духовного — художественного творчества.

Искусство эпохи неолита менее изучено, нежели палеолитическое. Однако трудность его анализа не только в степени изученности. Современная наука располагает образцами творчества людей неолитической эпохи различных форм и видов: мону-

ментальной и мелкой пластики, архитектуры, наскальных гравировок, росписей и разнообразной, насыщенной символикой орнаментики. В целом искусство этого периода менее конкретно. Изобразительный канон отличается большой степенью условности, подчеркнутой упрощенностью, специфической стилизацией форм. Один из примеров — неолитические культовые сосуды антропоморфных и зооморфных форм, украшенные сложной системой орнамента, налепов, борозд и т. д. Еще более яркий пример — женские статуэтки, количество которых необычайно велико. Нити, так прочно связующие палеолитическое творчество с природой, с конкретным бытием, здесь приобретают более опосредованный характер. Более явственно обозначается мистическая, религиозная основа многих художественных образов. Это, по-видимому, период формирования не только новых культурных, социальных форм жизни, но также и период, отмеченный процессами глубинного поворота и усложнения психических и мыслительных структур сознания, его существенной переориентации.

В это время с большой определенностью выступают центры с высокой художественной культурой, где происходит «синтез» своеобразных форм искусства, которые в виде реплик, многократно повторяясь, проявляются в затуманенном, как бы смазанном, иногда превращенном в нечто другое (под влиянием временного и пространственного протяжения) облике в различных провинциях неолитического мира.

Развитие и распространение художественных стилей, сравнительно слабо выраженное в эпоху палеолита, в неолите заметно ускоряется, активизируется. Это время иного ритма жизни. Так, в художественных провинциях неолитической эпохи формируются собственные центры — локальные художественные культуры, в границах которых те или иные канонические сюжеты, характерные для эпохи в целом, приобретают специфические черты (например, художественные культуры земледельцев — Триполье и Анау, богатые расписной керамикой и статуэтками; неолитические наскальные гравировки Сибири и Карелии и др.).

Характер искусства неолита, общий стиль выразительности художественных форм говорит о том, что в этот период произошла переориентация сознания в целом, и в частности художественно-эстетическое видение получило иное направление. «Первобытное человечество стало меньше верить в силу магических действий. Начинает складываться культ природы, олицетворяющейся в образах всевозможных духов животного и растительного мира, земных и небесных сил»²⁰. Не случайно, конечно, в неолитических земледельческих культурах исчезают изображения, исполненные, так сказать, «с натуры». Интерес к дикой

природе и ее персонажам уступил место активной заинтересованности в тех силах, которые позволили бы управлять этой естественной природой, подчинять ее потребностям человеческого общества. Персонажами искусства, художественного — мифологического — мира сознания в это время становятся солнце, луна, мифические герои, осуществляющие связь уже не с животным миром, а, как представляется, именно с этими — «надприродными» силами.

Заключая этот небольшой экскурс в проблематику формирования некоторых тенденций художественно-эстетической деятельности и сознания на заре истории, следует отметить, что первые ступени этого процесса представляют собой реальности весьма различного характера. Изменяющееся содержание жизни, изменение самого способа существования повлекло за собой изменение во всех областях духовной жизни, в том числе и в области освоения мира по неписаным законам, которые потом будут названы «законами красоты». Вместе с тем ряд признаков указывает на тесную связь художественных культур этих периодов. Прежде всего остается прежним главный предмет художественного творчества — человек и его место в мире, проблемы его существования, смысл жизни. Не утрачиваются технические приемы обработки кремневых инструментов: орудий и оружия. Орнаментация, выполняемая прежде на кости, переносится на глину и тем самым широко клишируется.

Рассматривая проблему эволюции, развитие художественно-эстетического сознания и деятельности раннего человечества, следует учитывать как различный характер первых этапов этого развития, так и черты преемственности, не забывая о том, что специфика художественно-эстетической деятельности как таковой заключается в высокой степени ее универсальности, гибкости и способности охватывать все области практической и духовной жизни.

Художественно-эстетическая деятельность древнейшего периода истории человеческой культуры (палеолитического) отражает тот этап развития сознания, когда его рефлексивные стороны были слабо выражены. Сознание не было «загружено» проблематичностью бытия, необходимостью выбора между тем или иным способом существования. Возможен был по сути дела лишь один-единственный образ жизни. Такая цельность, естественность жизни не могла не породить искусства, полного «наивного» совершенства, живой открытости, и в этом смысле незаконченности (как сама жизнь, которая не заканчивается с уходом со сцены жизни одного за другим людей и поколений).

Социально-общественная практика, опыт стихийного коллективизма, опыт обобщенного видения мира создают предпосылки для выработки в ранние исторические эпохи такого типа струк-

тур сознания, при котором каждый член коллектива надеялся силами и способностями своих соплеменников. Внутренняя унифицированность является, видимо, необходимым регулятором в осуществлении жизненных процессов. Эта черта не может не влиять и на характер художественно-эстетической деятельности: акт создания произведений искусства и их восприятие сливаются в единый процесс, причем, естественно, роль авторства, по-видимому, совершенно несущественна. Не отличаясь в принципе в чувственно-моторной сфере от сознания цивилизованного человека, сознание раннего человечества воспринимает мир через призму практической деятельности и коллективных магических действий и мифических представлений.

Одной из существенных и характерных черт культуры следующей эпохи — неолита — является более интенсивное развитие обмена во всех областях жизни, что ускоряет и дифференцирует и развитие сознания. Резче выступает роль индивидуальной инициативы (об этом говорят мифологические источники). Увеличивающееся значение индивидуальной и личной деятельности порой однозначно фиксируется и в изобразительном творчестве (один из примеров — наскальные гравировки, где центральная фигура человека подается в значительно более крупном масштабе, нежели миниатюрные изображения животных, предметов, знаков — служащих как бы фоном для первого).

На рубеже двух эпох многое меняется в содержании и форме художественно-эстетической деятельности. Сдвиг происходит не только в общем развитии сознания и дифференциации психических, в том числе и творческих, его функций, что находит свое отражение и в своеобразной специфике освоения новых художественных средств и приемов, нового художественного языка. Сама творческая активность пополняет свой арсенал, охватывая все новые объекты; складываются развитые культы и верования; вычленяется традиционно-воспитательная роль культурного мифотворчества. «Светское» искусство в этот период почти целиком вытесняется, редуцируется за счет активного экспансионизма религиозно-этических жизнестроительных программ, свидетельством чего могут служить уже и древний эпос и характер трактовки изобразительного канона. Искусство служит для оформления культовых помещений, изготовления символических предметов и ритуальных действий. Однако ориентация художественного сознания, реализующаяся в характерных тематических, сюжетных, технических образцах, представляет культуру очень сложного порядка — и в архитектуре, и в пластике, и в бесконечно богатом и разнообразном орнаменте.

Исследование художественной практики древнейших человеческих культур не только внесло ряд важнейших поправок в историческое понимание природы и сущности искусства, но так-

же весьма основательно скорректировало масштаб общегуманитарной проблематики в современном знании. В ходе открытия и изучения ранних памятников искусства и культуры более отчетливо проявилось значение, например, античного наследия, вобравшего в себя элементы многих более древних ярких и богатых художественных культур.

Художественно-эстетические представления, стиль искусства каждой культуры в принципе неповторимы. Вместе с тем многие сюжеты, мотивы и образы (такие, как разнообразные трактовки анималистических тем, интерпретации образа богини-матери с ребенком, образа героя, убивающего чудовище, и др.) художественной практики исторического Востока, Греции, Рима, Византии и средневековой Европы уходят корнями в глубокую древность, туда, где впервые продуктивная сила творческой фантазии художников каменного века нашла иконографическое средство решения древнейших художественно-эстетических представлений о мире и месте человека в нем.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 118.
- ² См., например: *Замятин С. Н.* Очерки по палеолиту. М.—Л., 1961.
- ³ *Окладников А. П.* Искусство эпохи палеолита.—История искусства народов СССР, т. 1. М., 1971, с. 20.
- ⁴ См.: *Токарев С. А.* Проблемы общественного сознания доклассовой эпохи.—В кн.: Охотники. Собиратели. Рыболовы. Л., 1972, с. 278.
- ⁵ *Рубинштейн С. Л.* Принципы и пути развития психологии. М., 1959, с. 158.
- ⁶ Согласно данным современной науки, древний человек, перешедший к родовому строю, обладал достаточно сложным мышлением. Развитие и совершенствование орудий труда и оружия, развитие речи, усложнение внутри- и межродовых отношений — все это говорит об относительно высоком уровне сознания. См.: *Якимов В. П.* Черты прерывности в эволюции человека.—IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Чикаго, сентябрь 1973, с. 12.
- ⁷ Breuil A. Four hundred centuries of cave art. Montignac, 1952.
- ⁸ См.: *Формазов А. А.* Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980, с. 22—25.
- ⁹ См.: *Бадер О. Н.* Каповая пещера. М., 1965.
- ¹⁰ По статистике Андре Леруа-Гурана, известного исследователя палеолитической культуры, насчитывается 610 изображений лошадей; 510 — бизонов, 205 — мамонтов, 176 — козлов, 137 — быков-туров, 135 — ланей, 112 — благородных оленей, 84 — северных оленей, 29 — львов, 16 — носорогов и т. д. См.: Leroi Gourhan. A. Treasures of Prehistoric Art. New

- York., 1967, p. 111. Иллюстрационный материал см. в этом издании, а также: *Окладников А. П.* Утро искусства. Л., 1967, рис. на с. 11, 12, 14, 38, 39, 43, 46, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 93, 94, 95, 96, 99, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, а также таблицы: I, II, III, IV, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, V, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 33, VII.
- ¹¹ Только на территории СССР найдено 47 статуэток. См.: *Окладников А. П.* Искусство эпохи палеолита.— История искусства народов СССР в 9-ти т., т. 1. М., 1971, с. 16. Иллюстративный материал см.: *Окладников А. П.* Утро искусства. Рис. на с. 117, а также таблицы: 1, 20, 21, 22, 25, 27, 30, 35.
- ¹² *Валери П.* Об искусстве. М., 1976, с. 318.
- ¹³ См. фотографии и прорисовки: *Окладников А. П.* Указ. соч., табл. 30.
- ¹⁴ *Токарев С. А.* Указ. соч., с. 279.
- ¹⁵ См.: *Окладников А. П.* Указ. соч., табл. 12, рис. на с. 69, 95, 96.
- ¹⁶ См. там же табл. 26.
- ¹⁷ См. там же табл. 23.
- ¹⁸ *Mellaart James.* Excavations at Hacilar. Edinburgh, 1970; *Его же:* Catal Hüyük. A Neolithic Town in Anatolia. London, 1967.
- ¹⁹ «Возведение мегалитических построек представляло для первобытной техники сложнейшую задачу. Вес покровных плит достигает 40 и более тонн, а вес отдельно стоящих камней — иногда 100 или даже 300 тонн. В некоторых случаях — например, для сооружения Стоунхеджа (Англия) — камни доставляли почти за 200 км» (*Монгайт А. Л.* Археология Западной Европы, т. 1. Каменный век. М., 1973, с. 262).
- ²⁰ *Монгайт А. Л.* Указ. соч., с. 199. В этой работе см. иллюстративный материал по искусству неолита.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НАРОДОВ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

II

Переход от первобытнообщинного строя к рабовладельческой формации привел к образованию ряда мощных цивилизаций Востока с высоким уровнем материальной и духовной культуры. От древних культур Египта, Шумера и Вавилона, Китая, Индии, ближневосточных народов до наших дней дошли не только памятники материальной культуры и искусства, но сохранилось и большое количество письменных источников самого разного характера. Среди этих текстов встречаются и такие, на основе которых можно с большей или меньшей степенью вероятности реконструировать эстетические представления древневосточных народов, имеющие большое значение для правильного понимания развития всей последующей истории эстетической мысли. Однако, приступая к краткому очерку эстетических представлений народов Древнего Востока, мы должны сделать существенную оговорку.

Несмотря на высоко развитое эстетическое чувство у многих народов Древнего Востока (о чем несомненно свидетельствуют как письменные источники, так и памятники древнего восточного искусства), мы не располагаем на сегодняшний день ни одним древневосточным специально эстетическим текстом, и вряд ли можно думать, что таковые существовали. Поэтому для выявления полной картины эстетических представлений народов Древнего Востока необходимо изучить основные памятники культуры этих народов и прочитать все их письменные источники под углом зрения историка эстетики. Эта работа еще ждет энтузиастов исследователей. На сегодняшний день мы, к сожалению, располагаем лишь отдельными, фрагментарными историко-эстетическими исследованиями, базирующимися или на анализе того или иного древневосточного текста (или группы текстов), или на изучении отдельных видов древневосточного искусства, или на попытках обобщить эстетический материал случайных текстовых фрагментов той или иной цивилизации,

отдельных этапов культуры, конкретных философско-религиозных направлений и т. п. Ясно, что при таком состоянии дел говорить о более или менее полной картине эстетических представлений народов Древнего Востока не представляется возможным. Тем не менее накопленный, хотя и фрагментарный, материал дает основания для утверждения, что с Древнего Востока, а не с Греции и Рима следует начинать историю эстетики и только почти полная неразработанность древневосточной эстетики заставляет историков до сих пор приписывать греко-римской эстетике и те идеи, которые она в свое время позаимствовала у Востока.

Предлагаемый в данной главе очерк основан на фрагментарных материалах и ни в коей мере не претендует на полноту и какую-либо законченность. Его главная задача состоит в том, чтобы показать, что и у народов Древнего Востока существовала своя, подчас очень самобытная и отличная от античной эстетика, что эта эстетика возникла раньше греко-римской, в отдельных своих положениях составляет ее фундамент и заслуживает внимания со стороны исследователей не меньше, чем любой другой этап истории эстетики.

Сказанное не означает, однако, что предложенный здесь материал не обладает самостоятельной объективной историко-эстетической ценностью и не отражает истинного положения дел в древневосточных эстетиках.

К специфике развития древневосточных культур относится такая черта, как глубокий традиционализм. Он основывался на специфических особенностях социально-экономического и духовного развития восточных цивилизаций и проявлялся во всех сферах культур восточных народов. Те или иные рано сложившиеся идеи и представления иногда жили в культурах Востока многие столетия и даже тысячелетия. Для истории эстетики этот феномен важен в том отношении, что позволяет нередко по случайному текстовому фрагменту или группе фрагментов делать достаточно широкие обобщения. Так, если говорить о Древнем Египте, то некоторые эстетические суждения (о красоте женщины, бога, о свете и др.) мы находим почти в одних и тех же формулировках в текстах и Древнего царства, и Среднего, и Нового. На протяжении многих столетий и даже тысячелетий существования древних культур Востока развитие касалось отдельных нюансов тех или иных представлений, а основа их оставалась неизменной. Поэтому, даже не имея на сегодняшний день возможности написать исчерпывающую и полную историю эстетики народов Древнего Востока, мы можем с достаточно большой степенью уверенности и по фрагментарным исследованиям установить некоторые достаточно устойчивые типологические особенности тех или иных древневосточных эстетических пред-

ставлений. Важно, что именно они, а не скоропреходящие эстетические вкусы и увлечения оказывали, как правило, влияние на последующее развитие эстетики.

§ 1. Египет

Одной из древних и наиболее развитых на Востоке была египетская культура. Египтяне добились больших успехов в области астрономии (открыли «знаки зодиака», изобрели календарь), математики (особенно в геометрии), инженерно-строительных науках, медицине, истории, географии. Много внимания уделялось в Египте искусству, достигшему там необычайного расцвета. Раннее изобретение письменности (древнейшие памятники датируются III тысячелетием до н. э.) способствовало тому, что до наших дней сохранились многие оригинальные образцы древнеегипетской словесности; притом словесности высокохудожественной в современном смысле слова и развитой практически во всех основных литературных жанрах. До нас дошли древние мифы, сказки, повести, басни, дидактические произведения, философские диалоги, гимны, молитвы, плачи, эпитафии, любовная лирика¹. Последняя, хотя и сохранилась в очень небольшом количестве, поражает и современного читателя силой и глубиной лирического чувства, утонченностью и даже изощренностью поэтического мастерства². Не случайно поэтому именно в лирике Древнего Египта «впервые встретился ряд «извечных» мотивов мировой литературы. Утренняя песнь любовников, после ночи объятий и утех взывающих к птицам с просьбой повременить с возвращением нового дня; обращение к двери, отделяющей юношу от любимой им девушки; описание и восхваление ее достоинств и красоты...» и т. п. «Все это потом бесчисленное количество раз будет перепеваться и повторяться в художественном творчестве почти всех народов, и прежде всего в «Песне песней»... Затем они (мотивы.— Л. К.) прозвучат у великих лириков Греции и Рима: Сафо, Анакреона, Феокрита, Катулла, Вергилия, Горация, Проперция, Овидия, будут восприняты трубадурами и миннезингерами и от них перейдут к поэтам Возрождения»³.

Другой важной и значимой в истории духовной культуры чертой художественного мышления, впервые проявившейся в Египте, является гуманизм. Уже от эпохи Древнего царства (III тыс. до н. э.) до нас дошли высказывания типа надписи жреца Шеши: «Я спасал несчастного от более сильного... Я давал хлеб голодному, одеяние нагому. Я перевозил на своей лодке не имеющего ее. Я хоронил не имеющего сына своего...» Большое

количество подобных текстов «свидетельствует о наличии сильной гуманистической струи, пронизывающей всю египетскую литературу в целом и, в частности, общественную мысль времен Древнего царства»⁴.

С древности, прежде всего в связи с культовыми действиями и церемониями, развивались музыка и изобразительные искусства. Фараоны и номархи окружали себя скульпторами, певцами, танцовщицами, музыкантами. В более поздний период развивается религиозная драма⁵. Есть основания предполагать, что в Египте существовали даже труппы бродячих актеров⁶. Высокого художественного уровня достигли древнеегипетская живопись и скульптура. До сих пор поражают зрителя реалистическим мастерством бюст Анххафа, статуя писца Каи, скульптурные портреты царицы Хатшепсут, фараона Эхнатона и удивительный своей одухотворенной красотой образ Нефертити.

При столь высоком уровне искусства и его почетном месте в египетском обществе не вызывает удивления и появление первых эстетических суждений в Древнем Египте, зафиксированных в письменных источниках. Ясно, что эти суждения не были самоцелью египетских писцов и их следует реконструировать на основе анализа всех сохранившихся текстов с учетом соответствующей художественной практики⁷.

У древних египтян, видимо, впервые в истории культуры мы находим уже высоко развитое чувство красоты, прекрасного (нефер). Об этапах его развития от первобытного человека можно только догадываться, так как первую свою понятийную фиксацию оно нашло лишь в текстах первых высокоразвитых цивилизаций древнего мира — Египта и Шумера.

В Египте традиционно развивалась териоморфная мифология⁸. Их персонифицированные божества изображались со звериными или птичьими головами, однако ни одно из животных не было идеалом красоты для египтянина. В этом удивительный парадокс и важная закономерность египетской эстетики. Бык, корова, сокол, баран, шакал, ибис, змея и т. п. считались священными. Им поклонялись, приносили жертвы, но красота богов связывалась египтянами не с обликом животных, а с физической нравственной красотой человека, с одной стороны, и с красотой солнечного света — с другой. «Прекрасный» (нефер) в этом двойном смысле становится постоянным эпитетом богов и богинь. Можно предположить, что религиозный традиционализм (древнейший тотемизм, обожествление тех или иных животных как покровителей рода и т. п.) приходит здесь в определенное столкновение с эстетическими идеалами египтян.

Вот дочь бога солнца Ра, его «любимое око» богиня Хатор-Тэфнут, поссорившись с отцом, грозной львицей бродит по нубийской земле. Но укрошенная премудростью Тота, она пре-

ображенная возвращается в Египет. «О как прекрасно твое лицо, — ликует древний автор, — когда ты возвращаешься и ты радостна!»⁹ «Супруга прекрасная своего брата Шу», «Сестра прекрасная, Тефнут на троне великом»¹⁰ и т. п. Термин «прекрасная» не сходит с уст древнего автора. Что он означал для египтянина применительно к богине, царице, женщине, поясняет нам галерея женских образов в египетской пластике. Это красота девушки с правильными чертами лица, небольшой грудью, стройной девичьей фигурой, красота, достойная любви. Исида в одном из мифов, стремясь хитростью победить Сета, соблазняет его, приняв «образ девушки, прекрасной своими членами, и не было подобной ей во всей земле»¹¹.

Так же Осирис постоянно именуется в мифах «прекрасным юношей», «прекрасноликим», «прекрасным сотрясателем систра»¹², Гор — «прекрасным младенцем», «прекрасным царем Египта» и т. п.

Древний Египет является, по всей видимости, родиной световой религии и эстетики света. Бог солнца Ра издавна был главным богом египетского пантеона. С возвышением политической роли Фив в эпоху Среднего царства местный бог Амон становится верховным государственным божеством Египта. Однако он не вытесняет Ра, а сливается с ним. «Царем всех богов» становится единое божество Амон-Ра. Наконец, в период великого реформатора Эхнатона (XIV в. до н. э.), отменившего бесчисленное множество египетских богов во главе с Амоном и установившего культ единого и единственного бога Атона, находит дальнейшее развитие культ солнечного света и солнца. Намечается тенденция к абсолютизации бога-солнца, появляются монотеистические мотивы в египетской религиозности. Бог Атон, сам солнечный диск, дающий своей энергией, своим светом жизнь и бытие всему существующему, выступает единым богом, творцом всего сущего. «О сколь многочисленно творимое тобою и скрытое от мира людей, — восклицает древний автор гимна богу Атону, предвосхищая библейские тексты, — бог единственный, нет другого, кроме тебя! Ты был один — и сотворил землю по желанию сердца твоего, землю с людьми, скотом и всеми животными, которые ступают ногами своими внизу и летают на крыльях своих вверх»¹³ Монотеистическая реформа Эхнатона не смогла пересилить египетский религиозный традиционализм, однако обожествленный солнечный свет постоянно почитался высшим благом и высшей красотой у древних египтян.

Свет и красота с древнейших времен отождествлялись в египетской культуре. Сущность божественной красоты нередко сводилась к сиянию. Так, в текстах Пирамид прославляется «сияющая» красота богини Нут: «Наполняешь ты всякое место своею красотой... Нут, ты сияешь, как царица Нижнего Егип-

та»¹⁴. В гимне, посвященном Ра, божественный свет стоит в тесной связи с красотой:

«Все спящие поклоняются твоей красоте,
Когда твой свет озаряет их лица.
Проходишь ты, и вновь покрывает их тьма,
И каждый вновь ложится в свой гроб»¹⁵.

Свет и красота выступают здесь «жизнедателями», началом и основой жизни, которую египтяне в своих мифах производили от солнца, являются высшим благом, пределом мечтаний древнего египтянина. Поэтому так высоко ценил он свет и прекрасное, не уставал восхищаться красотой солнечного сияния¹⁶, перенося ее в качестве главного атрибута на своих богов. Осирис своим «прекрасным» обликом «озаряет» преисподнюю¹⁷; Гор «осветил Обе Земли своей красотой»¹⁸; о древней богине поет египетский поэт:

«Блестящая красотой, ликует Золотая,
И на земле светло...»¹⁹

Атон в уже упоминавшемся гимне сияет своей красотой: «Ты сияешь прекрасно на склоне неба, диск живой, начало жизни! Ты взшел на восточном склоне неба и всю землю исполнил своей красотой. Ты прекрасен, велик, светозарен!»²⁰

Идентификация красоты и света была в Древнем Египте настолько полной, что египтянин мог заявить: «...это Гор Бехдетский, он называется «Единственная звезда», и люди видят благодаря ее красоте»²¹, имея в виду, конечно, свет этой «звезды». Таким образом, свет в эстетике Древнего Египта выступал метафизически-эстетической категорией, так как еще в древности египтяне связали со светом Солнца свои представления о красоте и прекрасном.

Прекрасное в египетской эстетике, как и во многих культурах древности и Средневековья, теснейшим образом связано с благом, добром. В тексте на саркофаге XXII века до н. э. Исида восклицает: «Я — Исида, более благая, чем все боги, и более прекрасная [чем все боги]!»²² Часто эти термины взаимозаменяются. Так, в гимне Осирису (запись XV века до н. э.) читаем:

«Приносит он насыщение
И дает его во все земли.
Люди все ликуют, сердца сладостны,
Сердца радуются, все смеются.

Все прославляют красоты его:
 «О как сладко любим мы его!
 Благодать его окружила сердца,

Сделано прекрасным и благодатным имя его»²³.

Таким образом, «красоты» Осириса в данном случае тождественны благам, которые он несет людям.

За красотой богов, воспеваемой в египетской мифологии, ясно ощущается любовь египтян к красоте материального мира, любовь к жизни. Египтяне, пожалуй, выше всех остальных народов древности ценили красоту земной жизни, хотя в их религиозной практике заупокойные культы занимали важнейшее место. Те из египтян, которые сомневались в возможности потусторонней жизни, призывали «праздновать прекрасный день» земной жизни. Гедонизм и радость полноты жизни звучат в призывах автора известной «Песни арфиста»:

«Следуй желаньям сердца,
 Пока ты существуешь.
 Надуши свою голову миррой,
 Облачись в лучшие ткани.
 Умасти себя чудеснейшими благовоньями
 Из жертв богов.
 Умножай свое богатство.
 Не давай обессилеть сердцу.
 Следуй своим желаньям и себе на благо.

Причитания никого не спасают от могилы.
 А потому празднуй прекрасный день
 И не изнуряй себя»²⁴.

Для многих египтян мрачным и неудобным представлялось потустороннее бытие:

«Знают прорицатели, что темен
 Дом упокоенья и глубок он.
 Ни дверей, ни окон в доме нету,
 Нет и света солнечного в доме.
 Нет прохлады северного ветра.
 Солнце в этом крае не восходит.
 День за днем покоишься во мраке»²⁵.

Поэту XII века до н. э. вторит и автор эллинистического Египта:

«В стране Заката беспробудный сон
 Да тяжкий мрак...»²⁶.

Но и те, кто верил в посмертную жизнь и ревностно чтит заупокойный культ, самым исполнением этого культа стремились или продлить существование души умершего в этом мире, или обеспечить ей загробную жизнь, аналогичную земной. В любом случае египтяне высоко ценили красоту окружавшего их мира. Их восхищала физическая красота юношей и девушек. Египетская проза и особенно поэзия изобилуют восхвалениями этой красоты:

«Поступь ее благородна,
А стройные бедра
Словно ведут на ходу спор об ее красоте»²⁷

Приходи, чтобы я любовалась твоей красотой,
Чтобы мать и отец ликовали,
Чтобы люди чужие тобой восхищались,
Двойник мой прекрасный!»²⁸.

Египтяне любовались красотой человеческого тела, лица, стремясь запечатлеть ее в своем искусстве. Слово «нефер» вошло в официальный титул фараонов. Перед именем Нефертити было добавлено Нефер-нефру-Атон (прекрасен красотою Атон)²⁹, а на пограничных стелах Ахетатона она именовалась: «красавица, прекрасная в диадеме с двумя перьями, владычица радости, полная восхвалений»³⁰. Физическая красота человека тесно связывалась египтянами с наслаждением. Древние египтяне не были аскетами и ригористами. Гедонистический аспект прекрасного занимал существенное место в их эстетике. «Прекрасноликий» и «сладостноликий» — синонимы в египетской мифологии и лирике. Красота сладостна, она сулит наслаждение, в том числе и любовное. Богиня любви и красоты Хатор воспевается как «сладостная любовью, прекраснейшая из женщин»³¹. Влюбленный мечтает о том, что в доме своей возлюбленной он найдет постель, покрытую лучшим полотном, и прекрасную девушку в этой постели³².

Не следует, однако, думать, что речь здесь идёт только о физическом удовольствии. Тесно связав красоту человеческого тела с эротическим наслаждением и любовью, египтяне не остановились на простой констатации этого факта, но всем строем и содержанием и своей мифологии и своего изобразительного искусства опоэтизировали и одухотворили и любовь, и любовное наслаждение, и физическую красоту человека, включив их в сферу собственно эстетического.

Древние египтяне любили жизнь, радовались ей и считали ее прекрасной, а ведь в ней было и много страшного (хотя бы почти внесознательный страх и ужас перед фараоном у всех подданных, включая высоких сановников)³³. Много прекрасного

находили египтяне в окружающем мире. При этом красоту они усматривали не столько во внешнем виде окружающих предметов, сколько в полезности их для человека. Прекрасны овощи, фрукты, трава, все, что производят поля, вино, благовония, одежда, домашние животные, вещи во дворце и т. п. Исида кажется прекрасными руки гарпунщиков, уничтожающих врагов Гора³⁴. «Прекрасным навеки» остается имя добродетельного, прекрасны мудрые, миротворящие слова Тота³⁵. Прекрасным кажется египтянину семейный быт, нормальная размеренная жизнь. Змей, встретивший на своем острове потерпевшего кораблекрушение, успокаивает его: «Если ты силен, владей сердцем своим, ибо ты еще обнимешь детей своих, и поцелуешь жену свою, и увидишь дом свой,— это прекраснее всего»³⁶. Идиллическую сценку из жизни семьи фараона Эхнатона под благословенными лучами Атона изобразил и автор стелы из Каирского музея.

Доставляли радость египтянам своей красотой и предметы прикладного искусства. В тексте мистерий, записанном на стене храма Гора в Эдфу можно прочесть о том, что все египетские города радуются, «ликуя при виде этого прекрасного вечного памятника, который сотворил Гор, сын Исиды. Он построил престол, украшенный золотом, покрытый и отделанный электром. Его святилище прекрасно, великолепно, подобно трону Владыки вселенной»³⁷. Здесь радость египтян по поводу воцарения Гора над Египтом передана путем описания результата восприятия произведения искусства, символизирующего власть Гора. Перед нами тонкий прием зрелого художественного мышления. Здесь же раскрывается и еще один аспект прекрасного, присущий практически всем культурам древности и Средневековья, особенно восточным,— высокая эстетическая оценка драгоценных материалов. Золото, серебро, электр (сплав золота с серебром), лазурит в понимании египтян — прекраснейшие из материалов.

На основе представлений древних египтян о красоте и прекрасном формировался цветовой канон египтян. Он включает простые цвета: белый, красный, зеленый. Но особо высоко ценили египтяне цвета золота и лазурита. Это божественные и прекраснейшие цвета. «Золотой» нередко выступает в египетских текстах в качестве синонима «прекрасного». «Золото» и «лазурит» употреблялись египетскими писцами часто в паре в качестве своеобразного клише для обозначения красоты или высших благ. Описывая красоту девушки, древний поэт восклицает:

«Кудри ее — лазурит неподдельный.
Золота лучше — округлые руки ее!»³⁸

(В египетской живописи тела женщин окрашивались обычно в желтый цвет в отличие от кирпично-красного — мужчин.) А в

«Рассказе Синухе» фараон, призывая Синухе вернуться на родину, обещает, что в знак высшей почести ему «изготовят золотой гроб для мумии и возглавие гроба из лазурита»³⁹.

В древнеегипетских текстах можно найти истоки еще одной значимой для истории эстетики проблемы — это понятие образа (кедут), подобия, изображения. В гераклеопольском мифе «Сотворение мира» (XXII век до н. э.) говорится о том, что люди — «его (бога.— Л. К.) подобия, вышедшие из его тела»⁴⁰. Какая степень изоморфизма или соответствия имеется здесь в виду под подобием, сказать так же трудно, как и о библейской парафразе «сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему» (Быт., I, 26). Ведь речь в мифе идет о божесолнце.

В других случаях подобие, как и образ, употребляется в смысле «внешний вид», «изображение». Вот ликующая песня женщин, восхваляющих Гора-победителя: «Мы ликуем твоему подобию, когда ты сияешь для нас, подобно тому как Ра сияет в горизонте!»⁴¹. В другом месте этой мистерии хор поет: «...почитая твой образ, преклоняясь пред твоим подобием...»⁴². В «Сказании о Горе Бехдетском, Крылатом Солнце» Гор «принял образ Крылатого Солнца на носу ладьи Ра»⁴³. В этом виде он часто и изображался египетскими художниками. В первом декрете Тутанхамона говорится, в частности, о том, что фараон, вернувшись к старой религии, «сотворил образ своего отца Амона на тринадцати рукоятках*, и его священный образ был из подлинного золота, лазурита и всякого ценного камня»⁴⁴. В данном случае речь идет о пластическом изображении Амона. Эти еще малозаметные в потоке более актуальных для того времени идей намеки на важную эстетическую проблему получают дальнейшее развитие через много столетий в средневековой эстетике.

Древнеегипетская литература содержит богатый, практически еще совершенно не разработанный материал для реконструкции взглядов египтян на искусство. Египтяне, как мы уже убедились, высоко ценили все виды искусства и поэтому связывали их происхождение с волей и деятельностью богов, ибо в Египте, как и в любой другой религиозной культуре, высшие ценности в той или иной форме относились к божественной сфере. Как отмечал Б. А. Тураев, египтяне «всю свою культуру считали откровением богов ... Литературные произведения, будь это религиозный текст или медицинский трактат, возводились к богам, считались упавшими с неба, найденными во времена первых царей в храмах и т. п. «Слово божие» было у них термином для иероглифического письма и для понятия «словес-

* Имеются в виду шесть носилок, на которых устанавливались культовые статуи бога во время процессий.

ность». Божество заведовало в равной мере и тростью скорописца, и шнуром землемера, и инструментом врача, и резцом ваятеля»⁴⁵.

По мемфисскому сказанию «Сотворение мира», восходящему ко временам Древнего царства, бог Птах мыслью и словом создал богов и весь мир, в том числе храмы, статуи богов и «всякие искусства»⁴⁶. В другом сказании Ра санкционирует священные изображения в храмах и молельнях: «Тогда Ра сказал Тоту: «Мое сердце (довольно) работой этих гарпунщиков Гора Бехдетского и его спутников. Они (всегда) будут существовать в молельнях, и жертвы и возлияния (будут совершаться) их изображениям вместе с их помесячными жрецами, и всем жречеством их храмов в награду за то, что они поразили для меня врага»⁴⁷. И далее: «Тогда Ра-Хорахте сказал Тоту: «Ты изобразишь это Крылатое Солнце в каждом месте, где я останавливался...»

«И Тот поставил этот образ повсюду...»⁴⁸.

По этому сказанию, Ра является учредителем изображений, а Тот, мудрейший из богов, изобретатель письменности, первый советник и писец Ра, был первым художником. У египтян мудрость теснейшим образом связывалась с умением зафиксировать ее — с письмом и изобразительным искусством. Это и неудивительно, ведь древнеегипетские иероглифы произошли из рисунков, и пиктографические элементы навсегда остались в их текстах. Писец так и не сумел перестать быть рисовальщиком, в результате — «египетская письменность является комбинированной письменностью, где каждое слово изображалось алфавитными, слоговыми и картинно-образными знаками и детерминативами»⁴⁹. С другой стороны, в любом древнеегипетском изображении много текста. Он обрамляет его со всех сторон и заполняет все свободные места внутри картины или рельефа⁵⁰. На изображении, в частности, записывались фразы, произносимые персонажами. В записях мифов, драм, мистерий изображения, как правило, не только иллюстрировали текст, но и дополняли его, были его частью. Искусство живописцев практически не отделялось от искусства писцов, то есть мудрецов и словесников. Живописец и назывался в Египте «сеш» (писец) или «сешкедут» (писец образов)⁵¹. Высоким было общественное положение живописцев, скульпторов и особенно зодчих в Египте⁵². Почетом и уважением пользовались там писцы, как мудрецы и литераторы в самом широком смысле слова. Сами писцы воспринимали свое искусство как творчество. Один из них, упрекая своего коллегу за слабые литературные достоинства его послания, за то, что в его «словах нет ни сладости, ни горечи», кичится оригинальностью своего стиля: «Я тоже отвечаю тебе письмом, но оно ново от начала до конца. Оно полно слов,

сходящих с моих собственных губ, и которые я сам сочинил без чужой помощи»⁵³. В знаменитом прославлении писцов из папируса Честер Битти IV (ок. 1300 год до н. э.) книга (свиток) и труд ее сочинителя восхваляются как высшие достижения человека. Писцы не строили себе пирамид из меди, надгробий из бронзы, но «их имена сохраняются навеки», ибо

«...они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, сделанных ими.
Писания становились их жрецами,
А палетка для письма — их сыном.
Их пирамиды — книги поучений,
Их дитя — тростниковое перо,
Их супруга — поверхность камня.
И большие и малые —
Все их дети,
Потому что писец — их глава».

Разрушаются дома и гробницы, забываются имена великих людей, но книга живет вечно.

«Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в
сердцах тех,
Кто повторяет имена писцов,
Чтобы на устах была истина.

Книга нужнее построенного дома,
Лучше гробниц на Западе,
Лучше роскошного дворца,
Лучше памятника в храме».

«И память о том, кто написал их (книги.—Л. К.), вечна»⁵⁴. Этот гимн писательскому искусству ярко запечатлел отношение египтян к искусству вообще.

С древнейших времен в Египте высоко ценили слово, ораторское искусство. От эпохи Древнего царства до нас сохранились такие поучения: «Труднее [умная] речь, чем любая работа... «Будь умельцем в речи, дабы ты был силен... сильнее речь, чем любое оружие»⁵⁵.

Древние египтяне любили жизнь, радовались ей, знали толк в удовольствиях и наслаждениях. Они хорошо осознавали гедонистическую функцию искусства. Как мы помним, престол Гора радовал египтян своей красотой, музыка, танцы и пение доставляли им удовольствие, их восхищали росписи в прохладных палатах⁵⁶. Однако гедонистическая функция искусства играла отнюдь не главную роль в египетской культуре. Значительно

больше внимания уделяли египтяне ритуально-магической, культурной значимости искусства.

Так, статуи богов воспринимались ими в качестве реальных тел богов. Птах создал тела богов «из всякого дерева, из всякого камня, из всякой глины, из всяких вещей», и боги (их духовные сущности) вошли в эти тела⁵⁷. Подобные же идеи заставляли египтян ставить статуи умерших в их гробницах. Считалось, что душа умершего входит в статую, «оживляет» ее и загробная жизнь умершего продолжается⁵⁸. Многочисленные росписи в гробницах и пирамидах преследовали аналогичные цели. С их помощью следовало прославлять фараона как сына бога и могучего владыку, а также воспроизвести все то, что могло обеспечить ему посмертное благополучие⁵⁹, ибо, как отмечал еще Г. Масперо, по мнению египтян, создающий или копирующий любое изображение «непосредственно творит новое существо... Совершенно такова же была цель, преследуемая украшением гробниц: последнее препятствовало уничтожению изображенных предметов, будь то слуги или вещи,— заставляло их служить для удовлетворения нужд погребенного господина до тех пор, пока достаточно следов изображенного оставалось на стенах»⁶⁰.

Сохраняется у египтян и первобытная форма понимания магической функции искусства. Так же как и их древние предки, они считали, что определенные действия, совершаемые над изображением, способствуют их осуществлению и относительно оригинала. «В качестве решительного средства уничтожения врагов,— отмечала М. Э. Матье,— совершается обряд магического уничтожения их подобий — статуэток, сделанных из воска, которые сжигаются «пламенем богини Сохмет»⁶¹. На этом же принципе аналогии строились и египетские заговоры болезней. В основе заговора лежал рассказ из древней мифологии о каком-либо чудесном исцелении. Считалось, что произнесение рассказа может привести к аналогичному чуду с заговариваемым, ибо сущность явления заключалась, по мнению египтян, в его наименовании, имени⁶². Отсюда — стремление к сохранению древних преданий, мифов; традиционализм и высокая каноничность художественного мышления.

Своеобразие представлений египтян о магической функции искусства вытекало из их требования максимально возможного визуального соответствия изображения оригиналу. Именно с заупокойным культом связано большинство предельно реалистических скульптурных портретов египетского искусства. В связи с этим появляются и первые намеки на теорию реалистического или «миметического» (в греческом смысле) изображения. Один и тот же человек мог изображаться в условной и в реалистической манерах⁶³. При этом последняя особо оговаривалась.

В гробницах Итуша и Сешемнефера IV на рельефах около изображений статуй умерших стоят надписи: «статуя согласно жизни»⁶⁴. Наивное стремление продлить жизнь человека и после его физической смерти побуждало египтян к созданию реалистического искусства, к осмыслению этого искусства («согласно жизни») как продолжения жизни.

От эпохи Среднего царства до нас дошел интереснейший текст, отразивший понимание египтянами реалистического типа творчества и содержащий его высокую оценку. На заупокойной плите скульптора Иритисена читаем: «...но я был и художником, опытным в своем искусстве, превосходящим всех своими знаниями. Я знал формулы ирригации, взвешивание по правилу, как сделать образ выхождения и вхождения так, чтобы каждый член был на своем месте. Я умел [передать] движение фигуры мужчины, походку женщины; положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного; как один глаз смотрит на другой; выражение ужаса того, кто застигнут спящим; положение руки того, кто мечет копье, и согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой. Никто не превосходил меня и моего старшего сына по плоти моей»⁶⁵. Иритисен стоит на пути осознания и положительной оценки реалистических приемов в изобразительном искусстве.

Данный текст интересен для истории эстетики и тем, что он дает ясное представление о древнеегипетском понимании искусства вообще. Это понимание, как затем и у древних греков, было очень широким. Иритисен относит к искусству наряду с собственно изобразительной деятельностью также науку (знание формул ирригации) и ремесло (изготовление огне- и водостойких инкрустаций).

О беспредельных возможностях искусства как всеобъемлющей мудрости говорится в одном из поучений легендарного египетского мудреца Птахотепа, когда он заявляет:

«Искусство не знает предела.

Разве может художник достигнуть вершин мастерства?»⁶⁶

Этим как бы санкционировалась безграничность творческих возможностей художника по крайней мере в двух плоскостях — в плане интеллектуальных знаний и в сфере технического совершенства.

Анализ изобразительного искусства Древнего Египта, направленный на изучение его структурных закономерностей⁶⁷, дает возможность выявить еще ряд эстетических принципов, осознанно применявшихся египетскими художниками, но не нашедших отражения в известных пока науке текстах⁶⁸. Речь идет о таких понятиях, как пропорция, гармония, канон.

Египтяне ценили математику и применяли ее законы практически во всех областях своей деятельности. Для изобразительного искусства они еще в эпоху Древнего царства разработали систему «гармонического пропорционирования» изображения⁶⁹. Как показывают исследования, модулем этой системы, распространившейся не только на отдельные фигуры, но и на целые композиции, было числовое выражение «золотого сечения» — число 1,618... Это позволило французскому исследователю А. Фурнье де Кора назвать египетскую систему пропорций «соотношениями божественной гармонии»⁷⁰. Гармония, построенная на системе пропорций, лежала в основе всей художественной практики египтян и внутренне связывала их искусство с другими формами общественного сознания. «Поскольку пропорциональные соотношения носили универсальный характер, — отмечает современный исследователь, — распространяясь на многие области науки, философии и искусства, и воспринимались самими египтянами как отражение гармоничного строения мироздания, они считались священными и, что вполне возможно, держались в тайне»⁷¹.

«Запись» основных правил рано сложившегося египетского канона пропорций осуществлялась в пластической форме путем создания специальных образцов — канонических скульптурных моделей⁷², на много предвосхитивших знаменитый «Канон» Поликлета. Однако, в отличие от поликлетовского «Дорифора», эти модели не были шедеврами искусства, а скорее всего — учебными пособиями по пропорционированию фигур.

Художественное мышление египтян с древнейших времен в результате длительной практики выработало развитую систему канонов: канон пропорций, цветовой канон, иконографический канон. Здесь, пожалуй, впервые в истории канон становится важнейшим эстетическим принципом, определяющим творческую деятельность художника. Являясь, во-первых, отражением определенной экономической, социально-политической и духовной стабильности общества и, во-вторых, закреплением основных достижений художественной практики, канон играл важную роль в работе древнеегипетских мастеров, направляя их творческую энергию «исключительно на путь создания художественного образа»⁷³. Художественный эффект в каноническом искусстве достигался за счет незначительного варьирования форм внутри канонической схемы. Дальнейшее развитие эти приемы найдут в искусстве и эстетике Средневековья.

Таким образом, уже в Древнем Египте сложился целый ряд интересных эстетических представлений, которым предстоял длительный путь исторического развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956; *Sethe K.* Die altaegyptische Pyramidentexte, Bd 1—4. Leipzig, 1908—1922; *Buck A. de* The Egyptian coffintexts. V. 1—5. Chicago, 1935—1950; *Naville E.* Das aegyptische Todtenbuch der XVIII bis XX Dynastie, Bd 1—3. Berlin, 1886. Сказки и повести Древнего Египта. М., 1956; Лирика Древнего Египта. М., 1965.
- ² Ср.: Лирика Древнего Египта, с. 9
- ³ Там же, с. 12—13.
- ⁴ *Коростовцев М.* Древнеегипетская литература.— В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. Серия. БВЛ, т. 1. М., 1973, с. 25.
- ⁵ См.: *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 64 и далее.
- ⁶ Там же, с. 80.
- ⁷ Первой попыткой в этом направлении явилась работа П. С. Трофимова «Об эстетических идеях Древнего Египта» в кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 5—16.
- ⁸ Подробно о религиозной жизни египтян см.: *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта. М., 1976.
- ⁹ *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 46.
- ¹⁰ Там же, с. 47, 49. «Сестра» — у древних египтян означало также «любимая», жена, невеста. Хотя, как правило, боги и фараоны в Древнем Египте имели женами своих родных сестер.
Матье М. Э. Древнеегипетские мифы, с. 106.
- ¹² Там же, с. 95. Систр — древнеегипетский музыкальный инструмент.
- ¹³ Поэзия и проза Древнего Востока, с. 69, пер. М. Коростовцева.
- ¹⁴ *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 23.
- ¹⁵ Там же, с. 40
- ¹⁶ Ср.: *Трофимов П. С.* Об эстетических идеях Древнего Египта.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, с. 9.
- ¹⁷ *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 103.
- ¹⁸ Там же, с. 138.
- ¹⁹ Лирика Древнего Египта, с. 19, пер. В. Потаповой.
- ²⁰ Поэзия и проза Древнего Востока, с. 68.
- ²¹ *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 126.
- ²² Там же, с. 99.
- ²³ Там же, с. 118.
- ²⁴ Лирика Древнего Египта, с. 85—86, пер. А. Ахматовой.
- ²⁵ Там же, с. 135, пер. В. Потаповой.
- ²⁶ Там же, с. 138, пер. В. Потаповой.
- ²⁷ Там же, с. 41, пер. В. Потаповой.
- ²⁸ Там же, с. 42, пер. В. Потаповой.
- ²⁹ *Матье М. Э.* Во времена Нефертити. Л.—М., 1965, с. 30.
- ³⁰ Там же, с. 59.
- ³¹ Лирика Древнего Египта, с. 64, пер. А. Ахматовой.
- ³² См.: Там же, с. 55, пер. А. Ахматовой.
- ³³ Показателен в этом плане вроде бы беспричинный ужас перед фараоном

одного из мудрейших придворных в «Рассказе Синухе» (см.: Поэзия и проза Древнего Востока, с. 38—50).

- 34 *Матъе М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 135.
- 35 Там же, с. 46.
- 36 Поэзия и проза Древнего Востока, с. 36, пер. М. Коростовцева.
- 37 *Матъе М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 131.
- 38 Лирика Древнего Египта, с. 41, пер. В. Потаповой.
- 39 Поэзия и проза Древнего Востока, с. 45, пер. М. Коростовцева.
- 40 *Матъе М. Э.* Древнегреческие мифы, с. 84.
- 41 Там же, с. 136.
- 42 Там же, с. 130.
- 43 Там же, с. 121.
- 44 *Матъе М. Э.* Во времена Нефертити, 93.
- 45 *Тураев Б. А.* История Древнего Востока. Т. 1. Л., 1935, с. 177.
- 46 См.: *Матъе Э. М.* Древнеегипетские мифы, с. 84.
- 47 Там же, с. 124.
- 48 Там же, с. 125.
- 49 *Авдиев В. И.* История Древнего Востока. М., 1953, с. 282.
- 50 См.: *Матъе М. Э.* Искусство Древнего Египта. М.—Л., 1961, 120.
- 51 См.: там же, с. 124.
- 52 См.: там же.
- 53 *Авдиев В. И.* История Древнего Востока, с. 304.
- 54 Лирика Древнего Египта, с. 89—92, пер. А. Ахматовой.
- 55 Поэзия и проза Древнего Востока, с. 25, 26.
- 56 См.: «Рассказ Синухе».— В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока, с. 49.
- 57 *Матъе М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 84.
- 58 *Матъе М. Э.* Искусство Древнего Египта, с. 27.
- 59 Там же, с. 108.
- 60 *Масперо Г.* Египет. М., 1915, с. 19—21.
- 61 *Матъе М. Э.* Древнеегипетские мифы, с. 71.
- 62 Там же, с. 44.
- 63 См.: *Матъе М. Э.* Искусство Древнего Египта, с. 96, ил. 47 на с. 101.
- 64 Там же, с. 96.
- 65 Там же, с. 136.
- 66 Лирика Древнего Египта, с. 69, пер. В. Потаповой.
- 67 См., в частности: *Померанцева Н. А.* Роль системы пропорциональных соотношений в сложении канона в произведениях древнеегипетской пластики.— Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- 68 Мы знаем только, что в Египте существовали не дошедшие до наших дней «Предписания для стеной живописи и канон пропорций» и соответствующие руководства для скульпторов (см.: *Матъе М. Э.* Искусство Древнего Египта, с. 10—11), в которых могли быть зафиксированы некоторые из эстетических закономерностей, осознанные египетскими художниками в результате многовековой практики.

⁶⁹ Померанцева Н. А. Указ. соч., с. 212.

⁷⁰ Что нашло отражение и в названии его работы: Fournier des Corats A. La proportion égyptienne et les rapports de Divine Harmonie. Paris, 1957.

⁷¹ Померанцева Н. А. Указ. соч., с. 233.

⁷² Там же, с. 228.

⁷³ Там же, с. 228—229; ср. с. 236—239.

§ 2. Шумер и Вавилон

В списке предопределений¹, в котором охвачены все роды экономической, политической, жреческо-ритуальной деятельности древнего Шумера², который включает любовные и брачные отношения, эмоциональные состояния, права на занятия искусством, права на ложь и правду и т. д., — нет права на красоту, его нет даже у Инанны, шумерской богини любви. Это как будто бы говорит о том, что у шумеров не было абстрактного понятия «прекрасного», хотя у них существовали этические категории добра и зла, лжи и правды. Однако слово «прекрасный»³ фигурирует в шумерских документах достаточно часто и с самого раннего времени их существования. В шумерских поэмах мы встречаем упоминания и о прекрасных богинях (богине Бау, Нинлиль, Нинмар и др.), и о прекрасных девах (песни Асарилухи), и о прекрасных драконах, и о прекрасных вещах. Представления шумеров о прекрасном достаточно специфичны. Если определить прекрасное как адекватное выражение в чувственной форме наших представлений о сущности, то становится понятным, что с переменой представлений о сущности вещей менялись и идеалы прекрасного, той формы, которая выявляет эту сущность и дает человеку максимальное наслаждение.

В многочисленных архивах клинописных табличек, дошедших до нас из шумерских городов, кроме хозяйственных документов, ученических табличек, словарей-силлабариев и литературных произведений до нас дошла энциклопедия «Хара-Хубулу»⁴, которая особенно интересна тем, что позволяет уяснить некоторые основные черты мировоззрения шумеров.

Энциклопедия построена на принципе соответствия структуры мироздания со структурой человека. Как человек, по представлениям древних, состоял из костей, плоти и кожи с волосами, так и все мироздание состояло из дерева (земной «кости»), земной «плоти» и земной «шерсти». В основе мира была «кость». Все, что окружало кость, было глиной, из которой шумеры лепили первую посуду. Мировую статую из кости и глины покрывала «кожа», которую позже стали отождествлять с медью, вперые выплавленной из руды.

Лишь тысячелетия спустя пращумеры начали перерабатывать это представление в идею, что первоначало мира состоит вовсе не из глины, а из камней, которые покрыты не медью, а травой. Сущность же этого живого мира представляет мировая змея, олицетворявшая все тотемы.

Создав эту стройную гомометрическую модель мира, пращумеры не изменяли ее первоначальной структуры, а перерабатывали ее положения в свете новых тотемных веяний в их миропонимании. «Хара-Хубулу» свидетельствует о пяти этапах дошумерского мировоззрения.

На последнем этапе развития (книги 23—24)⁵ мир понимается как «очеловеченный мир», где «человек» является венцом, его покрывалом, его «травой». На этом этапе «человек» был помещен в разделе «покрытие» древнего прамира, состоящего из «мяса» и «костей».

Четвертый, более древний этап (книги 20—22)⁶ описывает «звездное» мироздание без человека; мир, состоящий из своего «мяса» и «костей», где «кожей-покрытием» были звезды.

Третий этап (книги 18—19)⁷ можно охарактеризовать древней тотемистической формулой: «птица, сожравшая рыбу, покрыта одеждой». В этом мировоззрении, характерном для времени Чатал-Гуюка и Самарры (VII—VI тыс. до н. э.)⁸, покрытием мыслилась «одежда» или «шерсть», «птица» и «рыба» относились соответственно к разделам «мяса» и «кости». Рыба — это мировая кость, сущность всех вещей.

Второй, еще более древний этап (книги 14—17)⁹, характеризуется тотемистической формулой: «змея сидит в камне, покрытом травой». Данное представление относилось «травы» в раздел «покрытие», «камни» — в раздел «мяса», а сущностью, костью всего сущего была «змея», которая в более поздний джемдет — насровский период объединяла мелкие подразделения, тотемы «ягненка», «птицы», «рыбы» и т. п.

И, наконец, первый, самый древний этап (книги 8—13)¹⁰ развития гомометрического миропонимания характеризуется формулой: «тростник, обмазанный глиной, которая сверху покрыта кожей». Это фактически представление мира как иерихонской статуи. Наконец, той субстанцией, откуда вышли пращумерские боги, было «дерево» — нерасчлененный самый древний раздел «Хара-Хубулу» (книги 3—7)¹¹.

Пращумеры каждый раз присоединяли переработанную, фактически вновь созданную концепцию миропонимания к канонизированной старой. В результате получился грандиозный «слоеный» литературно-мировоззренческий комплекс.

Таким образом, в далекое, еще дошумерское время мир представлялся древним людям как огромное живое существо, наподобие человека, состоящее из кости, плоти и одежды. Люди раз-

ных эпох воссоздавали в воображении этот мир по-разному, в соответствии с идеями своего родного тотема: этот мир мог быть для древнего человека либо пальмой с зелеными ветвями, сияющим магическим блеском, либо огромной птицей, сожравшей тотемную рыбу и покрытой опереньем с тем же магическим блеском, либо змеей, скрывающейся в недрах гигантского камня, и т. д.

Ко времени становления шумерской цивилизации в конце IV тысячелетия до н. э. шумерское мировосприятие четко различало две сферы: внутреннее и внешнее.

Внутреннее — то, что внутри ($\dot{S}AG_4$. GA) человека или бога, некое вместилище в человеке или боге, которое следует наполнять пищей (KU_2 — букв. «класть» в «рот»), чтобы испытывать удовлетворение, удовольствие, плотское «благо» (DUG_3).

Внешнее — то, что вне человеческого тела, то, к чему направлена возвышенная духовная деятельность общественного человека. В ней главную роль играла связь человека с богами через культово-ритуальную службу, через молитву, содержащую своеобразный наказ богам, которые благодаря особым знаниям (ZU , $GARZA$) жрецов обязаны были выполнять желания людей. (Особые знания $GARZA$ представляли собой собрание всех ME , добрых и злых сил, неумолимых предопределений, перед которыми бессильны и боги.) Эта связь человека с богами осуществлялась вначале через «древо жизни» — ясень¹², тутовое дерево, а позже через иву, пальму, кедр¹³ и т. п. Впоследствии установление этой связи богов с земными правителями стало основной целью строительства высоко уходящих в небо городских эмблем богов (эмблемы Энки в Эриду, Нингирсу в Лагаше и т. д.) и храмов, вся архитектура и украшения которых были подчинены этой цели (храм — «великая связь в Стране, которая сращивает небо с землей»)¹⁴.

Именно сфера внешнего — духовно-ритуальная деятельность человека — оценивалась шумерами как «прекрасное», хотя это «прекрасное» не отслоилось еще полностью в его сознании от телесного удовольствия.

Однако шумеры различали уже два вида удовольствия: испытываемое во время еды (DUG_3 — «благо») и духовное удовольствие, связанное с тотемно-ритуальным миром, миром прекрасного ($\dot{S}AG_5$). Это разделение удовольствия на плотское «внутреннее» (от пищи) и духовное «внешнее» (от общения с богами) выражено, в частности, в шумерской поговорке:

«Внутри (нас) — благо, вне (нас) — прекрасное, в еде — основание (нашего внутреннего блага), в молитве — наказ (богам — основание прекрасного)»¹⁵.

Ритуально-культовая служба, давая основное направление всей шумерской жизни¹⁶, определяла, в частности, художест-

венную жизнь в Шумере — отбор и создание тех форм, которые импонировали сознанию шумера.

Непосредственным проводником культовых представлений были литературные формы¹⁷, которые первоначально были слиты с ритуалом и лишь постепенно начали свою собственную жизнь, прежде всего как основанный на народной памяти комментарий к ритуалу и его атрибутам — как миф-ритуал. Литературные записи были доступны только узкому кругу высоких лиц, владевших сложным искусством клинописного письма, в кругу которых эти тексты и создавались.

Искусством, доступным для любого шумера, была архитектура (храмы), приобщавшая все общество к культовым службам, и музыка, о широком распространении которой свидетельствуют, в частности, шумерские народные пословицы и поговорки.

Представляется возможным вычленить роды предметов и явлений, которые в Шумере оценивались как прекрасные. Они могут быть найдены только в сфере «внешнего» — ритуально-духовной деятельности человека. Это боги и богини. Это службы в их честь. Это прекрасное слово богов и о богах. Это храмы, устанавливающие связь правителей с богами, — храмы в целом и компоненты храмов. Это музыка. Это избранники и избранницы любовной страсти богов, а также сама любовная страсть, даже человеческая, ибо она внушалась богами (Думузи, прекрасный супруг богини любви Инанны; прекрасная дева, внушившая страсть солнечному Асари-Лухи, сыну бога Энки, и т. д.). Это, наконец, символы духовной, общественной принадлежности человека: «шумер военного времени, — говорит поговорка, — прекрасен пучком волос (-травы), шумер мирного времени прекрасен шеей с украшениями»¹⁸.

Каковы же те признаки, которые позволяли шумеру назвать что-либо прекрасным?

В Шумере прекрасное определялось двумя наборами признаков — признаками, впоследствии названными сущностными, и признаками формальными, а также их соотносительностью.

По линии сущностных признаков, которым определенно принадлежала гегемония, шумерские представления о прекрасном определялись сначала религиозными тотемными идеалами. В аккадской поэме «Нарам-Син и царь Куту» дается описание семи лулубейских царей-братьев, «излучающих прекрасное»: «люди эти телом птицы пещер, у людей этих — лица воронов, такими их сделали великие боги...»¹⁹. Очевидно, цари-братья названы излучающими прекрасное на основании исключительно тотемных признаков. Чтобы считаться прекрасными, им не надо было обладать даже человеческим обликом.

Тотем, родовое «я», объективированное в нем, были для шу-

мера центром, из которого разбегались лучи его представлений о прекрасном. Свое единение с тотемом шумер ощущал прежде всего чувственно, органично сплетенным с половой сферой через принятие семени. На оттисках шумерских печатей (штамповых и цилиндрических) изображены сцены из половой жизни людей. Часто в этих культовых сценах партнерами вместо людей являются звери (быки, львы, козероги) и насекомые (скорпионы и т. п.), олицетворяющие шумерские тотемы. Тотемное отождествление каждого индивида родового общества со своим предком, мыслимым в виде животного, насекомого или растения, тотемное чувство рода в древнем человеке были возможны лишь благодаря наследованию родовой сущности через семя, которое даровалось человеку его родовым богом (первоначально предком-тотемом). Семя считалось прекрасным божественным даром. Оно относилось именно к «внешней», божественной сфере.

«Отец Энки, народ к семени выведи,
Семя сытое пусть произведут они...»²⁰.

Именно этот смысл прекрасного был доступен всем (а не только высшим) социальным слоям шумерского общества: из тринадцати шумерских пословиц и поговорок, в которых упоминается прекрасное, шесть связаны с любовной страстью.

«Ел ты или нет,
Семя твое (все равно) прекрасно», — говорит одна из них²¹.

Прекрасное, которое находилось вне шумера, он мог механическим способом сделать своим внутренним достоянием — съесть. Так, в дни побед и благоденствия народ ел «прекрасную траву» — траву героев (была и другая трава — трава плача)²². Так, бог Энки поедает предопределения («растения, их он сорвал, внутрь себя их ввел»)²³. Он же как верховный бог был вместилищем всех остальных богов. Вообще старые боги со временем становились либо «мертвыми героями», имена которых находились внутри новых богов, либо злыми демонами, врагами новых богов²⁴. По функциям новых богов, по их атрибутам удастся определить ту сущность, которая вложена им «внутри» в виде имен, и эта сущность, определяющая главный род деятельности старых богов, — опять-таки тотемного характера: богиня Гатумдуг — полукорова, полуженщина, бог Уту — свирепый бык, богиня Бау — гусь, богиня Узуд — коза, богиня Сатран — змея.

Тотемистические верования определяли и украшения храмов. Храмы украшались изображениями не конкретных богов, которых шумеры представляли уже по образу людей, но тотемов этих богов. В храме Нингирсу в воротах «ужасного блеска» по-

ставлен «прекрасный дракон», во вратах «перед восходом Солнца» была вколочена голова свирепого быка (эмблема бога солнца Уту), на карнизах дверей — львы и маленькие пантеры были поселены (эмблема Нингирсу), птица (орел), глаза поднимающая на быка (Гудеа, Цил. В V₃, А XXV₆), означала самого витязя Нингирсу, вступающего в свой храм. Тяжелый запор Эннину был в виде львов, из засова змея высовывала язык навстречу дикому быку, на дверях — сделанный из драгоценного металла бог — Змей святой из океана и т. д. (Цил. А XXVI₂₀ — XXVII₁). Архитектурное решение храмов также основывалось на тотемно-религиозных требованиях. В частности, три из семи этажей храма Нингирсу как бы дублируют его опознавательные знаки, эмблемы «витязя, сведущего в сражении», «урагана Энлиля». Первый этаж был заложен на ритуальном кирпиче, принявшем эмблему Нингирсу (Имдугуд — орел с головой льва). Третий этаж назывался «Имдугуд — это молодой орел». Четвертый этаж имел название «Маленький львенок, который обнял страшного льва» (Цил. А XXI_{4, 6}).

Шифр к символике архитектуры и украшений шумерских храмов — знание шумерских мифов, в которых прежде всего нашли отражение тотемные идеалы. Так, украшения храма Эннину являются иллюстрациями (полными или частичными) мифов о Нингирсу и отголосками мифов о богине Узуд, священной Козе, матери бога Нингирсу, у которой постоянно крадет молоко Змея. Помогает Змее шестиголовый овцебык. Последнего в конце концов убивает витязь, охраняющий Дорогу Процессий. Имя витязя «находится внутри» бога Игалима, сына Нингирсу. Сцены этого мифа изображены на так называемых перламутровых пластинках из Лагаша (остатков инкрустации музыкальных инструментов), изображающих львиноголового героя с овцебыком. На других пластинках этот герой имеет еще и крылья, тем самым олицетворяя птицу Имдугуд. Священная Коза перепрыгивает через Змею, Имдугуд борется с двумя змеями или впицается в тело овцебыка.

Итак, источником прекрасного являлся для шумера прежде всего его тотем, ощущение которого было органично сплетено с половым ощущением.

Отсюда прекрасное в представлении шумеров связывается с пышным, изобильным, плодоносным. Прекрасная дева для шумера плодovitая, изобильная, как могучая корова-матка. Сущностное (семя, плодovitость) оборачивается здесь элементом формы — пышное, изобильное.

Другим признаком прекрасной формы считалось сверкающее, светлое, сияющее, как солнце. Неизменно уподобляются солнцу шумерские боги, как несущие свет дня, жизнь, тепло: «Нингирсу из (города) Эриду вышел — свет сжигающий (это)

засверкал, в стране настал день»²⁵; «...богиня Бау...— солнце сверкающее это»²⁶. «Солнце великое, выходящее на Землю великую—я есмь»,— утверждает в своем «Откровении» Энки²⁷. «Девушка, которая сверкающая»—богиня Нинлиль²⁸ и т. д.

Прекрасные предметы, как правило, должны сверкать: сверкающая тонзура, светлый грифель из огненного металла, светлое святилище и т. д. Первый ритуальный кирпич, заложенный Гудеа,— «сияние светлое, как Уту (солнце), сверху изливающий (свет),— это кирпич, к храму святому поднятый»...²⁹

Однако сверкание прекрасного таило в себе и другой смысл— оно должно было вызывать не восторг, а ужас, трепет, преклонение. Перед ним человек должен был пасть ниц. «Ужасный блеск» излучают предопределения³⁰. Страшный блеск Нингирсу достигает небес³¹. В страшном блеске изливает свой разум Энки³², священная роща Хумбабы посылает навстречу Гильгамешу и Энкиду семь убийственных блесков и т. д.

Эти два смысловых оттенка сверкающего (солнечный свет и ужасный блеск) постоянно присутствуют в описании прекрасного явления, иногда порознь, порой вместе.

Эффект священного ужаса, производимый «ужасным блеском», поддерживался и усиливался другим необходимым компонентом—криком, который у шумеров может быть отнесен к сфере ритуально-эстетического.

«Царь (прекрасного) храма взор вдаль направляет, от крика его, точно от (крика) птицы Имдугуд, небеса содрогаются. Страшный блеск его достигает небес, великий ужас храма его на чужеземные страны обрушивается» (Цил. А IX₁₃₋₁₇).

В сознании шумеров крик тесно связывался с драконом и деревом. Храм Нингирсу назван «кричащим в небесном пространстве точно Имдугуд» (Цил. А IX₁₄₋₁₅, XI₃), потому что на верхнем этаже его была посажена роща: «На храме деревья посадили—это выходящий дракон, порождение океана,— это крик, (который) достигает небес» (Цил. А XXI₂₆₋₂₈). В храме Эннину в воротах «ужасного блеска» был поставлен именно дракон— «это крик, достигающий неба» (там же, 27—28). Великая арфа «Дракон страны» (пластинки инкрустации ее мы уже рассматривали) славилась своим «бархатным криком» (Цил. А VII₂₅).

Крик людей стал причиной гнева богов, ниспославших на землю всемирный потоп. Как потоп со временем стал легендарным событием, так и причина его—крик—была окружена ореолом таинственного ритуала, скрытого от непосвященного. Крик стал символом чего-то недозволенного, дерзкого, равного вызову богам. Крик стал характерным для богов и могучих витязей—героев, готовых нести ответ за свою дерзость. Криком

был силен смертоносный витязь Ирра. В Шумере миф о потопе еще не оторван от магии криков (как у кельтов, например, три крика сыновей Тюренна на острове Лохнан-Скандии), людской крик у шумеров не дает спать богам, поэтому он стал причиной всемирного потопа (в Библии причина потопа: связь дочерей человеческих с сыновьями божьими). К потопу также направляет наше сознание и объединение крика со страшной бурей: «тот, кто подобно льву кричит, подобно буре вырывается» (Цил. В IX₂₁₋₂₂), «точно половодье твой рокочущий голос, точно ураган твой натиск на строптивую землю» (Цил. А VIII₂₅₋₂₇).

Пожалуй, устанавливается связь «криков» с молнией и громом: «(ужасный) блеск небес, следующий за грозой, заставил проистекать бог небес внутри неба» (ZA, XLII (8), 1934, с. 31). В данном случае «ужасный блеск» это просто молния. С другой стороны, и крик шумеры связывают с грозой: «небесное оружие», подобно страшной буре, кричащее к чужеземным странам» (Цил. В VII₂₄ — VIII₁). В такой ситуации крик — это гром.

Отмеченные формальные признаки прекрасного позволяют нам сделать вывод, что содержание прекрасного синкретически включало в себя представление возвышенного. По размерам (объективный аспект) прекрасное, как правило, — это огромное, возвышающееся над остальным: «точно небо — рост его, точно земля — рост его»³³ (то есть Нингирсу) или: «прекрасная горная вершина, гордо выставленная, которая возвышается надо всем остальным! Храм — это великая гора, к небу простирающаяся»³⁴. По производимому впечатлению один из аспектов прекрасного — это нечто пугающее, вызывающее благоговение, священный ужас, поражающее. Прекрасное синкретически включало в себя и другие ценности шумера — запахи, вкусовые и слуховые ощущения. Оно оценивается шумерами как приятное не только для зрения, но и для вкуса, и для обоняния, и для слуха (крик). Например, прекрасная дева описывается вкусной, как сбитые сливки, ароматной, как расцветший яблоневый сад³⁵. Прекрасный храм шумеры обливали ароматной эссенцией. Священные стволы белых кедров воспринимаются как прекрасные, в частности, из-за их аромата.

По существу, в представлении о прекрасном сконцентрировались все основные ценности шумера. Весьма характерным в этом отношении является прекрасный ритуальный кирпич, заложенный Гудеа в основание храма Нингирсу, в который вложено все, что почиталось ценным в Шумере: кирпич получил тотемную принадлежность (через эмблему Нингирсу-Имдугуд), он возделан мужским семенем³⁶, он обильно намазан великолепным маслом и медом, в его глину подмешана ароматная амбра и эссенция, он ритуально высушен на солнце, вследствие чего сам стал распространять сияние, подобно солнцу³⁷.

Древнее сознание шумера гораздо меньше, чем сущность, оценивало форму как таковую. Пышность говорит ему о плодородности, сверкание ассоциируется с теплом и светом солнца или в качестве «ужасного блеска» вызывает священный ужас. Кроме того, в высокой эстетической оценке сверкающего сказалось, по-видимому, то, что к доклассовым родовым представлениям о прекрасном, — когда прекрасными считались тростник, или кедр, излучающие магический блеск, или зубы крокодила, ставшие предопределениями (МЕ), — присоединились сословно-классовые представления о прекрасном как блеске роскоши и великолепия.

Шумерские материалы позволяют проследить становление эстетического восприятия, переход существенных свойств в свойства формы, когда представление о сущности уже вызывается самим восприятием формы.

Вне соотношения с содержанием форма — со стороны цвета, симметрии, равновесия, ритма и т. д. — не оценивается. В боге плодородия и мудрости Энки прославляются великолепие, сверкание («солнце я есмь»), половая мощь (могучий дикий бык), социальное величие (владелец всех предопределений), но отнюдь не телесное совершенство. Великий покоритель женщин, бог Энки был одноглазым («Энки и устройство мира», стрк. 11), а древнейший шумерский мудрец Уанна-Адапа, легендарный создатель клинописи, имел четыре глаза. Внешность покровительницы земледелия Ашнан удостоверяет ее тотем — пестрое зерно: пеструю и головой и телом, лицом, покрытую медом Ашнан, хлеб добрый, хлеб земли толпы, — Энки для этого именно поставил (Цил. А VII₁₀).

Однако для шумера были доступны понимание и оценка соответствия внутренних признаков и их внешнего выражения. Шумеры знали эффект формы для выявления сущности. Они знали не только то, что внутреннему величию должно соответствовать внешнее («Пастырь Гудеа, великое, которое ты узнаешь, величественно неси»³⁸ — дает наставления богиня правителю), но также и технику создания выразительной формы. Они знали, что это внешнее величие дает гордая поступь, торжественно приподнятая голова (правитель Гудеа «нес святые носилки, (ритуально) чистую кирпичную раму судьбы, шел с приподнятой головой»)³⁹. У шумеров было даже специальное святилище, где торжественно приподнимали к лику небес голову правителя. На блистательной колеснице, сверкающей украшениями из ляпис-лазури⁴⁰ с сияющими, словно солнце, стрелами отправился Гудеа за благословением бога Нингирсу и планом для строительства его храма. А трагический царь Нарам-Син (2234—2198), отбывший по решению конклава жрецов в изгнание, покрыл свою колесницу тростником⁴¹, прикрыв, погасил надменный блеск

своей царственности. Древний священный тростник, как и бедная одежда дервиша, уже не воспринималась по родовым законам красоты, а была прямым противопоставлением этой форме красоты как сверкающего золота и драгоценных камней. Наивысшее соответствие внешнего внутреннему древние шумеры называли так же, как и мы, — совершенством⁴². Прекрасное как совершенное для шумера — это «сделанное по всем правилам», это точность в исполнении ритуалов, или законов клинописной таблички, или музыкального произведения. «Храм царя верно он построил», — констатирует писец, — верно, то есть в полном соответствии с ритуалом (культовым порядком), подобающе, совершенно. Кроме того, совершенно — это высокая техника исполнения. Настоящим певцом народная поговорка называет такого, который кроме знания гимнов прекрасно исполняет трели, при этом пение без инструментального сопровождения считается менее совершенным. Точно так же и совершенный писец кроме знания, как составляется табличка, должен обладать высокой техникой в своем деле⁴³.

Материал народных пословиц и поговорок позволяет сделать вывод, что понимание прекрасного как совершенного разделялось всеми членами шумерского общества, в отличие от возвышенно-прекрасного, культивируемого жрецами и не нашедшего отражения в народном творчестве.

Таким образом, памятники шумерской цивилизации свидетельствуют о весьма высоком уровне эстетического сознания, в частности народного. Даже шумерский простолюдин («одетые маленькие») отдавал себе отчет в том, что существует разнообразие вкусов, порой несовместимых, что один и тот же предмет может вызывать разные субъективные впечатления.

«Прекрасное одним — безобразно другим,
Безобразное одним — прекрасно другим»⁴⁴.

Шумеры умели ценить прекрасное. Они знали, что прекрасное редко, оно содержит таинство, о нем не следует кричать повсюду и везде, его произносят тихо, как святая святых — имя человека или бога.

«Прекрасное тихо названо,
Уродство же воистину громко провозглашено»⁴⁵.

* * *

Ко времени Вавилонской цивилизации (XVIII—XII вв. до н. э.) пафос шумерского времени ослабел. Древняя религия, выросшая из тотемного мировоззрения, переживает перерождение. Мировоззренческие гипотезы, которые не подтверждались ежедневной практикой, отмирали, и стихийно шло к победе то, что

ежедневно бессознательно утверждалось как верное. Вавилонянин, как Энкиду, приобщенный блудницей к мудрости, отошел и осознал себя отошедшим от царства зверей⁴⁶.

К вавилонскому времени произошел раскол древнего шумерского миро-человека (человеко-космоса). Смысл борьбы птицеподобной Тиамат с богом Мардуком (вавилонская поэма «Сотворение мира») — отчуждение космоса от человека, распад миро-человека на две сферы, законы бытия каждой из которых не могут быть познаны на основе законов другой. Вавилонянин (Мардук) разорвал мир — тело Тиамат — на две части. Половину он поднял, повесил как небо и оборудовал как жилище богов. Из другой половины он сделал Землю. Порвалась великая связь Неба и Земли. Человек отделился от богов, хотя в литературных источниках эта связь традиционно еще признавалась («Ниппур — связь Неба и Земли») ⁴⁷.

Сложный многовековой процесс становления самосознания человека на основе канонизированных мыслительных образцов прошлого литературно выразился в сосуществовании нескольких мировоззренческих слоев, по существу, исключаящих друг друга. Эпохальная поэма этого времени, эпос «О все выдавшем» поэта Синлики-уинни, демонстрирует описываемое расслоение древнего сознания. Шумерские представления о сотворении людей (Гильгамеша и Энкиду слепила богиня Аруру из кусков глины) уживаются в ней с матриархатно-тотемными штампами («Энкиду, друг мой, твоя мать — лань, твой отец — козел тебя породили»). Сознание вавилонянина находится все еще в плену принципов гомометрии (человеко-космоса), хотя эти принципы уже изживали себя.

В жизни вавилонян боги продолжают играть доминирующую роль, однако в сознании общества заметна отчетливая тенденция к ограничению произвола богов. К этому времени относится идея об ответственности богов за человеческие дурные поступки, а также за события, которые пошли во вред человеку или обществу (иногда статуи богов наказывали кнутом, если оракул не оправдывался).

Главная задача богов теперь усматривается в бесстрастном судействе над поступками людей в целях нравственного совершенствования человека. Именно за страдания в юдоли земной должен был человек получить вознаграждение.

Боги, в шумерское время присутствовавшие еще среди соплеменников, боги, бывшие родными человеку, теперь отделились, действия и замыслы их стали таинственными, а пути неисповедимыми.

Отныне существуют два пути, два вида знания⁴⁸, два рода прекрасного — божественное и человеческое. Отныне человеку не идти божественными путями, не постигать божественной

истины, не созерцать божественно прекрасного. Это так же невозможно для него, как достижение бессмертия, — утверждается в эпосе о Гильгамеше.

Даже смысл требований богов теперь непонятен человеку. Он выполняет все их предписания, но боги отворачиваются от него. Кто вчера был жив, сегодня мертв. Сейчас человек поет в восторге, а через минуту стонет как профессиональный плакальщик. Непонятен смысл действий богов, но и в делах человеческих нет смысла. «Я испугался этих дел, я не понимаю их значения»⁴⁹ — такова одна из самых значительных идей поэмы «О Невинном Страдальце».

Та же мысль о необъяснимости с точки зрения разума организации человеческих дел и дел богов проводится в другом памятнике вавилонской литературы — поэме «Теодицея» поэта Эсагилукини-убла, написанной акростихом в форме диалога между Страдальцем, испытывающим зло социальной несправедливости, и его другом, стремящимся примирить Страдальца с общепринятой точкой зрения на справедливость небесного порядка⁵⁰. Почему боги не защищают тех, кто не может защищаться сам? Почему первенец имеет такие преимущества перед следующими детьми? Почему жизнь, посвященная богам, приводит не к процветанию, а к страданию? Почему богатые прибегают к лжесвидетельствам против бедняков и таким образом притесняют их? Так ли уж праведны и разумны боги, если они создали людей способными на ложь и несправедливость? Такова социально-этическая проблематика, поднимаемая в поэме.

Чрезвычайно характерным для этого периода является знаменитый «Диалог хозяина и раба». Он дает в форме бурлеска пример переоценки всех ценностей и даже полного их обесценивания перед лицом смерти. Эта остроумная миниатюра, которую долго расценивали как серьезное философско-софистское произведение и сравнивали с сатирами Ювенала (Ламберт), по существу, полна пессимизма. Она демонстрирует этический тупик вавилонян. Вопросы, что такое благо, что хорошо в человеческой жизни, — остаются без ответа. Есть ли абсолютное благо? Ответ отрицателен. Любое благое начинание имеет изнанку: хорошо еще разок отобедать, но нельзя же все время только есть и пить; хорошо завести дом и детей, но человек, который строит собственный дом, разрушает дом своего отца; хорошо полюбить женщину, но женщина острый кинжал, который перережет горло мужчине, и т. д. Самое лучшее, — советует хозяину раб, — это снести «вашу и мою головы и бросить их в речку»⁵¹.

Богатая литература Вавилона свидетельствует о расколе мировоззрения и сознания месопотамца. Взглянув на себя и мир со стороны, человек не узнал ни себя, ни мира. Мир потерял прежний глобальный смысл, озаривший его жизнь.

Человек отделился от Космоса («Человек и боги — как мякина и пшеница»)⁵². Соответственно внутреннее отделилось от внешнего, смертное от бессмертного («Только боги с солнцем пребудут вечно, а человек — сочтены его годы»)⁵³, познаваемое от непознаваемого (тайно-сокровенного в «О все выдавшем», «неотпираемого» в «Энума элиш»), благо (удел людей) от прекрасного (удел богов).

Расцвет религии и цивилизации, связанный с непоколебимой верой общества в своих богов, с созиданием, с активной художественной деятельностью, сменился эпохой доживания религии, канонизации и истощения тотемного мировоззрения и связанного с ним опустошения эстетических форм предшествующей эпохи.

Канонизация и последующее отмирание животворного тотемного мировоззрения привели к тому, что само представление о прекрасном распалось на формальные признаки: излучающий блеск, внушающий страх, светлый, внушительных размеров, звучноголосый и т. д. Эти атрибуты прекрасного, потеряв свой изначальный контекст, почти в полном диапазоне отошли в космос в качестве атрибутов богов:

«Сверкающим пламенем он наполнил свое тело»⁵⁴ (атрибут света);

«Страшное сверканье на голову его было надето»⁵⁵ (атрибут страшного блеска);

«В бешенстве громко испустила крик Тиамат»⁵⁶; «Ураган — его голос»⁵⁷ (атрибут крика);

«Пусть благовоние их чарует»⁵⁸ (атрибут аромата) и т. д.

Отойдя вместе с богами на небо, прекрасное было в определенном смысле элиминировано из мира людей. Человек мог лишь отчасти приблизиться к прекрасному через служение богам. Немилость богов означала, что сфера прекрасного для человека оказывалась недоступной. Предательство, подлость близких, несправедливый гнев правителя, болезни, одиночество, запустение, грязь становились его уделом (поэма о Невинном Страдальце). Человеку приходилось вспомнить, что он сотворен из крови Кингу, бога-предателя, незаконно присвоившего себе имя отца богов и таблички судеб мира, Кингу, «чьи желания отвратительны и дела спутанны»⁵⁹.

Однако, отчужденное в божественный мир прекрасное имело аналог в человеческом мире. Таким аналогом божественно прекрасного была царская власть, царственность, охраняемая богами.

Отблеском божественности была гордость носителя царственности. Право на гордость давала слава, приносившая бессмертие имени царя. Победа над Хумбабой и овладение семью страшными сферами — блесками (атрибутом прекрасного), дав Гильга-

мешу бессмертное славное имя, сделала возможной его дальнейшую борьбу за личное бессмертие⁶⁰.

Место красоты, приписываемой человеку ритуально, не осталось пустым. Его заняла краса, которую человек получал в виде знака имущества (украшения), подобающего ему по его положению в обществе. Развивавшиеся товарно-денежные отношения стали одной из земных детерминант прекрасного: «Дали ему новую колесницу — красу великих»⁶¹, «Гимиль-Нинурта... человек подлый — не имел серебра — красы его сограждан, золота не имел — красы его соплеменников»⁶².

В отличие от тотемной красоты, которая была неотделима от человека, краса богатства была отчужденным свойством. Князь, не святотатствуя, мог сдать в аренду бедному ниппурцу свою красу — новую колесницу, получив взамен более универсальный вид красы — «червонного золота мину, плату за день».

Отделившись от Космоса, человек взглянул на мир и себя в нем со стороны, ясным, не затуманенным экзальтацией ритуала взглядом, новое видение мира стало задавать свои эталоны прекрасного.

Впервые в позднешумерское и вавилонское время мы находим оценку красоты человека как такового, а не ритуально приписанной ему красоты:

«Тот, кто был прекрасен (и) красноречив (?)... заболел»⁶³;
 «О, моя (царица), наделенная прекрасными руками и ногами»;
 «О, моя (царица)... прекрасной головой, моя царица Кубатум»;
 «О, мой владыка, ...прекрасными волосами, владыка мой Гимиль-Син»⁶⁴.

Впервые в вавилонское время оценивается внешность человека. Поскольку она позволяет увидеть его психическое состояние:

«В груди его скорбь, его лик затмился,
 Тоска (проникла) в утробу его,
 Он стал подобен идущему дальним путем»⁶⁵.

Впервые в вавилонское время мы находим описание проявлений в выражении лица отношений человека к другим людям, проявлений его гуманности: «Приветливость его хороша... после того как он сказал» (Эпос об Ирре, III, стрк. 53, 54).

Наконец, получив автономию, атрибуты прекрасного стали тяготеть и к земным, человеческим центрам, в частности, к идеям целомудрия, справедливости, добра, блага⁶⁶. Эстетический комплекс, связанный с божественным абсолютом, тотемом, распался, и началось становление нового эстетического комплекса вокруг нравственной личности человека.

Понятие чистоты как ритуальной чистоты, имевшее место уже в конце классического шумерского периода, приобрело в Вавилоне особое значение этической чистоты-целомудрия.

Атрибуты света и блеска в земном мире человека рассматриваются эстетически как формы чистоты: «Целомудренная девушка, светло лицо ее»⁶⁷

А вот описание красоты Гильгамеша:

«Он умыл свое тело, все оружие блестело,
 Со лба на спину волосы он закинул,
 С грязным он разлучился, чистым он облачился.
 Как только накинул он плащ и стан подпоясал,
 Как только венчал себя Гильгамеш тиарой,
 На красоту Гильгамеша очи подняла владычица Иштар»

(Гильгамеш, VI, 1—6).⁶⁸

Сам принцип этической меры действительности — не нововведение Вавилона. Он идет из дошумерского времени.

Анализ древнего шумерского списка «(ста) предопределений» делает очевидным, что он построен на принципе объединения полярно противоположных предопределений в пары (право на ложь и правду, на строительство и разрушение, на войну и мир и т. д.)⁶⁹. Название храма Энинну («храм 50-ти (пар)») также говорит о том, что предопределения мыслились парами. Шумерские мифы рассказывают, что каждый новый властитель предопределений должен был «спарить» (ur_4 — ur_4) их, и лишь тогда он становился их истинным хозяином. Нинурта, отвоевавший предопределения у Асага, так и не стал их владельцем, так как не сумел их «спарить»⁷⁰. Принцип, по которому владельцы предопределений «спаривали» их, имел, по-видимому, этический смысл.

Вавилоняне пристально вглядывались в шумерское искусство, как в добытую в древности истину, которую они должны были расшифровать и постичь — вновь обрести. Впоследствии иранцы времен Селевкидов, древние евреи и христиане будут с подобным же интересом вглядываться в искусство Вавилонии.

Шумерский язык для вавилонян, говоривших на аккадском языке, стал литературным, священным языком, каким впоследствии станет латынь для европейских литератур. Чем грамотней был писец, тем больше шумерских идеограмм использовал он в своих трудах.

Однако подспудно и стихийно искусство Вавилонии осуществляло свою истинную функцию — запечатлеть и донести до следующих поколений, чем был человек той эпохи, в которую это искусство создавалось.

Искусство Месопотамии, первоначально неразрывно связанное с ритуалом, пройдя несколько этапов, приобрело ко II ты-

сячелетию облик, в котором современный человек уже угадывает знакомые черты.

Многообразие жанров, поэтический язык с различными видами повторений, параллелизмов, хоровых рефренов, сравнений и метафор, эмоциональная мотивировка действий героев, оценка событий автором, оригинальная метрическая форма произведений выказывают ту заботу автора о форме своего высказывания, которая делает его истинным художником, а его сочинение — произведением искусства.

Диапазон эмоционального воздействия искусства расширился благодаря широкому применению эффектов трагического и комического.

Созданные в эпоху Саргона Аккадского собрания пословиц и поговорок, басни и максимы, свидетельствуют о высоком чувстве юмора месопотамцев. Уже одно то, что ученые до сих пор не могут решить вопрос об основной направленности — серьезной или несерьезной — знаменитого «Диалога хозяина и раба», демонстрирующего интеллектуальную утонченность вавилонской софистики, балансирующего на лезвии парадокса, говорит о том, что вавилоняне были искусны в игре двусмысленностью, составляющей существо феномена комического⁷¹.

С другой стороны, вавилонский эпос не только дал миру первого трагического героя, который является знамением своей эпохи, судьба которого разворачивается на уровне судеб мира, в трагедии которого персонифицирована трагедия мира, — автор «О все выдавшем» впервые добился трагического эффекта, ибо в его поэме мы находим не только состав происшествий, свойственный трагедии, но и свойственный ей пафос изложения. Поэма «О все выдавшем» (о Гильгамеше) — первая трагедия мира, а Гильгамеш — первый трагический герой. Гильгамеш живет, желает, мыслит масштабами, которые уже канули в прошлое; он страстно жаждет бессмертия и неистово борется за то, что понято уже как достояние богов.

В вавилоно-касситский период (1700—1100 гг. до н. э.) выходя не только утилитарный (вплетенность в утилитарную деятельность), но и ритуальный смысл искусства, оно стало поистине самодостаточной формой, все большее изощрение которой тем вернее вело это искусство к гибели.

Дух сомнения, искания и насмешки характеризует искусство вавилоно-касситского периода, элегические настроения, печаль, мольбы о сострадании, идея гуманности, вовсе отсутствующие в предшествующие периоды. Хотя наряду с этим этот период характеризуется и подъемом ищущей мысли, мысли проверяющей, сравнивающей, трезво морализирующей мысли.

Месопотамцы чувствовали закат своей цивилизации. В многочисленных нравственных, практически житейских максимах,

наставлениях, увещаниях мы находим идеи о бренности человека, о недолговечности его дел («все, что люди делают, они делают не навечно»). «Похоже, что человечество и его достижения приходят к концу» — утверждает одна из этих максим («Советы пессимиста») ⁷².

Материальное перерастание тотемной организации в кастово-родовую (возрожденную после классической эпохи шумерских сословий и кратковременного классового раннерабовладельческого строя при III династии Ура) завершилось наконец во всей структуре общества, включая все элементы надстроечной ее части. Вавилонская цивилизация знаменует собой гибель былого — тотемного — социопсихического космоса и зарождение нового социопсихического космоса — нравственно-этического, предтечу христианского — вокруг нового солнца, страждущего человека.

Однако, громадный груз эстетических форм шумерской культуры не дал вавилонской эпохе самоопределиться в соответствии со своими собственными, вновь рожденными идеями, что позволяет характеризовать эстетический статус вавилонской цивилизации как затянувшийся кризис шумерской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Права людей на определенный род деятельности, хранимые богами.
- ² Шумерская цивилизация в Южной Месопотамии была создана спустившимися из Загроса около 3600 года до н. э. шумероидными племенами. См.: *Кифишин А. Г.* Основные принципы хронологии шумеров и вавилонян (III тысячелетие до н. э.). В кн.: «Конференция аспирантов и молодых научных сотрудников». М., 1967, с. 20—21. *Его же* Основные принципы хронологии шумеров и семитов (IV тысячелетие до н. э.). В кн.: «Страны Ближнего и Среднего Востока». М., 1969, с. 34—35.
- ³ ŠAG₅ — шумерская транслитерация слова «прекрасное» — пишется с большой буквы на шумеро-аккадском фоне. Если фон чисто шумерский, тогда šag₅ — пишется с маленькой буквы, а большими буквами пишутся идеограммы с неясным полифоническим чтением. К. Фалькенштейн переводит ŠAG₅ — «прекрасный» («Дева прекрасная стоит...»). См. его перевод «Энки и Асари-лухи»: *Falkenstein A.* Sumerische religiöse Texte. — «Zeitschrift für Assyriologie» (1964, 56/22/) S. 113—129. (Далее: ZA).
- ⁴ Три поколения современных шумерологов, собирая кропотливо и упорно из всех музеев мира, из тысяч и тысяч фрагментов раздробленных таблиц, реставрировали почти все 24 части («книги») шумерской энциклопедии с огромным количеством вариантов, относящихся к разным шумеро-вавилонским школам и разному времени. Сейчас издано 13 томов «Материалов к шумерскому лексикону», в которых и помещена энциклопедия (т. V—XI1). См.: *Materialien zum Sumerischen Lexikon*, Roma. (MSL), Bd I

- (1937), II (1952), III (1955), IV (1956), V (1957), VI (1958), VII (1958), VIII, 1—2 (1960, 1962), IX (1967), X (1970), XI (1971), XII (1969), XIII (1971).
- ⁵ MSL XII, 1969, p. 4—20.
- ⁶ MSL XII, p. 21—250.
- ⁷ Hh — сокp. HAR.RA-hubullu — шумеро-вавилонское название серии Канона. MSL VII I, 2, 1962, p. 79—180 (Hh XVIII). MSL X, 1970, p. 125—156 (Hh XIX).
- ⁸ Mellaart J. Earliest Civilizations of the Near East. London, 1965; Herzfeld E. Die Ausgrabungen von Samarra. Bd. V, Berlin, 1930.
- ⁹ MSL VII 1/2, p. 5—75 (Hh XIV), MSL IX (1967), p. 1—42 (Hh XV), MSL X, p. 5—123 (Hh XVI—XVIII).
- ¹⁰ MSL VII (1959), p. 1242 (Hh VIII—XII), MSL VIII, 1 (1960), p. 1—95 (Hh XIII).
- ¹¹ MSL V (1957), p. 83—187 (Hh III—V), MSL VI (1958), p. 1—163 (Hh VI—VII).
- ¹² KAR168, V S, I, 147 — См.: Ebeling E. Keilschrifttexte aus Assur Religiösen Inhalts. Leipzig, 1915. Gössmann — Oesa P. F. Das Erra-Epos. Würzburg, 1957. Cagni L. Das Erra-Epos, Roma, 1970; Cagni L. J'epopea di Erra.— «Studi Semitici». Vol. 34. Roma, 1969.
- ¹³ Интересно отметить, что шумерская идеограмма «пальмы» тождественна с шумерским знаком «прекрасного», а в классический шумерский период «белый кедр» считался самым священным деревом.
- ¹⁴ Гудеа. Цилиндр (далее: Цил.) B. I, 1—2. Thureau-Dangin F. Les Cylindres de Goudea, Musee du Louvre. Textes cuneiformes, VIII. Paris, 1925. Ср. транскрипцию и перевод: Thureau-Dangin F. Die Sumerischen und akkadischen Königinschriften. Leipzig, 1907; Lambert M. et Tournay R. Le Cylindre B de Gudea, «Revue Biblique», t. LV, Paris, 1948; Falkenstein A. und Soden W. von, Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete, Zürich, 1953.
- ¹⁵ Gordon E. Sumerian Proverbs Glimpses of Everybody Life in Ancient Mesopotamia, Philadelphia, 1959; tabl. 1, 102.
- ¹⁶ Вне магического ритуала невозможно понять сознание шумера: например, содрать кожуру со священного ясеня значило для него навлечь неминуемую засуху и голод, подрубить у корней священные кедровые деревья значило, что судьба приведет к беззаконию в стране, обрубить ветви священного дерева значило погубить цвет армии и т. д. См.: «Проклятье над Аккадом», стрк. 110—129.
- ¹⁷ Согласно дошедшим до нас каталогам литературных произведений (иногда с именами авторов и указанием времени их жизни), жрецы-ученые Ниппурской академии имели в своей библиотеке до 87 произведений. Из них до нас дошло около 30 шумеро-вавилонских поэм, большое количество гимнов, богословских трактатов, сборников пословиц.
- ¹⁸ Gordon E. Sumerian Proverbs... tabl. 2, 113. Пучок травы на голове воина олицетворял эту его духовно-социальную сущность: сбить в сражении этот пучок значило уничтожить врага. Лишенный убора из травы воин

- переставал быть человеком, становился «мешком из мяса и костей» и умирал для общества.
- 19 Finkelstein J. J. The so-called «Old Babylonian Kutha Legend».— *Journal of Cuneiform Studies*, vol. XI (1957), p. 83—88; Gurney O. The Guthean Legend of Naram — Sin.— «*Anatolian Studies*», vol. Y (1955), p. 93—113; vol VI (1956), p. 163 sq.
 - 20 «Энки и устройство мира», стрк. 52. См.: Falkenstein A. ZA LVI (22), 1964, S. 44—113.
 - 21 Gordon E. Sumerian Proverbs... tabl. I. 103.
 - 22 «Проклятье над Аккадом», стрк. 14—15, 276.
 - 23 «Энки и рай на Дильмуне», стрк. 36. См.: Langdon S. Le poème sumérien du paradis, du déluge et de la chute de l'homme. Paris — New York, 1919, p. 148—219, pl. I—VI.
 - 24 Ср.: Кифишин А. Г. Западные кварталы Лагаша. — *Вестник древней истории*, 1968, № 3, с. 75; см. Цил. А, XXVI 15—17.
 - 25 Цил. В. III₉₋₁₁.
 - 26 Цил. В. V₁₆.
 - 27 «Энки и устройство мира», стрк. 68.
 - 28 «Энлиль и Нинаиль», стрк. 44; см. Pinches G. The Legend of the Divine Lovers: Enlil and Ninlil.— «*The Journal of the Royal Asiatic Society*» — LRAS, 62, 1919, p. 190 sq. Langdon S. Enlil and Ninlil.— «*Revue d'Assyriologie*», v. 19, Paris, 1922, Kramer S. N. Sumerian Mythology. Philadelphia, 1944.
 - 29 Цил. А XIX₁₆₋₁₇.
 - 30 «Эпос о Нинурте», табл. 1, стрк. 39—44; см. Haupt P. Akkadische und Sumerische Keilinschrifttexte. Bd I. Leipzig, 1881—1882, S. 79, sq. (K 133); Hrozný F. Sumerisch—babylonische Mythen vom den Gotte Ninrag (Ninib).— «*Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft*», 5, 1903; Jacobsen Th. Early Political Development in Mesopotamia — ZA LII (18), 1957, S. 110—111 (N 38—41).
 - 31 Цил. А. IX₁₆.
 - 32 «Проклятье над Аккадом», стрк. 71—72.
 - 33 Цил. А. IV₁₄₋₁₅.
 - 34 Цил. В. I₄₋₆.
 - 35 «Энки и Асари-лухи», стрк. 4—7; см.: Falkenstein A. Sumerische religiöse Texte.— ZA LVI (22), 1964, S. 113—129.
 - 36 Цил. А. XXI₂₅.
 - 37 Цил. А. XIX₁₆₋₁₇, XVIII₂₀₋₂₂.
 - 38 Цил. А. VII₁₀.
 - 39 Цил. А. XVIII₁₀₋₁₂.
 - 40 Цил. А. VI₁₇₋₂₀.
 - 41 «Проклятье над Аккадом», стрк. 90—93.
 - 42 Например: «Царь его, витязь Нингирсу, стоит, как солнце, в своей лазуритовой колеснице, которая полна совершенства»... «В тронном зале стоял престол, словно дом небес, он покаялся в совершенстве» (Цил. В. XVI₁₆₋₁₉).

- ⁴³ Gordon E. Sumerian Proverbs, tabl. II. 38—39.
- ⁴⁴ Ibid., tabl. 11, 125.
- ⁴⁵ Ibid., tabl. 11, 121.
- ⁴⁶ Энкиду, созданный ланью и козерогом, живет сначала как родной среди зверей, как часть звериного царства, а потом, познав мудрость через блудницу, переходит в царство людей. В этом вавилоняне уже видят нравственное предопределение будущей гибели героя, принявшего познание через порок.
- ⁴⁷ Законы Хаммурапи, I, лиц. ст., стрк. 59. Driver G. R. and Miles J. C. The Babylonian Laws, vol. 1—2, Oxford, 1952—55, p. 6.
- ⁴⁸ Старый (шумерский) путь познания мира (от «опыта» — GALGA к «знанию» — ZU, аналогу аристотелевского «искусства»), четко сформулированный в «Поучении сыну Шуруппана» Адды Старшего, давал возможность человеку найти «путь вверх», путь «спасения» от потопа. Теперь же, согласно «Энума элиш», только путь богов был путем к владению «прекрасным», для простых смертных этот путь был закрыт.
- ⁴⁹ Поэма о Невинном Страдальце, табл. 11, стрк. 48: Lambert W. G. Babylonian Wisdom Literature. Oxford, 1962, p. 40.
- ⁵⁰ Теодицея, акростих, XXVI: Lambert W. G. Op. cit., p. 88.
- ⁵¹ «Диалог раба и хозяина», стрк. 81, 82: Lambert W. G. Op. cit., p. 148.
- ⁵² «О все выдавшем», табл. X, кол. V, стрк. 43: Wiseman D. J. Additional neo-babylonian Gilgamesh fragments. Gilgamesh et sa légende. Paris, 1960. Об эстетических представлениях эпоса см.: Трофимов П. С. Древнейший идеал красоты и искусства (поэма «О все выдавшем»).— Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. М., 1966, с. 5—14.
- ⁵³ «О все выдавшем», табл. II, старовавилонская (йельская) версия, кол. IV, стрк. 6—8, 141—142: Jastrow M. and Clay A. T. An Old Babylonian version of the Gilgamesh Epic. New Haven, 1920, p. 90.
- ⁵⁴ Эпос о сотворении мира, табл. IV, стрк. 40: Lambert W. G. Op. cit., p. 23.
- ⁵⁵ Там же, стрк. 58.
- ⁵⁶ Эпос о сотворении мира, табл. IV, стрк. 89: Lambert W. G. Op. cit., p. 24.
- ⁵⁷ «О все выдавшем», табл. II, «йельская» старовавилонская версия, III, стрк. 109; Jastrow M. and Clay A. T. Op. cit., p. 89.
- ⁵⁸ Эпос о сотворении мира, табл. IV, стрк. 112: Lambert W. G. Op. cit., p. 31.
- ⁵⁹ Эпос о сотворении мира, табл. IV, стрк. 68: Lambert W. G. Op. cit., p. 23.
- ⁶⁰ Проявление гордости у представителей других сословий расценивалось как гордыня, с которой позже беспощадно боролись христиане. Человек, обуянный гордыней, приравнивался к тому, кто заявлял о своем праве на божественность.
- ⁶¹ Ниппурский бедняк, стрк. 81: Gurney O. R. and Finkelstein A. The Sultantepe Tablets, vol. 1, London. 1957, tabl. 38—39.
- ⁶² Ниппурский бедняк, стрк. 2—5: Gurney O. R. and Finkelstein A. Op. cit., tabl. 38, 39.

- 63 Крамер С. Н. Две шумерские элегии. М., 1960, с. 22, стрк. 5.
- 64 Любовные песни Гимиль-Сина, песнь 2, стрк. 5, 6, 7. Falkenstein A. Die Welt des Orients, I, 1947, S. 43.
- 65 «О все видавшем», табл. I, кол. II, стрк. 48—50. Ancient Near Eastern Texts, Princeton, 1955, p. 74.
- 66 Эпитет Ламасу, передаваемый шумерским ŠAG₅ «прекрасный», в Вавилоне имеет эквивалент damqu, который, сохранив некоторые черты ŠAG₅ (совершенного — в сочетании, например, «прекрасное правление», света и блесков — в сочетании «сияние справедливости»), переосмысливается также в понятие добра, блага. Для маркированного понятия «блага» и «добра» (шумерское DUG₃) вавилоняне использовали tabû, что касается damqu, то оно объединяло «прекрасное» и «доброе» типа греческого kalakagathia.
- 67 Поэма о Невинном Страдальце, табл. III, стрк. 31: Lambert W. G. Op. cit., p. 48.
- 68 «О все видавшем», табл. VI, стрк. 1—6: Ancient Near Eastern Texts, p. 83.
- 69 Кифишин А. Г. Шумерская поэма «Наказание витязя Нинурты богом Энки» — «Конференция аспирантов и молодых научных сотрудников». Институт Востоковедения АН СССР, 1970, с. 104—106.
- 70 См.: Кифишин А. Г. Шумерская поэма «Инанна и дары судьбы бога Энки». В кн.: «IV сессия по Древнему Востоку». М., 1968, с. 52—54. Эффект комического был известен и шумерам. Еще во времена архаического Ура и Шуруппака (XXVI в. до н. э.), согласно их архивам, жил «Куку, это Экурнундumu, первосвященник внешней степи за берегом внешним в ведении (наместника) Сиду» (UET, II, 12, III, 20—23). Согласно традиции, этот Экурнундumu являлся автором поэмы «Гильгамеш и преисподняя», в которой высмеял Гильгамеша, развенчал героический образ, созданный Синтия, изобразив его жалким, трясущимся, боящимся мук ада. Во второй своей поэме «Энки и Нинмах» Экурнундumu высмеял даже шумерских богов Энки и Нинхурсаг, которые, перепившись, взялись лепить первых людей. Неудивительно, что они вышли уродами.
- 72 «Советы пессимиста». K-1453, стрк. 9, 10: Lambert W. G. Op. cit., p. 108.

§ 3. Древний Иран

Иранские племена и народности заселяли со II тыс. до н. э. обширные пространства Евразии — от Гиндукуша и до устьев Дона, от Каспия и до истоков Тигра и Евфрата, — делясь на две основные группы, западную и восточную, частично обособившиеся друг от друга еще задолго до нашей эры. Восточные иранцы заселяли районы Средней Азии, к востоку и юго-востоку от Каспийского моря — области Ферганской долины, Хорезма, Согда,

Бактрии, Афганистана и Хорасана. Западные иранцы — области, расположенные к западу и югу от Каспийского моря, — Мидии, Азербайджана (Атропатены) и Фарса. Весьма тесные и разносторонние связи восточных и западных иранцев не только не прекращались веками, но были столь интенсивны, особенно в древности и раннем Средневековье, что это позволяет говорить об их общем, едином культурном наследии тех эпох.

У иранских народов периода рабовладельческого общества, в условиях развития государственности возникает письменность, создаются литературные (письменные) памятники универсального типа, опирающиеся на древнюю мифологию и включающие нерасчлененные представления философского, религиозного, научного и художественного сознания своей эпохи. Единственно дошедшим до нас из этих памятников является священная книга древнеиранской (зороастрийской) религии Авеста. В этой своеобразной энциклопедии древнеиранской духовной культуры сохранились следы древнейших представлений, мифологии и героико-эпических преданий. Одновременно можно проследить и все большее развитие логического мышления, преобладание практической рассудительности над первобытной фантазией, возникновение новой системы представлений, взглядов и норм, начиная уже с древнейшей части Авесты (IX—VII вв. до н. э.) — песнопений — «Гат», авторство которых приписывается — не без основания — пророку древнеиранской «новой» религии Заратуштре (в древнегреческой передаче — Зороастр). Именно на основе этого памятника, прежде всего «Гат Заратуштры», можно попытаться восстановить картину формирования эстетических представлений у древних иранцев, не упуская, однако, из виду, что эти представления существовали слитно со всем содержанием этого древнего памятника письменности.

Осмысление прекрасного в окружающей действительности происходило здесь, как и в других культурах, в процессе роста человеческого самопознания и самоутверждения. Это был сложный процесс, охватывающий и содержательную и формальную стороны ранних художественно-эстетических представлений и нашедший соответствующее словесное выражение в текстах Авесты.

Слова «прекрасный», «красивый», «великолепный» в авестийском языке неразрывно связаны этимологически и семантически со словами «хороший», «добрый», «благой», что определенным образом свидетельствует о взаимосвязи и даже известной слитности и нерасчлененности этих понятий: «прекрасно» то, что хорошо, полезно для человека. Эпитет «прекрасный» в текстах Авесты обычно сопровождается еще и другими положительными оценками: «стройный», «добрый», «могучий», «смелый», «добротный», «пригодный», «нужный» и др. От представления о

единстве «прекрасного» и «доброе», «прекрасного» и «полезного», как это нередко было в истории эстетической мысли, началось развертывание собственно эстетических идей.

В формальном отношении исходным представлением о прекрасном является стройность, точнее, мерность, соразмерность, размеренность, зародыш категории «гармония». Когда Заратуштра в «Гатах» возвещает, что он будет восхвалять божества, то он отмечает, каковы будут эти восхваления: «размеренными словами, а не неразмеренными».

На мерности, на четком метро-ритме основаны все гаты, вдохновенные откровения, действенность которых определяется по внушению пророка и жрецов именно их поэтической формой — четкой композицией, архитектоникой, повторами, силлабическим размером.

Важнейшим проявлением этой гармонической мерности была симметрия, выражавшаяся и в строфическом построении гат, в роли сопоставлений и противопоставлений «счастливых чисел» — особенно триады, — в параллелизмах и повторах разного рода, в симметричном расположении слов в строках каждой строфы.

Подобное художественное выражение окружающей действительности при наличии элементов условности и нарочитости оставалось все же в основном естественным, следующим за самой действительностью, за живой природой, подражавшим самой природе.

Именно поэтому в ранних художественных (поэтических) произведениях отражается также и реальная противоречивость действительности, природы и общества, природных контрастов и социальных конфликтов. Ранние представления пронизаны универсальным противопоставлением: Добра и Зла, добрых и злых существ и их проявлений. Фигура противопоставления является самой распространенной в гатах. Однако художественное выражение действительности не остается на ступени констатации противоположности, оно стремится к преодолению его, — то есть, в конечном счете, не к закреплению дуализма, а к монизму.

Поэтому и формируются в представлениях древних иранцев образы высших существ, одолевающие Зло и утверждающие господство Добра, олицетворенного в благих божествах, добрых гениях и духах. Рассудительность, склонность к логической стройности способствовали развитию сложных представлений, переходу от чувственных образов к образам духовным, абстрактным, от конкретной сиюминутной «щедрости» к общей постоянной «действенности», к абстрактной «святости», «благости». Культ слова и, прежде всего, слова, облеченного в художественную форму гат, начинает играть важную роль в духовной культуре иранцев.

В триаде «мысль — слово — дело» центральное место занимает изреченное слово: оно воплощает мысль (дух) и, обладая магической силой, сливается, отождествляется с делом. Недаром в небесных троиках именно верховное божество является обладателем воздействующего слова: Ахура Мазда — благотворного слова, Друдж — злого слова. В этом Слове нет ничего мистического, это и не «Логос» в эллинистическом толковании, а, скорее, магически-шаманское заклинание. Изречение слова — приговор, приказ, заклинание — и есть проявление силы небесного владыки Ахуры Мазда, акт слияния слова с делом. Именно таким было положение на земле, у земных владык: такова была сила приказа царя или заклинания верховного жреца. В этом снова и снова проглядывают земные корни идеологии, выраженной в гатах.

Сама функция гат понимается как искусное восхваление необыкновенной речью, прекрасным словом, впечатляющим воспеванием. В гате («Ясна» XXIX), где воспроизводится беседа «души быка» с Всеведущим Владыкой (Ахурой Мазда), последний обещает послать своего пророка, который будет опорой для скота и людей:

«Я нашел здесь одного,
Кто верен заветам нашим —
За ратуштру Снитамида.
Он будет восхвалять нас,
Если будет одарен прелестью речи».
(XXIX, 8).

В центре идейного состава гат стоит Мантра — благодное слово, заклинание. Слову свойственна особая сила воздействия, решающая предпосылка деяния: злomu (лживому) слову — злодеяния, благому (правдивому) слову — благодеяния. Самый смысл общения Заратуштры с Всеведущим Владыкой (Ахурой Мазда) и всеми добрыми гениями-духами сводится к тому, чтобы овладеть этим тайным Словом, суметь изречь его особым, сверхчеловеческим образом: «Помощи ожидаю от Ахуры Мазда, Арты (дух огня и справедливого порядка.— И. Б.) и Воху Маны («Благой мысли» — дух скота.— И. Б.), — говорит Заратуштра, — их вдохновенными изречениями и заклинаниями» (XXVIII, 6)¹. Восхваление «прелестным» словом, изречение воздействующего слова нужно Заратуштре, чтобы одолеть силы Зла — злых духов-дэвов и лжежрецов — карапанов, для которых слово, злое слово также является основным орудием. «Словом благотворным одолеть слово злое» (XXXII, 5)² — в этом состоит содержание борьбы Добра со Злом.

Первая из Гат Заратуштры («Ясна» XXVIII) целиком посвящена молению о ниспослании Ахурой Мазда пророку чудодейственного слова. В ней ясно видно, как это слово неразрывно

связано с художественным, поэтическим, песенным исполнением, с мерной речью, с ритмизированным изречением:

- «В доме песнопения Воху Мане жизнь
отдать готов...» (XXVIII, 4)
«Заклинанием твоим, языком склоним
врагов к добру...» (XXVIII, 5)
«Мазда, Заратуштре дай слово
чудодейственное то,
Что поможет наконец одолеть всех
злых недругов...» (XXVIII, 6)
«Мазда, помоги певцу сделать всех
послушными тебе.» (XXVIII, 7)

И особенно показательно, явно — в конечных двух строфах.

«А затем, кто заслужил Арты дар и Воху Манин дар,
Если Мазда их признал, пожеланья их да сбудутся,
Чтоб постичь успех хвалы, в стройных
песнях, обращенных к Вам.
В них я сохранил навек облик Арты с
Воху Манюю.

Мазда, я воспел тебя, передай же мне из уст в уста
Слово мудрое о том, как впервые появилась жизнь!»
(XXVIII, 10—11)

Здесь все показательно для понимания ранних эстетических представлений, и прежде всего, — органическая связь прекрасно с *благим*.

Само служение духам Добра происходит в «Доме песнопения» (Гаронмана) в художественной форме «стройных песен» (стихов), образцом которых могут служить именно сами гаты, организованные по своеобразным художественным законам. Экваритмичный перевод воспроизводит их «стройность»: строгие метр и структура (в данной гате — один из пяти метров — «Ахунад»: в строфе три строки по шестнадцать слогов каждая, семь слогов до цезуры и девять после нее); дезинтеграция («самостоятельность») строф, связанных между собою, однако, внутренней связью и, формально, обязательно повторяющимся в каждой строфе именованием триады основных божеств: Ахура Мазда, Арта и Воху Мана; элементами рифмидности, которые в переводе не переданы; повторы, фигура триады, упоминание в хвалебной гате имени Заратуштры и др.

Возникающая на этой основе симметрическая гармония включила в себя кроме мерности строфики и стихотворной единицы — строки, также и такие приемы, как универсальная поляризация (фигуры противопоставления), метафоричность («сверкающий бык полудня» и т. п.); элементы звуковой организованности (аллитерация, ассонансы); различные повторяющиеся фигуры

(параллелизмы, единоначатие, рефрен, вопросы — ответы, хиазм и т. п.).

Симметрия играла важную роль и в персидской архитектуре, способствуя возвеличиванию богов и царей, которым соответствующие памятники посвящались.

В Гатах Заратуштры обнаруживаются элементы жанрового многообразия. Одни гаты представляют собой хвалебные песнопения, посвященные духам и божествам, а также людям — князьям Кавайидам — покровителям Заратуштры — своеобразный зародыш панегирика. Но там, где есть восхваление, неизбежен и его противовес — поношение: в Гатах — высмеивание и проклятие по отношению к противникам Кавайидов и их жрецам, зародыш сатиры. Группа гат, носящих характер жреческой проповеди, содержит также зародыш дидактики, столь популярной на более поздней стадии поэзии (в средние века). Проявляются в гатах и элементы космогонического мифа и гимна божеству.

Всем видам восхваления свойственна эстетика величания, включающая, естественно, и элементы гиперболы.

При всем отмеченном художественном многообразии слагатель гат обходится без слов: «красивый», «красота», «прекрасный», хотя сам слагает гаты по законам красоты. Это объясняется вовсе не ранней стадией поэтического творчества, а спецификой гат, как произведения сугубо религиозно-поэтического, в котором преобладают понятия, категории и образы этического порядка (в центре их: Арта — «наилучший распорядок»), вобравшие и поглотившие в себе элементы эстетические: «прекрасное» растворилось в «благом».

По-иному обстоит дело в «Яштах», другой части Авесты. Здесь, в отличие от гат, слова «прекрасный», «красивый» встречаются уже довольно часто. Красота эта — естественная, живая, очеловеченная.

В Яште, посвященном звезде Тиштра (Сириусу), описываются благой дух Тиштра и сражающийся с ним злой дух безводия Апоша с применением традиционных противопоставлений «белый — черный», «прекрасный — безобразный».

«Идет Тиштра блестящий, сверкающий

На озеро Ворукаша

В образе белого коня,

Прекрасного, златоухого,

С золотой уздой,

А навстречу ему выбегает дэв Апоша

В образе черной лошади,

Лысой, с лысыми ушами,

Лысой, с лысой шеей,

Лысой, с лысым хвостом,

Тошей, безобразием пугающей». (VIII, 26—27)

Гимны, посвященные богине плодородия и воды Ардвисуре Анахите (древнеиранская «Афродита») и богине справедливого воздаяния Ашай обнаруживают первоначальное представление о красоте животворной силы, приобретшей человеческий облик:

«И вот пришла, она, о Заратуштра,
 Ардвисура Анахита,
 От творца своего Мазды — сюда.
 Воистину прекрасны ее руки,
 Белые, более мощные, чем бедра коней,
 Величием своим она красуется
 Прелестная... (V, 7)
 Она могучая, светлая, высокая, стройная
 ...устремляется, полная силы, вперед. (V, 15)
 Ей жертву приносил сын из рода Атвйа,
 И он просил ее:
 Даруй мне такую удачу,
 О, добрая, мощная Ардвисура Анахита,
 Чтобы я победителем стал над Ажи-Дахакой
 ...И чтобы я его обеих жен как добычу увел...
 Которые прекраснейшее материнское лоно имеют,
 Обеих, которые для домашней жизни
 столь подходящи...» (V, 33—34)

Красота богини, таким образом, во многом отождествляется с силой и мощью, хотя в других местах мы находим и более поэтичные описания женской красоты:

«Всегда можно увидеть ее,
 Ардвисуру Анахиту,
 В образе девушки прекрасной,
 Сильной, стройной,
 Высоко подпоясанной, прямой,
 Знатного рода, благородного,
 Облаченную в роскошную мантию,
 С обильными складками, золотую...
 Ожерелье носит благородная
 Ардвисура Анахита
 На прекрасной шее,
 Стягивает она стан свой,
 Чтобы груди ее были прекрасной формы,
 Чтобы были они привлекательны.
 Сверху, на голову, надела
 Ардвисура Анахита диадему...
 Украшенную лентами, прекрасную,
 С выдающимся кольцом, хорошо сделанную»
 (V, 126—128)

С этими представлениями перекликаются строфы о женах, ожидающих возвращения домой их мужей и отцов (в гимне Ашай):

«Их возлюбленные жены
 Возлежат на постелях,
 Убранных красиво подушками,
 И украшают себя запястьями...
 Говоря: «Когда придет к нам глава дома,
 Когда мы насладимся, прильнув к его телу.
 Их дочери восседают
 С браслетами на ногах, туго подпоясанные,
 Прекрасные телом и с длинными пальцами,
 Обладающие станом такой красоты,
 Что очаровывают смотрящих» (XVII, 10—11).

По сравнению с «Гатами» в «Яштах» и других книгах Авесты эстетические представления развиваются в сторону совершенствования, обогащения, осложнения и, что качественно ново,— достижения определенной степени обобщения, абстрагирования. Это нашло соответствующее отражение и в искусстве того времени.

Как можно судить по открытым археологами украшениям и бытовой пластике (например, знаменитого «Амударьинского клада»), в дополнение к «эстетике великого» (архитектура) совершенствуется «эстетика малого» (миниатюры).

«Эстетика великого» в архитектуре столицы Персии Персиполь (греческое название города, персидское древнее название неизвестно), увеличенном и украшенном Дарием I (город застраивался с 520 до 460 г. до н. э.), достигает своего блеска. Пропилеи — вход во дворец — охраняются двумя колоссальными быками, выход — столь же колоссальными быками с человеческой головой. Приемный зал — ападана — выделяется массивностью башен. Все подчинено одной задаче — «возвеличению власти царя»: царский трон поддерживают фигуры, символизирующие подчиненные страны³. Второй приемный дворец представляет зал из ста (!) колонн.

Грандиозность еще больше подчеркивается строжайшей симметричностью: ападана связана с пропилеями параллельностью осей и совпадением ряда линий. Рельефы на стене составляют единую сложную композицию. «Весь комплекс дворцов имел строго регулярную планировку. Все углы в нем прямые. Оси всех зданий одинаково ориентированы. Все они композиционно взаимосвязаны... Некоторые размеры повторяются в комплексе по многу раз. Так равны между собой: стороны «зала ста колонн», длина боковой лестницы ападаны, длина стороны центрального зала ападаны»⁴.

В зороастризме существовали две принципиальные абстракции первоначала: «бесконечное время» и «беспредельный свет» (Ясна, XXI, 9). Для эстетических представлений имела решающее и определяющее значение вторая абстракция.

Вся вселенная, природа, вся жизнь наполнена Светом, от него исходит, ему подчинена. Митра это уже не бог Солнца, дающего свет, а самый Свет.

Далее следует еще большее абстрагирование. Поскольку Свет — это величайшее благо, то он побеждает величайшее зло — Тьму; Свет обладает наивысшим разумом, а потому он справедлив, и древнеарийский бог Митра становится божеством справедливости, Правды, выступающим против божества Лжи (Друдж). Наконец, это абстрагирование доходит до «превращения» Митры в Верховное божество, в Ахуру Мазду — Всеведущего Владыку, то есть до порога единобожия, сотворения бога по образу и подобию человека (верховного вождя, справедливого царя).

В сфере художественной культуры свет играл в древнем Иране роль важной эстетической категории. Дворцовые залы иранских царей были залиты светом в отличие от полутемных египетских дворцов.

Больше света! — таков эстетический принцип, слившийся с этическим. Характерно славословие из более поздней книги Авесты — «Вендидад»:

«Взойди, вознесись, о Солнце быстроконное, над вершиной Хара (иранский «Олимп». — И. Б.), расточай свет творениям!...» (XXI, 5). «Взойди, вознесись, месяц, — ты, который порождает быка — над вершиной Хара, расточай свет творениям!...» (XXI, 9).

«Взойдите, вознеситесь, таинственные звезды, — вы, которые порождаете воды — над вершиной Хара, расточайте свет творениям!» (XXI, 13).

Таковы в кратком изложении эстетические представления эпохи древности, ставшие традицией для последующих поколений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Брагинский И. С. Из истории персидской и таджикской литератур. М., 1972, с. 46—129.

² Тексты Авесты цит. в переводе автора по изданиям: Avesta. Die heiligen Bücher der Parsen. Herausgegeben von Geldner K. F. Stuttgart, 1886—1895; Die Gatha's des Avesta. Zarathustra's Verspredigten. Übersetzt

von Chr. Bartholomae Strassburg, 1905; Avesta. Die heiligen Bücher der Parsen. Übersetzt von Fr. Wolff. Berlin und Leipzig, 1924.

В скобках обозначены римскими цифрами главы, а арабскими строфы соответствующих книг Авесты.

³ Всеобщая история архитектуры. Архитектура древнего мира, т. 1, М., 1944, с. 145.

⁴ Там же, с. 147

§ 4. Палестина

Археологические раскопки, проведенные на территории Палестины, показывают, что люди жили здесь еще в эпоху каменного века. Оказавшись на стыке торговых путей, соединявших Переднюю Азию с Египтом и Эгейским морем, Палестина подвергалась колонизации соседних народов. В III тысячелетии до н. э. ее заселяли хананей, которые, находясь в экономическом и культурном общении с народами Шумера, Египта и Вавилона, создали под их влиянием свою культуру. Во II тысячелетии юг Палестины захватили филистимляне (пелиштим), они и дали название этой стране. В XV—XIV веках до н. э. Палестину завоевали хабири. Историки их идентифицируют с ибрим — библейским названием древних евреев. После долгих и упорных боев древнееврейские племена в XIII веке до н. э. покорили хананей и переняли их культуру.

Единственными дошедшими до нас письменными источниками, запечатлевшими эстетические воззрения той эпохи, остаются Библия и Агада¹.

Литература, нашедшая свое воплощение в Библии, является духовным продуктом древней цивилизации, создававшейся евреями и другими народами региона.

Возникновение и развитие мифологии и искусства древних евреев прослеживается на протяжении двух тысячелетий. Первые их мифы сложились среди скотоводческих племен Месопотамии в период XV—XIV веков до н. э. и в годы перехода от кочевой жизни к оседлой в Палестине (XIII—XII вв. до н. э.). Мифотворческий процесс, получивший отражение в указанных источниках, продолжался в эпоху образования классов и государства на территории Палестины (XI—VII вв. до н. э.) и завершился в диаспоре в III—IV веках н. э.

Библия как литературный и культурно-исторический памятник древней письменности включает ритуальные и юридические кодексы, хроники, мифы, народные песни (победные, свадебные, погребальные, сатирические), гимны, эротическую лирику, притчи, басни, загадки. Библия непосредственно связывает нас с мифами и легендами Древнего Египта, Шумера, Вавилона. Соответ-

ственно и библейская эстетика — органическая, но своеобразная часть древней ближневосточной эстетики. «...Еврейское так называемое священное писание, — говорил Энгельс, — есть не что иное, как запись древнеарабских религиозных и племенных традиций, видоизмененных благодаря раннему отделению евреев от своих соседей — родственников им, но оставшихся кочевыми племен»².

Мифологическое мышление Библии, в отличие от плюралистической мифологии Олимпа, было направлено на обобщение массы единичных явлений, на стремление собрать их в мифы о деяниях богов Элоах и Яхве. Двудеиная библейская мифологическая подача материала обусловлена была социально-историческим статусом древнееврейского общества, разделенного на два царства (Иудея и Израиль), и выражала концепцию геноцизма, пронизывающую Ветхий завет.

Яхве или Тетраграмматон (то есть четырехбуквенное изображение бога — Jhwh) во всех мифах фигурирует в единственном числе именительного падежа. Элоах, напротив, употребляется во всех падежах и во множественном числе (Элохим). Яхве уникален и неповторим. Элоах — бог среди богов. Мифы о нем ничем не отличаются от мифов богов Фила и Элефантины, Шумера и Вавилона. Элоах подобен Гору, Хнуму, Сатету, Анукету и другим восточным богам. Он общесемитский бог, Яхве — этническое божество древних евреев.

Развитие древнеиудейского мифа осуществлялось по двум сюжетным линиям. На первом плане Библии находится конкретно-предметный, сказочный образ бога Элоах. Словно играя, творит он по слову своему в течение шести дней свет, небо и землю, водоемы и растения, солнце и луну, рыб и птиц, животных и человека (мужчину и женщину в едином облике). За Элоах как бы стоит взрослый его двойник Яхве, который сначала вылепил из глины мужчину (Адама), затем из его ребра создал женщину (Еву) и, наконец, стал испытывать людей в созданной им сложной системе их взаимоотношений.

В мифах и сказках, которые сложились среди древних евреев до установления рабовладельческой монархии в Иудее, Элоах и Яхве то сближаются, то расходятся. В литературе эпохи Царств происходит постепенное объединение Элоах с Яхве (Jhwh-Elohejnu — Яхве наш Элоах). В выстроенном в X веке до н. э. Иерусалимском храме Яхве занял место главного бога. В мифах этого периода он конкретизируется в Ковчеге завета (Aron habrith)³ и Урим и Туммим⁴.

Когда Иудея потеряла свой политический суверенитет, а Яхве — «свой дом», мифология с эстетическим упоением рисовала Яхве, бога Израиля, в образе народного спасителя, грядущего «в конце дней». Мифотворцы, особенно пророки, очищали Яхве

от «идолопоклоннической чувственности». Центральной фигурой пророческой мифологии стал «духовный», незримый («ни один смертный не может увидеть Яхве и остаться при этом жив»), возвышенный бог. Однако бог этот мыслился как личность, как «живой бог» (Elohim Chajjim), активно действующий в мире, определяющий его судьбы и судьбы еврейского народа и всего человечества. Мифы пророков поэтому наполняются мессианскими и эсхатологическими идеями и символами. Это уже особый род мифотворчества. Миф, как правило, является художественно-религиозным преломлением прошлого, пророческий же миф устремлен в будущее. Он предвзвешивает его и высвечивает силы, которые призваны приблизить и осуществить идеал грядущего.

Из сказанного становится очевидным, что библейская мифология обусловлена задачей, состоявшей в формировании и стимулировании религиозного мировосприятия. Касаясь эпической поэзии Востока, Гегель писал: «В возвышенной фантазии иудеев, если брать их представления о сотворении мира, жизнеописания праотцев, странствия по пустыне, завоевание Ханаана и дальнейшее протекание национальных событий, при сочности описаний и естественности миропонимания заключено много элементов первоэпической поэзии, но здесь настолько преобладает религиозный интерес, что вместо подлинных эпических повествований, или же дидактически-религиозных рассказы»⁵. Именно в этом преобладании «религиозного интереса» выражается, в частности, специфика библейского мифотворчества и библейских эстетических критериев.

Шестая глава «Бытия» открывается мифом о том, как сыны божии (bene elohim) увидели дочерей человеческих и нашли, что они красивы (tobot), «и брали их себе в жены» (6, 2). В приведенном мифе, как и во многих сказаниях Ветхого завета, можно уловить общее представление о прекрасном, связанное с попыткой объяснить причины половой любви и деторождения, плодородия земли, размножения животных. В Библии неоднократно повествуется о прекрасной земле, на которой растут смоквы и виноград, о прекрасной области, где имеется в изобилии масло и мед, о прекрасных полях, где пасутся неисчислимые стада. Все то, что хорошо, — прекрасно.

Уже на первых библейских страницах бог, созерцая свои собственные творения, говорит tob — хорошо, прекрасно. В мифологии Ветхого завета прекрасное воспринимается как неотъемлемое качество сотворенного, вещиности мира. Яхве — Элоах способен, по библейским воззрениям, к творческому воплощению в частных и преходящих явлениях. «Тоб» — это эстетическая категория, отражающая материализацию духовности и одухотворенность тварного, или сотворенного. Согласно библейскому

мудрецу: «Люди исследуют и убеждаются зрением, что все видимое прекрасно» (Премудрости Соломона. 13,7).

Сущность красоты, или «тоб», выявляется в Ветхом завете и в качестве результата материализации духовного начала, и как знак гармонии мира. Именно поэтому прекрасное идентифицируется в Библии со светом (ог). Свет сам по себе прекрасен, и вместе с тем он обнаруживает красоту, объективно содержащуюся в природе.

Кроме того, свет — это символ человеческого счастья и веселья («А у иудеев было тогда освещение, и радость, и веселье, и торжество», Есф. 8, 16). Свет сладок и приятен (Еккл. 11, 7). Он олицетворяет жизнь. Стоит человеку украсить себя светом, и он выдержит состязание с богом (Иов. 40, 2—9).

Красота (jafe), по Ветхому завету, сродни сиянию (jefi). В Бытии (12, 11; 29, 17), во Второзаконии (21, 11), во II кн. Царств (14,27), в Песне песней (1,8; 5,9; 6,1) — эстетическое понятие, выражающее соразмерность в женской внешности. Иша йафе — это женщина «красивого стана и красивого вида». В редких случаях йафе — (jafe) выступает в качестве меры красоты мужчин (II Цар. 14, 25), коров (Быт. 41, 18), дев и юношей (Ам. 8, 13), египетской телицы (Иер. 46, 20), певчего голоса (Иез. 33, 32), глаз (I Цар. 16, 12), возвышенности (Пс. 47, 3).

Сияние (jefi) тождественное красоте, не относится к внешним и эмпирическим эстетическим свойствам предметов. Сфера приложения йафе — внутренняя целостность и симметрия. Так, Иезекииль говорит о красоте бога (16, 14), и о его мудрости (28,7), Екклесиаст проповедует, что мир, сотворенный богом, пронизан красотой (3,11), Захария утверждает, что велика («о, как велика!») красота самого бога (9,17).

В творческой фантазии агадистов свет отождествлялся с лучезарным сиянием Шехины (Ziw ha-Schechina). Отметим, что Шехина (покоящаяся сущность) — бог Талмуда, в Библии его нет. Дело в том, что Агада испытала влияние Александрийской иудейской философской школы. В соответствии с нею основу агадических мифов составляли две идеи: трансцендентный Яхве и вымышленный фантазией талмудистов локализованный Шехина (присутствие Яхве). Ziw ha-Schechina вписывается в общую талмудическую картину мира. По представлениям Агады, Шехина — это сияние красоты, посредствующее звено между высшим духовным началом и материальными явлениями. Шехина поэтому изображается божеством экспансивным и эмоциональным, веселого и игривого нрава. Неравнодушный к земной красоте, Шехина, например, в канун бракосочетания первых людей омыл Еву, помазал волосы ее благовониями, надел на нее рубашку и торжественно повел в сад Эдемский к Адаму. Чтобы было веселее, Шехина захватил с собой сонм ангелов, которые

оглашали сад звуками труб, кимвалов и флейт. Итак, одной из функций Шехины в Агаде стала забота о (тварной) красоте человека.

В Библии соседствуют две концепции прекрасного: наивно-реалистическая и религиозная. Потому Библия и Агада различают два вида красоты: чувственную и разумную.

Чувственная красота (*hen*) — это красота видимого, осязаемого и вкушаемого мира. Это и «благонравная жена» (Притч. 11,16), и «прекрасная серна» (там же, 5,19), и «приятность на устах» (там же, 22, 11), и «приятная наружность» (Наум. 3, 4).

«Разумная» красота (*hadar*) — это красота божественного духа, его величие и слава (Пс. 95, 6), хвала и честь (Пс. 8,6), блеск и великолепие (Иов. 40,5), его украшение (Мих. 2,9).

Библия не различает категорию «возвышенное». Как правило, она отождествляет ее с разумным видом красоты, представляя возвышенное как нечто исключительное и содержащееся главным образом в боге: «глас Господа величествен» («*be-hadar*», Пс. 28,4). Такой подъем и такая возвышенность лирического чувства характерны для многих псалмов Ветхого завета, где объект славы и величия иррационален. «При такой неопределенности, — подчеркивает Гегель, — субъективный внутренний мир не может представить свой недостижимый предмет в умиротворенной красоте...»⁶. Однако разумная красота (*hadar*), по Библии, не только трансцендентна. *Hadar* улавливается и в библейской художественной характеристике явлений реального мира, когда автор желает их возвысить. В праздники, гласит ветхозаветная заповедь, наслаждайтесь плодами красивого дерева (*es hadar*. Лев. 23,40). Воспевая добродетельную жену, автор Притчей Соломоновых говорит: «крепость и красота (*hadar*) — одежда ее» (31,25).

«Разумный» вид прекрасного, согласно Библии, также воплощен в возвышенной красоте человеческого духа, в мудрости («Высоко цени ее, и она возвысит тебя... Возложит на голову твою прекрасный венок, доставит тебе великолепный венец», — Притчи. 4, 8—9). Мерой мудрости, духовной красоты и возвышенного является нравственная чистота, нравственные поступки доброго человека. Идеал такого индивида, по Библии, — человек праведный («Во тьме восходит свет правым; благ он и милосерд и праведен». Пс. III. 4.) Талмудист Гиллель внес поправку в эту концепцию, полагая, что идеал личности выражается не в потустороннем, а в посюстороннем мире, ибо обязанности человека «к ближнему своему» выше и прекраснее обязанностей человека к богу: «Не удаляйся от общества и не верь себе по день своей смерти, и не суди ближнего своего, пока ты не оказался в его положении». Запомни, говорил он: «Если не я для себя, то кто же? Но если я только для себя, так на что же? Если не теперь

(то есть не в этом мире.— М. Б.), так когда же?» (Талмуд. Трактав Авот. II, 5 и I, 14).

Некоторые авторы Библии для выражения прекрасного наряду с *hen* и *hadar* пользуются термином *tif'ereth* (в книге Исаии он употребляется 16 раз). Это многосмысловое понятие, означающее великолепие, красу, блеск, венец славы и т. д. Но чаще всего *tif'ereth* отображает фантастическое величие бога. Любопытна констатация Исаии. Художники, кузнецы и плотники, говорит он, создавая из железа и дерева богов, придают для этой цели материалу «образ человека красивого (*tif'ereth*) вида» (Ис. 44, 13).

Вероятно, различие этих библейских понятий красоты сводится к следующему: *hen* и *hadar* выражают гармонию и ценность предметов объективного мира, *tif'ereth* — сферу творческой деятельности.

Зодчество и образ (*tabnith*) имеют в иврите общий корень — *vnh*, то есть, созидание, строительство. «Табнит» означает приводить в порядок, в должный строй, в гармоничный вид предметы внешнего мира. Давид перед смертью передал Соломону «чертеж (*tabnith*) всего, что было у него на душе, дворов дома Господня и всех комнат кругом... И для жертвенника курения... и устройства (*tabnith*) колесницы с золотыми херувимами, расстилающими крылья и покрывающими ковчег завета господня» (1 Пар. 28, 12—18). Иезекииль видел «всякие изображения (*tabnith*) пресмыкающихся и нечистых животных» (Иез. 8, 10). Псалмопевец напоминает, как иудеи сделали телец у Хорива и тем самым «променяли славу свою на изображение (*tabnith*) вола, ядущего траву» (Пс. 105, 20). В Исходе Яхве говорит Моисею: пусть сделают святилище «как Я показываю тебе, и образец (*tabnith*) скинии и образец (*tabnith*) всех сосудов ее» (25, 9).

«Табнит» — некий воображаемый образ, модель. По мнению Агады, даже сам бог в «шестоднев» творения прибегал к готовым моделям. «Тора,— пишут агадисты,— была идеальным образцом миротворения, в чем нет ничего удивительного. Если царь задумал построить дворец, то поручает он архитектору предварительно представить себе проект будущего дворца... Так и Яхве, заглядывая в Тору и создавал мир» (Берешит рабба. 1,2). *Tabnith* — это творческий замысел, существенная основа и главное содержание любого творческого процесса. «Табнит» как бы говорит художнику: «исполнись волею моею...»

Неприязнь ветхозаветной культуры к идолопоклонству приводит к тому, что авторы Второзакония запрещают создавать произведения пластического искусства, дабы люди «не развратились» и не сделали себе изваяний «какого-либо кумира, представляющих (*tabnith*) мужчину или женщину, изображения

(tabnith) какого-либо скота, который на земле, изображения (tabnith) какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, изображения (tabnith) какого-либо гада, ползающего по земле, изображения (tabnith) какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли» (Втор. 4,16—18). Многозначность библейского термина tabnith очевидна, при этом основные его смыслы, видимо, заключаются в том, что это образ-модель, образ-ориентация.

Художественное мышление Библии прибегает и к понятию *selem*. «Целем» имеет двойственную природу, выражая и тень предмета и его образ.

«Целем» всегда несет важную информацию. На вопрос филистимлян, как отпустить захваченный ими Ковчег завета «в свое место», прорицатели рекомендовали им принести «жертву повинности», а именно: «изваяния (*selem*) наростов ваших и изваяния (*selem*) мышей» (1 Цар. 6,5). Иезекииль, упрекая в веротступничестве «дщерь Иерусалима», сообщает от имени Яхве: взяла она «из Моего золота и из Моего серебра... и сделала себе мужские изображения (*selem*) и блудодействовала с ними» (Иез. 16,17). Из «Бытия» мы узнаем, что Адам рожал детей по образу (*selem*) своему (5,3), что сам Адам был создан по образу (*selem*) Элохим (1,27).

Агада, описывая процесс созидания Адама, повествует: «Тело Адама было окутано лучезарным сиянием». Однако, когда Адам «согрешил, это сияние исчезло и он оказался нагим» (Берешит рабба, гл. XI). В Талмуде об Адаме сказано: «Он был чрезвычайной красоты и сиял как солнце» (Трактат Бабабатра, лист 58, с. 1). Как видим, *selem* идентифицируется с красотой и светом. В «целем» усматривается особый подход Библии и Агады к образу человека, стремление создать идеал красоты, нравственной чистоты и мудрости. Именно потому авторы Агады видели в эмоциональном образе человека отражение абсолютной красоты иррационального начала.

Библейские произведения и эстетические категории оказали определенное влияние на развитие европейской художественной культуры. Будучи канонизирована христианской церковью, Библия служила писателям и художникам источником многочисленных тем и сюжетов, переосмысливая которые, они создавали произведения, служащие возвеличению человека и его земной жизни. К. Либкнехт говорил: «Библия — это ярко-цветной ковер лирической нежности, самые фантастические мечтания Востока, взлет восторженного гимна вдохновения... Она — творение поэтическое, не имеющее себе равных, книга книг. Когда-нибудь, когда перестанут Библией злоупотреблять в религиозных целях, она щедро одарит человечество всем своим великолепием»⁷.

Реалистическое переосмысление библейских мифов и легенд развивалось вместе с развитием общества, с важнейшими идеологическими процессами, с необходимостью борьбы за исторический прогресс. Отметая догматическое утверждение о сверхразумном генезисе «Священного писания», научное библиоведение подчеркивает, что Библия является важным и ценным историческим и художественным памятником.

ПРИМЕЧАНИЯ

Под Библией здесь имеется в виду ее древнееврейская часть (Ветхий завет) в отличие от более широкого понимания христиан (Ветхий и Новый завет). Агада — обширная древнееврейская литература, которая не вошла в Библию, но была собрана талмудистами. Агада содержит в себе главным образом сказки, афоризмы, легенды, предания, мифы и басни. Цит. по изданию: Бялик Х., Равницкий И. Сефер ха — агада. Тель-Авив, 1969 (на языке иврит).

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 28, с. 210.

³ Ковчег завета — это ящик из акаций толщиной в четыре пальца (tefach) и размером 2 1/2 локтя (локоть приблизительно равен 56,2 сантиметра) длины и 1 1/2 локтя ширины и высоты. В нем находились реликвии Яхве: скрижали, елей помазания и некоторые другие аксессуары. Поверх ящика находилась крышка из золота, именуемая в Ветхом завете «капорот», то есть чистилище. На капороте стояли два золотых изваяния херувимов, обращенных лицом друг к другу. Херувим («керуба») — мифологическая идеограмма, изображающая фигуры животных, которые были описаны Иезекиилем (см. гл. I и X одноименной книги) и его видении колесницы («*ter kawa*»). Ковчег завета находился в «святой святых» храма, в помещении, отгороженном завесой, вдетой в кольца, которые образовывали с внешней стороны выпуклости, похожие на перси женщин (Талмуд. Трактат. Иома, лист 54, с. 1). Ковчег завета олицетворял величие и красоту Яхве.

⁴ Урим и Туммим были предметами метания жребия для выяснения воли Яхве. В фантазии древних Урим и Туммим — это оракул Яхве, причем слова Урима дают свет, а слова Туммима исполняются (Талмуд. Трактат Иома, лист 73, с. 2).

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 3. М., 1971, с. 478—479.

⁶ Там же, с. 521.

⁷ Либкнехт К. Мысли об искусстве. М., 1971, 173.

§ 5. Индия

Среди многочисленных памятников индийской литературы, история которой уходит далеко в глубь тысячелетий, огромной популярностью и авторитетом пользуются в Индии упанишады — произведения, во многом определившие пути развития индийской культуры. В упанишадах, наиболее ранние из которых возникли в VIII—VI веках до н. э.¹, с наибольшей полнотой отразились религиозные, философские, этические и эстетические взгляды древних индийцев. О последних следует сразу оговориться, что для этого периода индийской культуры они еще никем никогда специально не исследовались и в данном параграфе затрагиваются только некоторые проблемы, которые можно было бы рассматривать в историко-эстетическом плане.

Общезвестно, как много неясностей содержат наши представления о древнеиндийской хронологии, сколь неполны, отрывочны и ненадежны сведения об Индии VIII—VI веков до н. э. Мы не располагаем точно датированными индийскими документами этого периода (первые датированные эпиграфические свидетельства — надписи Ашоки — появляются значительно позже); предположительные сведения о нем основаны на более поздних нарративных источниках. По сути дела, применительно к социальной жизни этих веков мы можем с известной степенью уверенности говорить в этой связи лишь о весьма общих процессах² — о разложении родоплеменных отношений и складывании государственности в районах Северной Индии (например, возникновение таких государств, как Магадха, Косала, Панчала), о некоторых сдвигах в социальной культуре индийского общества (усиление сословия воинов-кшатриев, соперничающих со жречеством). Можно предположить, что с этим была связана определенная эволюция в идеологии индуизма (новое в отношении к варнам, к ритуальной практике и т. д.), сопутствовавшая возникновению около VI века до н. э. новых этико-религиозных течений — буддизма и джайнизма, сыгравших столь большую роль в жизни Индии.

Эстетические представления упанишад теснейшим образом сплетены с философско-религиозными и этическими взглядами и вне целостной мировоззренческой структуры упанишад не могут быть поняты.

В частности, уже в этот период в Индии были развиты профессиональное музыкальное искусство, пение, танцы, архитектура и изобразительное искусство. Однако авторы упанишад относят искусство в разряд материальных объектов и явлений, доставляющих преходящее чувственное наслаждение, хотя украшения не всегда порицаются ими (ср. Кау I, 4). Истинный же мудрец стремится к познанию (ведению) непреходящих истин,

и он отказывается от всяческих искусств. Более того, искусства (в частности, изобразительные и музыкальные) доставляют «обманчивое удовольствие», и тот, кто привязан к ним, «не помнит о высшем состоянии» (Мт IV, 2).

В «Катха упанишаде» некий Начикетас стремится к истине и просит бога смерти раскрыть ее. Яма предлагает взамен все доступное желанию человека и доставляющее удовольствие, в том числе все прекрасное и искусства, но Начикетас непреклонен:

«Какие ни бывают труднодостижимые желания в мире смертных — проси себе волю все, что желаешь.

Вот красавицы на колесницах, сопровождаемые музыкой, — такие недоступны людям.

Пусть, подаренные мною, они служат тебе, Начикетас, — не спрашивай только о смерти».

[Начикетас сказал:] «Преходящи [эти удовольствия] у смертного, о Антака, они иссушают силу всех чувств, Да и жизнь-то вся коротка. Пусть же [остаются] у тебя повозки, танцы, пение» (Кат I, 1. 25-26).

Все предметы внешнего мира, в том числе и произведения искусства, а также все органы чувств отвлекают человека от узрения истины, поэтому индийский мудрец отказывается от всего этого:

«1. Самосуший проделал [для чувств] отверстия наружу — поэтому [человек] глядит вовне, а не внутрь себя.

[Но] великий мудрец, стремясь к бессмертию, глядел внутрь себя, закрыв глаза.

2. Неразумные следуют внешним желаниям, они попадают в распростертыя сети смерти.

Мудрые же, узрев бессмертие, не ищут здесь постоянного среди непостоянных [вещей]». (Кат II, 1. 1—2).

Только внутри себя можно узреть истину — бога: «[Лишь] тем мудрецам, которые видят его в самих себе, [суждено] вечное счастье, и не иным» (Шв VI, 12).

Важным для древнеиндийской эстетики является использование противоположных понятий для описания абсолюта, в частности, полисемантическая оппозиция «белый (светлый) — черный» в описаниях солнца, источника чувственного восприятия в сфере зрения, которое индийцы ценят выше других способностей человека. Рассмотрим некоторые места из «Чхандогьи».

Вот первое из таких мест (Чх I. 6.5-6): «Далее, *рич* — это белый свет солнца, а *саман* — синий, очень темный [свет солнца]. Этот *саман* покоится на этом *риче*. Поэтому *саман* поется как покоящийся на *риче*. Далее, белый свет солнца — «*са*», а синий, очень темный [свет] — «*ама*». Отсюда — «*саман*»....». В этом

месте «Чхандогья упанишады» проводится отождествление *рича* и «основанного на нем» *самана* сначала с природными феноменами (например, соответственно с землей и огнем, воздушным пространством и ветром и т. д.), «относящимися к божествам», а затем «относящимися к телу» (например, речью и обонянием и т. д.). Среди первой группы и находится приведенный отрывок. Перед нами одно из отождествлений, характерных для литературы ранних упанишад, неоднократно устанавливающих соответствия между отдельными элементами ритуала, элементами макрокосма (вселенная) и микрокосма (человек). Нас в данном случае интересуют не функции подобных отождествлений. Остановимся лишь на столь необычном на первый взгляд определении солнца.

Согласно традиционному комментарию Шанкары (VIII—IX вв.), чернота в солнце является лишь тому, кто пристально смотрит на него и чье зрение «обострено» знанием священных текстов³. Возможно, в основе здесь лежит действительный опыт, почерпнутый из определенной обрядовой практики. Так или иначе, приведенное место отнюдь не исключение; образ черного солнца встречается в Чх и ниже.

В III части, где проводится отождествление между странами света, ведийскими текстами, цветами солнца и различными божествами, названы, в частности, красный, белый, черный (III.3.3) и очень черный (III.4.3) образы солнца. В VI.4 последовательно идет речь о красном, белом и черном образах огня, солнца, луны и молнии (ср. VI.4.2); эти образы во всех случаях отождествляются соответственно с огнем, водой и пищей. Наконец, в VIII части упоминается особое вещество (*анимна*) красновато-коричневого, белого, синего, желтого и красного цветов; оно находится в артериях сердца и связано с соответствующими цветами солнца, лучи которого проникают в эти артерии (ср. Бр IV.4.9). Сходное место мы находим в «Майтри упанишаде»: «Бесконечны лучи того [солнца], которое, подобно светильнику, пребывает в сердце; белые, черные, коричневые, синие, красновато-бурые, бледно-красные...» (Мт VI.30).

Подобные описания содержат в древнеиндийской литературе не только упанишады. А. Минар⁴, комментируя Чх III.3.3, приводит отрывок одной из сутр «Черной Яджурведы» — «Вадхула шраутасутры» VI.44: «поистине, это черное божество — солнце».

Ряд интересных параллелей обнаруживают и гимны «Ригведы», например, гимн солнцу (Сурье) (I.115.5). «Этот образ Митры Варуны солнце дает увидеть в лоне неба. Бесконечно бела одна его [солнца] сторона; другую, черную, несут вместе буланые кони». В другом гимне Сурье (X.37.3) говорится: «Когда с крылатыми конями ты движешься на восток, то идет следом темная [сторона]; с другой, блестящей, ты восходишь,

солнце». Здесь весьма отчетливо проводится противопоставление белой и черной сторон солнца, соответствующих пребыванию его во тьме и свете, то есть ночи и дню.

Все это свидетельствует об определенно амбивалентном описании солнца в классических памятниках индуизма. С одной стороны, солнце — источник света, гонитель и враг тьмы, сияющее, носитель дня, творец жизни за пределами мрака⁵. Наряду с этим существует другой, прямо противоположный ряд представлений о солнце — оно темного, черного, даже очень черного цвета, пребывает в темноте, связано с ночью (ср. Рв III.39.5; VI.9.1 и др.). Ряд этих «отрицательных» характеристик может быть продолжен. Прежде всего, это отождествление со смертью (в противоположность солнцу как творцу жизни — *savitas*). Так, в Чх II.10.1 и сл. говорится о почитании *самана* в его семи составных частях. *Саман* этот обозначен как «уводящий за пределы смерти». Количество слогов, составляющих названия всех его семи частей, равно двадцати двум, и число это аллегорически толкуется следующим образом: двадцать первое «отсюда» (*ito*) — солнце (согласно традиционному толкованию — вслед за двенадцатью месяцами, пятью временами года и тремя мирами); двадцать второй же слог символизирует то, что лежит за пределами солнца, то есть небесное блаженство, свободное от печали, а, согласно следующей фразе, эта «победа над солнцем» достается человеку, почитающему указанным образом (то есть в двадцати двух слогах) *саман*, «уводящий за пределы смерти» (II.10.5-6). Иначе говоря, уход за пределы солнца, победа над ним равнозначны уходу за пределы смерти, победе над смертью. Эта аналогия (смерть — солнце) поясняется Шанкарой так: солнце, подобно смерти, разрушает мир, отмеряя его днем и ночью.

Выходя за рамки упанишад, можно отметить, что в одном из заклинаний «Атхарваведы», где солнце призывают отомстить злодею, оно названо приносящим смерть и приносящим дыхание (Ав XIII.3.3). Бог смерти и справедливости Яма выступает как сын солнца. Иногда он прямо отождествляется с солнцем.

Еще один признак солнца — губящая, испепеляющая сила его лучей. Мы имеем в виду широко известный космогонический миф, согласно которому, в конце каждого мирового периода (*кальпа* — 4 320 000 000 земных лет) на небе появляются двенадцать (согласно другой версии — семь) солнц, — они дотла сжигают все миры, которые возрождаются в новой *кальпе*. (Ср. Рв VII.34.19; IX.107.20 и др.)

Отдельные черты отрицательного отношения к солнцу отмечали многие современные исследователи. Так, А. Бергенъ говорит о связи солнца с представлениями о скрытом, невидимом, слепом как аналоге черного⁶. Э. Хопкинс отмечает, что в эпиче-

ской поэзии (в частности, в «Махабхарате», «Рамаяне») имена солнца (Сурья, Бхага и др.) прилагались к злым демонам, низшим духам (*данавам, грахам*); лучник, убивающий врагов стрелами, неоднократно сравнивается в этих поэмах с Савитаром, с Адитьей⁷ и т. п.

Отмеченная оппозиционность в дальнейшем оказала существенное влияние на все художественное мышление индийцев.

Среди различных свидетельств эстетического характера, разбросанных в упанишадах, здесь хотелось бы остановиться еще на одном, которое позволяет проследить уже на раннем этапе древнеиндийской эстетической мысли представление о синестезии, то есть одновременной и определенным образом взаимосвязанной деятельности разных чувств (в частности, зрения и слуха) в процессе художественного творчества и восприятия. Один из аспектов этой сложной проблемы отразился, как нам кажется, в Брихадараньяке⁸.

Брахман Яджнявалкья, поучения которого играют первостепенную роль в Бр, собирается оставить дом и уйти в лес, то есть вступить в очередную жизненную стадию, предписанную брахманам. По просьбе своей жены Майтрейи, способной рассуждать о высшей мудрости, Яджнявалкья преподает ей знание о бессмертии и об Атмане. Яджнявалкья учит: «Поистине, когда Атмана видят и слышат, когда думают о нем и познают его, все становится известно» (II.4.5). Познание Атмана — условие познания всех объектов, в сущности своей тождественных Атману. Поясняя эту мысль наглядными примерами, Яджнявалкья говорит (II.4.7—9; IV.5.8—10):

«Это подобно тому, как не могут быть восприняты [сами по себе] внешние звуки, [возникающие], когда ударяют в барабан, но благодаря восприятию барабана или ударяющего в барабан воспринимается и звук.

Это подобно тому, как не могут быть восприняты [сами по себе] внешние звуки, [возникающие], когда трубят в раковину, но благодаря восприятию раковины или трубящего в раковину воспринимается и звук.

Это подобно тому, как не могут быть восприняты [сами по себе] внешние звуки, [возникающие], когда играют на лютне, но благодаря восприятию лютни или играющего на лютне воспринимается и звук».

Иллюстрация эта, по-видимому, достаточно ясна: звуки барабана, раковины, лютни не существуют в отдельности от соответствующих инструментов, являются их манифестациями; таким же образом все объекты, все существа — лишь проявления Атмана. Иначе говоря, Атман сопоставляется здесь с музыкальным инструментом (или исполнителем), а феномены окружающего мира — со звуками этого инструмента⁹. По традиционному объ-

яснению Шанкары, в каждом из трех примеров имеется в виду наиболее общее представление о звуке соответствующего инструмента. Частными случаями этого «общего» звука и являются конкретные звуки, которые не могут быть восприняты без упомянутого общего представления.

Здесь нас интересует не столько иллюстративная сторона настоящего отрывка, не столько его переносный смысл, сколько прямое значение. В этой связи представляются возможными два толкования.

1. Имеется в виду не непосредственное чувственное восприятие звука, инструмента, исполнителя, а мысленное, то есть понятие конкретного звука, которое, естественно, предполагает более общее понятие о соответствующем инструменте или об исполнителе — необходимых предпосылках появления данного звука. В пользу этого толкования говорит логическая стройность, которую оно придает рассуждению, сравнительная близость его к традиционному комментарию, а также до некоторой степени контекст отрывка, где в центре внимания Атман, постигаемый разумом, но не чувствами.

2. Имеется в виду чувственное восприятие звука, невозможное без чувственного же восприятия инструмента или исполнителя. Иначе говоря, слуховое восприятие инструментальной музыки рассматривается здесь как необходимо связанное со зрительным восприятием соответствующего инструмента или исполнителя. В пользу второго предположения можно привести следующее: хотя понятие *грахана* (от *grah* — «брать», «захватывать», «овладевать» и т. п.) метафорически может обозначать как чувственное (в том числе и специально «орган чувства»), так и рассудочное постижение, в тексте Бр производные от *grah* помимо своего основного первоначального значения (ср. II.1.17—18; III.2.2—9) по преимуществу связаны с обозначением чувственных восприятий. Так, в III.2.1—9 говорится о восьми «орудиях восприятия» (*graha* — нос, речь, язык, глаз, ухо, разум, руки, кожа) и восьми «предметах восприятия», «схватывающих» эти орудия (*atigraha* соответственно — запах, имя, вкус, зрительный образ, звук, желание, деяние, прикосновение). Скорее чувственное, нежели рассудочное, постижение можно предположить и в тех нескольких случаях, где *grah* употребляется применительно к Атману, который «непостижим, ибо не постигается» (III.9.26; ср. IV.2.4; 4.22; 5.15). Такое понимание делает вполне естественным отрицательный оборот; за него говорят и сходные контексты этих отрывков, где Атман определяется как лишенный каких-либо атрибутов («не [это] не [это]»), опять-таки главным образом чувственно постигаемых.

Далее, если принять второе толкование *грахана*, то приведенный отрывок свидетельствует о том, что восприятие звука (слу-

ховое) вторично по отношению к восприятию соответствующего инструмента или исполнителя (зрительному).

В этой связи можно отметить, что зрению в Брихадараньяке вообще отдается предпочтение перед слухом. Глаз следует почитать как «действительное» (*satyam* — IV.1.4; V.14.4). «Если двое идут и спорят: «Я видел» — «Я слышал», — то нам следует доверять тому, кто говорит «Я видел» (V.14.4). Свидетельства зрения считаются более авторитетными, чем свидетельства других чувств; глаз — наиболее надежное орудие познания.

Приведенные соображения делают вполне вероятным и второе значение *грахана* (конкретное, чувственное постижение), хотя и нельзя считать его полностью доказанным. Не исключено и еще одно значение (отвлеченное рассудочное постижение); можно, наконец, предположить, что под *грахана* подразумевалось «постижение» в самом широком смысле, допускавшем как умозрительный, так и чувственный аспекты, то есть включающем оба рассмотренных нами варианта.

В первом случае (Бр II.4.7—9) дает пример рассуждения о предикате, невозможном без субъекта, или о части, невозможной без целого, — пример, интересный для истории древнеиндийской логической мысли.

Во втором случае в данном отрывке выдвинута мысль о сочетании различных чувственных восприятий у слушателей инструментальной музыки, об определенной синестезии музыкального восприятия. По-видимому, здесь мы могли бы говорить именно о художественном восприятии — об этом свидетельствуют, во-первых, подбор примеров, во-вторых, характер ситуаций. Трудно предположить, что дело здесь просто в слуховом восприятии вообще, — ведь очевидно, что оно возможно и без соответствующих зрительных впечатлений (ср. Бр VI.1.9; Чх V.9, о слепых, «слышащих ухом»). Напротив, связь эта допустима, если исходить из эстетического восприятия. При этом, разумеется, необходимо учитывать во многом отличные от наших специфические черты древнеиндийской музыкальной культуры¹⁰.

Приняв второе толкование *грахана*, мы могли бы, таким образом, предположить здесь одно из древнейших не только в индийской, но и в мировой литературе (согласно предположительной датировке Брихадараньяки, ок. VIII—VI вв. до н. э.) — теоретических положений о синкретизме музыкального восприятия. Положение это, насколько нам известно, не имеющее текстовых параллелей в древнеиндийских источниках, во многом соответствует синкретическому характеру отдельных жанров индийского искусства¹¹. Можно было бы предположить, что идея синестезии художественного восприятия, получившая уже в первых веках н. э. развитие в древнеиндийской музыкальной эстетике¹², предстает здесь в своем более раннем, неразвитом виде.

Учение упанишад — это, по существу, «учение о Брахмане» (Чх III.11.5; Му III.2.10), или «упанишада о Брахмане» (Чх III.11.3, Ке IV.7), «упанишада Брахмана» (Шв I.16). Некое «знание о Брахмане» (brahmo-vidyē) — «знание все упанишад» (Мт II.3)¹³. Так определяют себя сами тексты. И в самом деле, ранние упанишады суть более или менее разветвленные «наставления об этом (Брахман)» (Ке IV.4). Со всей целеустремленностью и выразительностью, на какую только были способны древние поэты-мудрецы, они вещали миру о тайном предмете своего ведения, о «высшем Брахмане» (Шв VI.21-22, Пр VI.7). И знание о непреходящем Брахмане — «высшее знание» (Му I.1.4-5). «Оставьте иные речи», призывают упанишады, и сосредоточьтесь на учении о Брахмане и отождествляемых с ним Атмане и пуруше (см. Му II.2.5). Многозначность и многосмысленность слова «брахман» («гимн восхваления», «сила заклинания», «священное знание», «блаженное освобождение», «целомудрие», «богатство» и др.) позволила упанишадкам провозгласить, что Брахман — это все: это универсум, единое начало всего сущего, абсолют; под Брахманом разумеется нечто величайшее, и основанное на самом себе, и дающее опору всему прочему в мире и самому миру. Для мудреца Брахман — «предмет устремлений» (Ке IV.6), то есть в определенном смысле духовный идеал.

В ранних упанишадах с большой силой и красотой выразилось дерзновенное стремление древнего человека к совершенной свободе, беспредельному знанию, наивысшему блаженству, стремление к тому, что более всего в жизни было достойно почитания, постижения и достижения. И, конечно, для мудрецов, сложивших упанишады, не было ничего прекраснее Брахмана — этого универсального идеала, представление о котором ассоциировалось с величием и великолепием самых важных и лучших вещей в жизни древних индийцев, прежде всего со светом и цветами солнца, с его животворными лучами и теплом, с разноцветным пламенем жертвенного огня и с жаром костра, с сиянием месяца и всех небесных и земных светочей, с блеском золота и видом драгоценных украшений, а также со звуками орошающего сухую землю дождя, с журчанием реки и т. п. Свето-зрительные ассоциации, подкрепленные внутризримыми образами ярких созерцаний, занимали первое место в символике высших переживаний, поэтически описанных и философски осмысленных в упанишадах (что можно сравнить с приматом света и зрения в древней и средневековой поэтике Средиземноморья).

Величие и великолепие природы, персонифицированное в ведийских богах огня — Агни, ветра — Ваю и в Индре, лишь подобие и, собственно, проявление могущества и прекрасной мудрости Брахмана. Символичен в этом плане миф из «Кены» о

посрамлении богов и об истинном их величии в Брахмане, представшем перед ними как таинственный «дух» (Ке III). Брахмана не смог распознать ни Агни Джатаведас («Огонь, живых ведающий»), который не мог даже сжечь травинку Брахмана, ни Ветер-Ваю, не смогший унести эту травинку, ни Индра, даже не увидевший Брахмана, скрывшегося перед ним. Помогла Индре лишь божественно мудрая Ума, дочь Химавата. «Она сказала: «Это — Брахман. Поистине, вы возвеличились победой Брахмана» (Ке IV.1). Ума при этом названа женщиной «великой красоты» (Ке III.12), имя которой, Ума, означает также «свет», «блеск», «славу», то есть познание Брахмана оказалось возможным только на путях света и красоты.

«Познать» Брахмана значило «рассмотреть», «испытать», «пережить» (таковы значения слова vid). В высотах или глубинах этого знания-мудрости исчезает грань между собственно познанием и жизнью, смысл их сливается в сильнейшем переживании бытия, в ясном ведении и блаженном видении, ближайшим аналогом которого выступает эстетическое созерцание, а средством выражения — поэтико-философская символика, развернутая и в упанишадах. Ведение и «умозрение» мудрецов, таким образом, это воистину умо-зрение, видение, на котором и базируются все их теоретические и поэтические описания. Вместе с тем познанием постижение Брахмана почиталось как драгоценнейшее жизненное достижение, достижение всего и «того, что выше всего» (Мт VI.23, см. Та II.1,2). Самое величайшее, основа всех основ, начало всех начал постигалось мудрецами в непосредственном самопознании (Шв I.15-16), в углубленном созерцании внутреннего Я-Атмана или образа внутреннего Человека, Духа — «пуруши».

Знание Брахмана как таковое «невыразимо» (Мт VI.7, напр.), счастье погружения в Атмана «не может быть описано словами — оно постижимо лишь своим внутренним началом» (Мт VI.34). Остается только поражаться, как, перемежая аналогии из самых разных сфер человеческого опыта (и не в последнюю очередь эстетического), упанишады находят и сжатые рассуждения и многочисленные яркие образы для выражения невыразимого, для описания и живописания неопишуемого. Что же знают знающие Брахмана? «Брахман есть» (Та II.6.1; Мт IV.4), он непостижим, но его можно достигнуть, и это стоит любых усилий — вот главный тезис упанишад. Каков же этот Брахман, каков Атман? Такие вопросы многократно ставятся в упанишадах (напр., Мт II.1). И наряду с многочисленными негативными характеристиками Брахмана (как бес-смертия, бес-страшия, бес-страстия и т. д.) утверждаются и его позитивные аспекты, важнейший из которых — свет (jyotis). Брахман — «светоч светочей (jyotiṣān jyotiḥ)» — вот что знают знающие

Атмана» (Му II.2.10), это «образ блаженства, бессмертия, что сияет» (vibhāti) (Му II.2.8). «То что светится... Это непреходящий Брахман... Это истина, это бессмертие, это следует узнать — узнай (это), дорогой!» (Му II.2.2).

«Доставляющее радость» видение «высшего и чистого Брахмана» переживается и описывается как видение сияющей истины (Шв VI.21,23), как достижение «высшего света» (param jyotis — Чх VIII.3.4, например). Светоносными символами наполнены упанишады, авторы которых усмотрели в них лучший способ выразить созерцание того, «чей образ — свет» (bhā rūpah — Чх III.14.2). «Я думаю о том, что называется его сиянием (bhābhis), — говорят беседующие о Брахмане» (Мт VI.7). «О сиянии божественного мы размышляем...» (напр., Бр VI.3.6). Таковы сквозные (восходящие к гимнам «Ригведы») медитативные и поэтико-философские темы упанишад. В этом смысле можно сказать, что упанишады трактуют именно о свете, о высшем свете, свете светов, источнике света и красоты. Знание Брахмана выступает как непосредственное созерцание «света в человеке» (puruṣe jyotis — Чх III.13.7), или «света внутри сердца» (hrdy antarjyotis — Бр IV.3.7). И это прекраснейшее и блаженное созерцание. Таким образом, в упанишадах светом символизируются истина, благо и высшая красота (они и реально переживаются как свет), что получило впоследствии столь широкое распространение в культуре.

«Брахман, бессмертный, сияющий (śukra — Мт VI.24) — таковы два ближайших и почти неизменных эпитета Брахмана. Освобождение от страха смерти, обретение бессмертия и бесстрашия — важнейшее в идеале мудреца. Достижение Брахмана и есть вкушение напитка бессмертия, амриты, осязаемое «познание» и обретение бессмертия. Представление упанишад о бессмертии в свою очередь многопланово, однако для древних мудрецов и их учеников оно обладало несомненной очевидностью и высшей ценностью и прямо отождествлялось со светом. (Когда он говорит:) «Веди меня от тьмы к свету», то поистине тьма — это смерть, свет — бессмертие. (Когда он говорит:) «Веди меня от смерти к бессмертию», то нет здесь ничего, что было бы скрыто» (Бр I.3.28). Бессмертие представлялось как желанное избавление от «человеческого круговорота» рождения — жизни — смерти с последующим развоплощением Я-Атмана и его перевоплощениями в новых рождениях. «Бессмертие» означает высший уровень жизни, бытие над колесом этого мира, «сансары». «Тот же, кто думает: [есть лишь] этот мир и нет другого, — наставляет Смерть юного Начикетаса, — он снова и снова попадает в мою власть» (Кат I.2.6). Идеи сансары в упанишадах также имеют эстетическую окраску. «Подобно тому как золотых дел мастер, взяв кусок золота, придает ему другой, более новый,

более прекрасный образ (*kalyānatarām gūraṁ*), так и этот Атман, отбросив это тело, рассеяв незнание, претворяется в другой, более новый, более прекрасный образ... <...>. Подобно тому как лежит на муравейнике змеиная кожа, мертвая, сброшенная, так лежит тело. Но это бесплотное, бессмертное дыхание и есть Брахман, и есть свет» (Бр IV.4.4,7).

Свет Брахмана, свет праны-дыхания (которое и «сияет во всех существах» — Му III.1.4, — наполняя их изнутри жизнью и красотой) есть нечто гораздо большее, чем физический свет, хотя и отождествляемый с ним (с солнцем, огнем — например, Пр II.5) как его манифестацией. Показателен в этом отношении диалог о свете. «Яджнявалкья, какой свет (имеет) человек?» — спрашивает Джанака. Последовательно называется свет солнца, свет луны (когда солнце зашло), свет огня (когда заходит луна); когда гаснет огонь, «речь служит ему светом — при свете речи он сидит, ходит взад и вперед, совершает деяние, возвращается назад», а когда замолкла речь, «Атман служит ему светом... «Кто этот Атман?» — «Пуруша, состоящий из познания, находящийся среди чувств, свет внутри сердца» (Бр IV. 3.1-7). Как можно распознать То? — вопрошается в упанишадах. «Светит ли оно (само) или отсвечивает? Там не светит ни солнце, ни луна и звезды, не светят эти молнии — откуда (может быть там) этот огонь? Все светит лишь вслед за ним, светящим (*bhasā*); весь этот (мир) отсвечивает (*vibhāti*) его светом» (Кат II.2.14-15. см.: Му II.2.11, Шв VI.14). Весь мир, зримый мир предстает как «зримость» белый «свет», но лишь отсвет того мира, «потустороннего» Брахмана. Единый Брахман выступает в «двух образах»: воплощенном и невоплощенном. Сущность воплощенного, существующего — Солнце и соответственно — глаз, сущность же невоплощенного, истинного Брахмана — пуруша (в диске солнца и в глазу). «И образ этого пуруши — словно одеяние цвета шафрана, словно белая овечья шерсть, словно кошениль, словно огненное пламя, словно белый лотос, словно внезапная молния» (Бр II.3.1-6). И свет Брахмана-пуруши — это «непреходящий свет» (*iśāno jyotir* Шв III.12), созерцаемый йогом.

Подобно единству Брахмана (в его внешне проявленном и внутренне запредельном аспектах) упанишады, развивая мистическую идею, утверждают и единство света. «И свет, который сияет над этим небом, над всем, над каждым, в непревзойденных, высших мирах, поистине, он и есть тот свет, который (находится) в этом человеке. Его видно, когда прикосновением ощущают тепло тела. Его слышно, когда заткнув уши, слышат (нечто), словно гул, словно гудение, словно (шум) пылающего огня. Его следует почитать и как виденное и как слышанное. Тот прекрасен видом (*caṅśuṣyah*), о том всюду слышат, кто знает это, кто знает это» (Чх III.13.7-8). Чувственно-сверхчувственное, йогическое

созерцание света сердца представляет для мудреца высшее блаженство (*ānanda*), неизмеримо большее, чем «счастье людей». Это блаженство имеет прямое отношение к эстетическому наслаждению, осмысленному в средние века как блаженное вкушение («раса», «чаматкара» Абхинавагупты).

Эстетика и символика света упанишад оказали заметное влияние на образность и эстетику индийских эпических поэм «Махабхараты» и «Рамаяны». Воздействие древней символики света ощутимо и в далеких от поэзии текстах, например в «Манавадхармашастре» или «Манусмрити» («Законы Ману»).

Ведущая тема «Рамаяны»¹⁴, как известно, горестная разлука Рамы и Ситы. Печаль Рамы, разлученного с Ситой «злохитрым» демоном-ракшасом Раваной, контрастно высвечивается на фоне сияющих и «жарких» образов красоты, наполняющих поэму. «Предавшийся унынию» Рама невольно любит картины весны, досаждающими ему «блеском своим неуместным» (с. 451), и зрелище это наполняет его душу «сияньем» (с. 447), превосходящим по красоте даже самую красоту.

Внутреннее единство света и красоты выявляется и из общего контекста живописания «сверкающих» предметов, которые красуются и которыми любят, и также из прямых текстуальных отождествлений сияющего и прекрасного. Достаточно обратить внимание на то, что, собственно, красиво и как. Одна из первых среди прекрасных вещей — луна, месяц, «безмолвно изливая свет прекрасный», наполняет ночной ландшафт таинственной красотой (с. 471). Придворные красавицы непременно «луннолики», а собравшиеся вместе — непременно «созвездье». Их отличает «дивного лика свеченье» (с. 496). Равана, неборимый богами, но не владеющий своими страстями, войдя в лесную хижину Ситы, был поражен небесной красотой этой «звезды обольстительной».

«Он молча взирал на прекрасную Рамы подругу,
Что ликом своим, как луна, освещала округу» (с. 436).

На одном из первых мест среди блистающих картин поэмы — сверкание золота и драгоценностей. Описания дворцов и внутреннего убранства спяют восприятие читателя перечислением блестящих алмазных порталов, светящегося жемчуга, искрящихся изумрудов.

«Злохитрый» Равана замыслил похитить прекрасную Ситу, не вступая в поединок с Рамой, с помощью дивной красоты. Он заставил своего дядю-ракшаса обернуться чудесным оленем. И вот — «заблестали бока золотые олени» — «в камнях драгоценных серебряно-пегий олень по поляне гуляет и щиплет побего!» (с. 432). В образе чудо-оленя соединилась красота звезд и месяца, цветов мадуки и лотоса, сделан же он был из золота

и серебра, алмазов и сапфиров, изумруда и «крапин искристых». В итоге — знакомый уже и неотразимый эстетический эффект:

«И Рамы приют освещал, и поляны, и чаши
Сей блеск несказанный, от оборотня исходящий» (с. 431).

В поэме «блестит» и «сияет» все, что только представлялось прекрасным древнему индийцу, включая черную кожу прекрасных наложниц Раваны:

«Блистали красавицы светлой и черною кожей,
И смуглою кожей, с расплавленным золотом схожей»
(с. 485).

Читателю «Рамаяны» предоставлена возможность пройти вместе с Хануманом (царем обезьян) по залам сонного гарема, где среди хмельных плясуний, певиц и музыкантш возлежит на ложе царица Мандодари, «собственным блеском сиянье чертогов удвоив» (с. 483).

Светить и блестеть свойственно также и мужской красоте и вообще красоте человеческой. «Великоблестящий» — постоянный эпитет доблестных богатырей-раджей Дашаратхи и его сына Рамы, Раваны и Ханумана. «Он ликом прекрасней луны, что блестит над мирами» (с. 440), — говорится о Раме, но еще больше тот любим «за то, что сияла, как солнце, его добродетель» (с. 396). Сравнение женщины с луной, а мужчины преимущественно с солнцем берет начало в упанишадах и проходит через всю древнеиндийскую поэзию.

Световая поэтика «Рамаяны» опирается, конечно, на известные традиционные символы и идеи внутреннего источника красоты, более или менее явно просвечивающего за внешней красотой, художественно акцентируемой в эпической поэме в отличие от более ранних произведений. Но и в «Рамаяне» различим этот источник, даже более глубокий, чем душевная красота человеческих доблестей. Подразумевается некая высшая, божественная природа человека и других существ, их внутренний духовный мир. Так, «злоприродный» Равана исполнен «безмерного блеска», «ужасного» блеска, что не находит достаточной опоры ни в его «своеобразной» красоте, ни тем более в добродетели. Однако Рама со свойственным ему благородством и приверженностью истине отдает должное огнезарности Раваны при выезде на поле брани (см.: с. 516—517).

За многими довольно обычными сравнениями типа того, что Дашаратха «праведным гневом палим изнутри, как жаровней» (с. 406), встает оригинальное представление о человеке как божественной жаровне, или пламени. Эпизод вещего сна Рамы (как и эпизод с волшебным оленем) дает много пищи для подобных аналогий. После смерти Дашаратхи в далекой столице его

сыну Раме снится сон, в котором одна мрачная «напасть» сменяет другую: «упала на землю луна и мгновенно погасла», «окутаны дымом, обрушились горы», «жарко блиставшее пламя внезапно потухло» (с. 417). Каждая из картин, порожденная свободным проявлением образных ассоциаций, символизирует смерть царя, бывшего луноподобным, величественным и пламенным.

Все то, что в индийском эпосе светит красотой вовне, внутренне горит и пышет жаром. «Без лампад пламенела» своей роскошью трапезная Раваны: самоцветные камни, золотая посуда «блистала, как жар» (с. 484); у «волшебной колесницы переливали жарким блеском спицы» (с. 475) и т. п. Картиной яростного полыханья горит сражение войска Рамы и Раваны (кн. VI, «Битва»). Смертоносным огнем сверкает отнюдь не огнестрельное оружие легендарных времен: «дивная палица пышет огнем и дымится!» (с. 516). Златоперые стрелы богатырей блистают «как пламени вспышки», а ночью «во мраке сверкали огня языками» (с. 510). Особенно огнеужасно роковое оружие Раваны и Рамы, своей «огнебойной» силой способное менять ход сраженья, уподобляемое молнии бога Индры и самому богу Огня:

«Все стороны света, летящая неотвратимо,
Наполнила блеском стрела, пламеня без дыма» (с. 531).

Залог победы Рамы — в неотразимой стреле Создателя, брахмастре, которой он наконец и поражает Равану в сердце.

«Стрела златоперая все вещества и начала
Впитала в себя и немислимый блеск излучала...» (с. 542).

Вместе с Раваной повержено мировое зло. Наблюдавшие с неба за исходом битвы бессмертные боги восклицают: «Прекрасно! Прекрасно!»

Расписывая прекрасный мир, «Рамаяна» предполагает как бы двуединый источник блеска-красоты: божественно-небесный и внутридуховный, что часто отождествляется в эстетическом контексте светозарности и огнежарности. Путь к божественной или демонической — в зависимости от поставленных целей — силе и красоте связывается в поэме с древнеиндийской практикой тапаса (tapas), самоограничения вплоть до полного отказа от жизни при неотступном размышлении о предмете своих стремлений. Высшей целью тапаса могло быть йогическое слияние с Брахманом, но могла быть поставлена и любая эгоистическая цель.

То, что наполняет мир красотой, светом, теплом, предавший-ся тапасу и испытывает как «жар» (тоже tapas), внутреннее накаливание, возгревание, рдение. Через йогу тапаса, таким образом, человек вступает во внутреннее единство со всей энер-

гней и красотой бытия и переживает это как некое пылание и свечение.

Рассмотренные здесь проблемы древнеиндийской эстетики составили фундамент всей последующей индийской эстетической традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- См.: Брихадараньяка упанишада. М., 1964; Чхандогья упанишада. М., 1965; Упанишады. М., 1967; Некоторые проблемы изучения упанишад. М., 1971. В начале данного параграфа (с. 114—120) использованы фрагменты этих работ. Упанишады цитируются по данным переводам с применением общепринятых сокращений: Айт — Айтария, Бр — Брихадараньяка; Кат — Катха, Кау — Каушитаки, Ке — Кена, Ман — Мандукья, Мт — Майтри, Му — Мундака, Пр — Прашна, Та — Тайттирия, Чх — Чхандогья, Шв — Шветашватара.
- ² См.: *Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф.* Древняя Индия. М., 1969, с. 225 и сл.; *The Cambridge history of India. Vol. 1.* Cambridge, 1922; *The History and culture of the Indian people. Vol. 1. The Vedic age.* London, 1952.
- ³ Ср.: *Tyagarajan V. A.* Some Upanishadi paradoxes, «Vedanta Kesari», Madras, vol. 35, № 6, 1948, p. 212—214.
- ⁴ *Minard A.* Trois énigmes sur les Cent chemins. Recherches sur le Satapatha-brāhmaṇa, t. II. Paris, 1956, p. 328.
- ⁵ Ср., например: Шв III.8; Ригведа (сокращенно далее Рв) VIII,9, также многочисленные примеры: *Macdonell A. A.* Vedic mythology, Strassburg, 1897, p. 30.
- ⁶ *Bergaigne A.* La religion védique d'après les hymnes du Rig-Veda. T. II. Paris, 1883, p. 461.
- ⁷ *Hopkins E. W.* Epic mythology. Strassburg, 1915, p. 84, 85.
- ⁸ См.: К проблеме синестезии в индийской эстетике (об одном сравнении в «Брихадараньяка упанишаде»).— Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1967, с. 62—67.
- ⁹ *Oldenberg H.* Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus. Göttingen, 1923, S. 183.
- ¹⁰ Ср., например, свидетельства древнеиндийских музыкально-теоретических текстов об определенных приемах игры на инструментах (*агодья*), надлежащих выражениях лица (*асьялакшана*), жестах и т. п., которыми исполнителю следовало воздействовать на слушателей. См.: *Textes des purāṇa sur la théorie musicale*, ed. par A. Daniélou et N. R. Bhatt. Vol. II. Pondichéry, 1959, p. 142.
- ¹¹ Ср.: *Гагеман К.* Игры народов. Вып. 1. Индия. Пг., 1923, с. 31—32.
- ¹² Ср., например, символику традиционных мелодических построений (*рага*), определенные цветовые ассоциации с каждой из семи ступеней (*свара*)

октавы и т. д. См. об этих явлениях: Archer W. K. *Classical Indian music theory and Synaesthesia*.— Труды XXV Международного конгресса востоковедов, т. I. М., 1963, с. 288, и др. работы.

- ¹³ См.: *Топоров В. Н.* О брахмане. К истокам концепции.— Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.
- ¹⁴ «Рамайна». Пер. В. Потаповой. В кн.: Махабхарата. Рамайна. М., 1974 (БВЛ; стр. по этому изданию указаны в тексте в скобках). См. также: *Потапова В.* Не изложение, а живопись словом.— «Иностр. лит.», 1975, №1.

§ 6. Китай

Китайская эстетическая мысль впервые ясно обозначается у философов VI—III веков до н. э. Эстетические понятия и термины, как и основные положения эстетической теории, вырабатываются в древнем Китае на почве философского осмысления закономерностей природы и общества. Попытки осмыслить художественную практику и сам процесс творчества даны в философских памятниках как производное от эстетических представлений о мире. Некоторое исключение из этого правила составляют довольно ранние опыты анализа словесного творчества в памятнике III века до н. э. «Хань Фэйцзы»¹, в так называемом «Большом предисловии» к каноническому своду «Книга песен», или «Шицзин»², знаменующие начало специального интереса к поэтике. Подобного рода искусствоведческие произведения возникают в Китае лишь в средние века.

Как всякой древней философии, китайской философии предшествует миф. Памятники, донесшие до нас мифологический материал, за малым исключением, сложились в период развитого государства, а окончательная их запись была произведена в период образования и укрепления первых империй (III—II вв. до н. э.). Условия сложения и записи памятников наложили яркий отпечаток на передачу этого уже для тех времен архаичного материала. Однако проведенные реконструкции³ позволяют все же воссоздать общую картину мира в том виде, как она стояла перед глазами древних китайцев.

Для истории зарождения эстетических представлений существенно то, что миф впервые дает мир как художественную действительность. Наряду с другими проблемами миф решает и проблему чисто художественную: весь путь мифологии от первых ее шагов в освоении и познании мира и места человека в нем до создания прекрасного и устроенного космоса есть путь от неуверенных попыток человека разобраться в хаосе вещей до осознания им своей силы и способности творить по образу богов.

Древнейший пласт мифологии — мифы культа плодородия — рисует мир, населенный страшными чудовищами, во власти которых находятся стихии и человек. Так, бог земли имеет следующее описание:

«Царь земли Тубо, свернувшись в девять колец,
С рогами острыми, преострыми,
Спиной горбатой и кровавыми когтями,
Людей преследует он, быстроногий,
Трехглазый, с тигриной головой,
И телом он быку подобен...»

Пер. Э. М. Яншиной⁴

Устрашающий облик, воинственность и кровожадность божеств, дисгармоничность и безобразие их фигур отражали представление о мире как о некоем хаотическом целом, охваченном враждой и борьбой за главенство. Эти божества вызывали у древнего китайца одновременно чувства поклонения и страха, восхищения и ужаса. Он мог молить их о пощаде, но противостоять им он не мог.

В недрах этих представлений постепенно вызревали новые, связанные с растущим сознанием возможности и необходимости противоборства силам, несущим гибель. Так, например, хтоническая богиня Нюйва побеждает Черного Дракона — олицетворение водной стихии; Охотник (И) справляется со множеством чудищ — носителей хаоса, среди которых Змей Сю, Смерч, Огромный вепрь и другие божества «первого поколения» богов. Теперь идеалом является герой, противопоставивший себя губительной силе и ее победивший. Эта победа дается нелегкой ценой и зачастую влечет за собой мировую катастрофу, с которой, однако, успешно справляются герои. Уже упомянутая Нюйва чинит поврежденный во время схватки титанов небосвод и выступает в качестве демиурга в мифе о творении мира; Охотник поражает из своего лука девять из десяти взошедших на небосвод Солнц-Воронов и тем спасает мир от гибели; Желтый Предок (Хуанди) одолевает бога войны Чию и утверждает мир на земле. В итоге всего развития космический хаос и вражда оказываются побежденными и на земле воцаряются мир и порядок, понимаемые мифом как благо и красота.

С этого момента внимание мифа все более обращается на человека. Боги начинают помогать людям. Миф о Гуне рассказывает о том, как Гунь, вопреки воле Верховного бога, помог людям в борьбе с потопом. В передаче «Каталога гор и морей» миф о Гуне имеет следующий вид: «Воды потопа разлились до небес. Гунь не дождался приказа Предка и похитил саморастущую землю, чтобы преградить путь водам потопа. Приказал тогда Предок Заклинающему огонь казнить Гуня у Крыло-горы.

Гунь воскрес и родил Юя»⁵. Юй (Молодой Дракон) и побеждает в конце концов потоп. Боги и полубоги учат людей земледелию (Владычествующий над Просом), календарному счету (братья Си и Хэ), стрельбе из лука (Охотник) и пр. Человек все более ощущает свои силы и свои возможности и может уже обходиться без богов или почти без богов. Последние поднимаются все выше в небо, и миф об отделении неба от земли (миф о Чжуне и Ли) есть, по-видимому, последняя констатация этого факта.

Уже на почве эпоса, то есть в период разложения родового строя и перехода к государству, мы видим старых «культурных героев» в качестве основателей племени. Эпос прославляет божественных предков и как устроителей жизни племени. Вначале устройство земли понимается совершенно буквально: как Нюйва некогда наводила порядок в разрушенном космосе, так и эти герои осушают землю (Юй), засевают поля (Владычествующий над Просом), проводят дороги, строят жилища и т. п., иными словами, благоустраивают землю и наводят на ней порядок (ШЦ, III, I, 7; III, II, 1; III, II, 6; IV, IV, 4)⁶. В эпосе впервые встает проблема этического идеала, и все внимание его, в сущности, сосредоточено не на богах и полубожественных предках, а на славных их потомках. В центре эпоса эпический герой, почитающий богов и предков, славно продолжающий их дела, способный защитить свое племя и утратить его врагов, обеспечить довольство и мир своему народу. Боги с небес продолжают им покровительствовать. В одной из эпических песен поется о воинском подвиге царя Просвещенного (Вэньвана) — варвары на границах проявили дерзость, и следует их покарать:

«Царь поднимается, грозный и в гневе и в славе,—
Царь Просвещенный отряды свои собирает,
Чтоб подавить этой рати пришедшей дерзание,
Благо для Чжоу еще укрепить, приумножив...»

Верховный Владыка (то есть бог), оказывающий ему в этой битве покровительство, его предостерегает:

«Не полагайся на знания свои и на опыт,
А подчинись Владыкою данным заветам» (ШЦ, III,
I, 7)

Древними китайцами в мифологии и в эпосе созданы идеальный образ устроенного и упорядоченного мира и идеальный же образ человека, достойно преемствовавшего наследие богов и строящего свой собственный земной мир по образу того идеала, который был создан в мифе.

Философия приходит, чтобы с новых позиций объяснить художественные фантазии мифа и эпоса. Ее главными темами

становятся природа и человек в его общественных связях. При этом природа бесспорно признается совершенством, а человечество столь же бесспорно нуждается в усовершенствовании. Все китайские философские учения VI—III веков до н. э., как и более поздние, вплоть до I века н. э., озабочены этой последней проблемой, но одни из них видят путь к усовершенствованию в подражании идеально устроенной природе, другие — в воспитании идеального члена общества, устремленного к «общему благу» наподобие старых эпических героев. Поэтому в китайской философии не исчезает ни образ прекрасного космоса, ни образ прекрасного эпического героя, только то и другое здесь получает свое специфическое обоснование, обусловленное в первую очередь новыми социальными условиями. Теперь это не родовая эпоха и даже не период ее разложения и создания раннего государства, а это время расцвета государственных отношений и назревания в их чреве явлений, которые приведут к образованию в III веке до н. э. в Китае империи. Старые представления остаются в основе, но они переосмысливаются, трансформируются до неузнаваемости, отвечая новым потребностям.

Основной целью философии становится выяснение причин, делающих мир прекрасным и обеспечивающих идеальное общественное устройство. Поскольку речь идет о совершенном предмете, постольку в целом это есть попытка исследования прекрасного. Наряду со значительными открытиями в области общей философии этот анализ привел к открытиям и в области эстетики, надолго определившим пути эстетической мысли в Китае.

Среди многочисленных школ и направлений, которыми так богата жизнь Китая VI—III веков до н. э., особое место принадлежит двум школам — Лаоцзы и Конфуция, то есть даосизму и конфуцианству. Эти два учения и в древности играли ведущую роль и оказали определяющее влияние на все последующее развитие китайской культуры. Как даосизм, так и конфуцианство озабочены поисками общественного идеала, однако направление их поисков совершенно различно. Центральной частью даосизма является учение о мире. Все остальное — учение об обществе и государстве, теория познания, теория искусства (в ее древнем виде) — исходит из учения о мире. В центре конфуцианской философии — человек в его общественных связях, человек как основа незыблемого спокойствия и порядка, идеальный член общества. Иными словами, в конфуцианстве мы всегда имеем дело с этико-эстетическим идеалом, в то время как для даосизма нет ничего прекраснее космоса и природы, а общество и человек настолько прекрасны, насколько способны уподобиться красоте объективного мира.

Даосские памятники⁷ рисуют достаточно противоречивую картину возникновения мира, однако в ней неизменным остается

одно: бытие рождается в небытии. Небытие выступает в текстах в двух планах: как абсолютное небытие и как небытие-пустота. Абсолютное небытие есть абстракция, родившаяся на почве представления о порождающей функции идеального. Однако древность любую абстракцию мыслит конкретно, и потому это идеальное выделено в самостоятельно существующую субстанцию. Абсолютное небытие существует надо всем и как бы утверждает саму идею первородства чистой идеальности.

Реально рождение бытия происходит в небытии-пустоте, мыслимом не как абсолютное ничто, а только как чувственно не воспринимаемое нечто. Пустота появляется из единого и нераздельного целого как первый необходимый шаг к раздельности. Ведь для того, чтобы раздельность могла существовать, она должна быть отделена от другой раздельности промежутком. Этот промежуток (цзянь) и есть пустота. Пустота у даосов абсолютизирована и представлена как самостоятельно существующее ничто (сюй у). В отличие от бытия (ю) она есть небытие (у ю). Пустота-небытие есть, кроме того, хаос, в котором материальное и идеальное находятся в нераздельном единстве. Под влиянием некоей силы, получившей название дао, это единство начинает разрушаться: рождаются пространство и время (юй, чжоу), затем эфир (ци). Эфир получает движение. Теплый, легкий, чистый эфир поднимается вверх и образует небо, а холодный, тяжелый, мутный опускается вниз и образует землю. В результате круговорота эфир первого вида (ян) сталкивается с эфиром второго вида (инь) и порождается некое третье соединение — гармонический эфир (хэ ци), из которого и происходит вся «тьма вещей», то есть все сущее.

Бытие есть бытие вещей. Их материальной основой, как было сказано, является эфир, однако, если небытие-пустота есть рассеянное состояние эфира, то бытие есть оформленное состояние этого эфира. Дао, которое стоит у истоков движения и разделения, представляет собой нечто промежуточное между бытием и небытием, между формой (син) и не-формой (у син). О нем говорится как о «великом образе» (ДДЦ, § 35), «форме без формы, образе без существа» (ДДЦ, § 14). У дао есть помимо функции порождения (а именно так представляется его роль в рождении вселенной) функция упорядочения. В этом качестве оно нередко выступает как ум и душа космоса. Благое действие дао, проявляющееся в том, что все вещи в свое время рождаются, формируются, существуют и в должное время умирают, носит название дэ (здесь — благо). Сама жизнь понимается как существование в форме, которая есть нечто целостное, управляемое душой и разумом. Распадение формы означает «возвращение» в бесформенное, то есть смерть. Каждая вещь, будучи принадлежностью бытия, несет в себе частицу небытия, понимаемого как ее смысл,

внутреннее содержание, по отношению к которому форма лишь внешняя оболочка, «внешнее», недостойное внимания мудреца.

Как видно из предыдущего изложения, мир, по представлениям древних даосов, основан на строгой иерархии. Небытию, вообще идеальному, отдано безусловное предпочтение как началу всех начал. Как таковые абсолютное небытие и небытие-пустота характеризуются свойствами, которые признаются истинными и прекрасными одновременно. Все сущее настолько прекрасно, насколько способно приблизиться к этим свойствам.

На первом месте среди них стоит постоянство (чан), противопоставляемое сплошной неустойчивости, текучести бытия, где все есть только «изменения» («бянь хуа»), сменяющие одно другое, где нет и не может быть вечной истины, которую можно было бы полагать за образец. Таким образом для даосского мудреца служит небытие или его «образ» — дао. Как первооснова небытия характеризуется простотой (пу), чистотой (цзин), покоем (цзин, нин), малостью и тонкостью (вэй, мяо), тьмой (мин, ю). Эта терминология есть уже у Лаоцзы, где она отнесена по большей части к мудрецу, стремящемуся к воплощению в себе дао. К этому ряду близки у Лаоцзы характеристики и самого дао: он говорит о глубине дао (ДДЦ, § 4, 25), неясности, смутности (ДДЦ, § 14, 21) и темноте (ДДЦ, § 21), безмолвии (ДДЦ, § 25), его малости, великости и величии (ДДЦ, § 14, 25, 32, 34), о первоизданной безыскусственности (ДДЦ, § 32).

Этот ряд философско-эстетической терминологии остается постоянным и в более поздних даосских памятниках, характеризуя, в сущности, бескачественность той основы, из которой все ведет свое начало.

Другой пласт эстетической терминологии связан с идеей взаимоотношения бытия и небытия, материального и идеального, внешнего и внутреннего. И здесь оказывается, что вселенная представляет собой образец гармонического сочетания всех этих частей. Гармонии (хэ), лежащей в основании рождения всех вещей, в том числе и самой вселенной, придается огромное значение. У Лаоцзы термин «гармония» (хэ) употреблен в значении «мир», «согласие» (ДДЦ, § 18), «смягчать», «примирять» (ДДЦ, § 4, 79), как звуковая гармония (ДДЦ, § 2). Более глубокое значение гармонии проступает в определении «гармония инь и ян» (ДДЦ, § 42) и в следующем высказывании Лаоцзы: «Кто содержит в себе совершенное дэ, тот похож на новорожденного... Не зная союза двух полов, он обладает животворящей способностью... Он кричит весь день, и его голос не изменяется. Он совершенно гармоничен. Знание гармонии называется постоянством. Знание постоянства называется мудростью» (ДДЦ, § 55). Здесь уже намечены те основные линии, по которым этот термин будет разрабатываться в дальнейшем:

гармония как производящее начало; как единство противоположностей, их уравновешенность; акцент на «постоянство», неизменяемость, а следовательно, вечность; и наконец, отождествление гармонии и мудрости. Понятие гармонии у Лаоцзы еще не соединено с понятием меры, хотя само понятие «мера» есть. Так, одна из функций дао состоит в поддержании во всем меры: оно снижает высокое, поднимает низкое, отнимает от избыточного, восполняет недостающее. В этом случае дао сравнивается с луком: «Небесное дао напоминает натягивание лука. Когда понижается его верхняя часть, поднимается нижняя» (ДДЦ, § 77). Сам термин «мера» у Лаоцзы обозначается словом «цзу» — «достаточность», и знание меры означает знание достаточности (чжи цзу). Лаоцзы говорит о мере и в отношении человеческих страстей, призывая к «умеренности» желаний (ДДЦ, § 46). Знание меры, кроме того, сообщает долголетие (ДДЦ, § 44).

Все, что у Лаоцзы только констатировано, находит подробную разработку и развитие у Чжуанцзы (IV — III вв. до н. э.). Чжуанцзы расширяет по сравнению с Лаоцзы сферу действия гармонии. Она не только производящее начало, но на ней оказывается основанным весь космос. Она понимается как согласное звучание всех его элементов и частей, образующих одно целое. Осознание этого происходит у Чжуанцзы в художественной форме. Вселенную он уподобляет свирели, каждый лад которой звучит особо, но вместе они образуют согласную мелодию (ЧЦ, 139). Желтый предок воспроизводит игрой на цине* симфонию вселенной и характеризует ее знаменательными словами:

«Вслушайся — звука ее не услышишь.
 Формы ее не увидишь, всмотревшись.
 Небо заполнит, наполнит и землю,
 Шесть полюсов обнимая собою» (ЧЦ, 205)

Из дальнейших слов Желтого предка ясно, что складывается эта симфония из созвучия голосов инь и ян, четырех времен года, из согласованности мягкого и твердого, то есть противоположностей. Даосский мудрец вслушивается в этот беззвучно поющий космос и вступает в его хор, достигая этим вершин мудрости и наслаждения одновременно. Покорный космическому движению, он «странствует» (ю) в «первоначале всех вещей», и странствие это — «самое прекрасное, высшее наслаждение» (ЧЦ, 241). «Хуайнаныцзы» (II в. до н. э.) то же самое описывает так: «Для кого небо и земля — дом, кто держит за пазухой тьму вещей, дружит с творящим изменения, таит во рту совершенную гармонию... наблюдает все, проникает в одно, тот знает и непознаваемое, а сердце того бессмертно». (ХНЦ, 90) и еще:

* Цинь — китайская лютня.

«кто постиг высшую гармонию (тай хэ), подобен пребывающему в чистом опьянении, сладко засыпает, чтобы странствовать в ее сердцевине» (ХНЦ, 92). Наслаждение гармонией есть, таким образом, высшая форма наслаждения.

Такое наслаждение противопоставлено во всех даосских текстах чувственному наслаждению. Если интеллектуальное наслаждение связано с проникновением благодаря мудрости в мир постоянства, то чувственные наслаждения есть следствие неумеренности страстей и связаны, наоборот, с миром непостоянства. Известно знаменитое выступление Лаоцзы против чувственных наслаждений: «Пять цветов притупляют зрение. Пять звуков притупляют слух. Пять вкусовых ощущений притупляют вкус. Быстрая езда и охота волнуют сердце. Драгоценные вещи заставляют человека совершать преступления. Поэтому мудрец обращает внимание на внутреннее и не обращает внимания на внешнее. Он отказывается от последнего и ограничивается первым» (ДДЦ, § 12)*. Последующие даосские памятники неоднократно цитируют это место Лаоцзы и дают ему свои интерпретации, однако смысл его остается тем же, что у Лаоцзы: чувственные наслаждения связаны с нарушением меры, с перестановкой акцента на внешнее, вредны для души и тела, для общего порядка. Чжуанцзы говорит о том, что они заставляют человека забыть о своей истинной природе, для которой свойственны покой, надеяние, бесстрашие (ЧЦ, 181—182; 221—222). И это понятно, поскольку, по Чжуанцзы, «внимание к внешнему всегда притупляет внимание к внутреннему» (ЧЦ, 228). Однако чувства, порожденные «движением сердца», признаются им за истинные, поскольку корень их «во внутреннем» (ЧЦ, 198). Наслаждение признается им истинным тогда, когда «слов нет, а сердце радуется» (ЧЦ, 205), то есть истинное наслаждение принадлежит сфере внутреннего, скрытого, бестелесного.

В полном соответствии с отношением к природе как к гармоническому и совершенному целому строится и представление Чжуанцзы о прекрасном (мэй). «Небо и земля обладают великой красотой» (ЧЦ, 247), мудрец восходит к красоте вселенной как к «истоку» (там же). Истинной красоте непременно свойственно величие — это отличает ее, по Чжуанцзы, от красоты совершенных поступков. Не кичиться перед беспомощными, не бросать бедных, оплакивать умерших и пр. — «прекрасно, но не величественно» (ЧЦ, 200). Чтобы быть величественным, надо быть «как покой, с которым светят солнце и луна, сменяют друг друга времена года, день и ночь, с которым движение облаков дает дождь» (там же), то есть жить единым ритмом со вселенной. Если наслаждение не вполне отделено от мудрости, то и кра-

* Перевод Ян Хин-шуна исправлен.

сота не вполне отделена от добра (шань) и блага (дэ), как явствует из этого фрагмента.

Чжуанцзы различает истинную красоту и то, что обычно принимается за нее: украшенная резьбой чаша или известные своей красотой красавицы Мао Цян и Цзи из Ли — с точки зрения природы — ни красивы, ни безобразны. Для Чжуанцзы такой подход определяющ. Он дает целую галерею мудрецов-уродов, за которыми готова следовать вся Поднебесная. Он утверждает, что прекрасное — «во внутреннем», то есть в том, что делает человека причастным миру вечной истины, «постоянному». Мудрец его «прост и безыскусственен», но ничто в Поднебесной не способно соперничать с ним в красоте (ЧЦ, 197). Такая красота способна повести за собой «все самое прекрасное» (ЧЦ, 210).

Чжуанцзы говорит об относительности красоты: «Мао Цян и Цзи из Ли красавицами считает лишь человек, а рыба, завидя их, уходит в глубину, птица — улетает ввысь, олень — убегает без оглядки» (ЧЦ, 144). Есть некая причина, говорит Чжуанцзы, благодаря которой красивое красиво: когда красавица Си Ши от боли в сердце хмурит брови — это красиво, но когда, ей подражая, нахмурила брови Уродина — то все в селении разбежались кто куда (ЧЦ, 206), но Чжуанцзы не формулирует здесь саму причину. В целом Чжуанцзы сосредоточен на противопоставлении красоты космоса и природы — красивому (часто в значении «украшенного») среди людей, то есть «объективной» красоты первого и субъективных представлений о прекрасном вторых.

В «Чжуанцзы» намечены также некоторые элементы теории искусства. Вслед за Лаоцзы Чжуанцзы считает высшее искусство, как и высшее знание (у даосов эти два понятия приравнены к вершинам мудрости), «непередаваемыми», то есть им нельзя научить. Так, Чжуанцзы устами Плотника Счастливого, который вырезал необычайной красоты раму для музыкального инструмента, раскрывает тайну этого мастерства: «Я, Ваш слуга, задумав вырезать раму для колоколов, не смел напрасно расходовать свой эфир и должен был поститься, чтобы обрести покой. Постился сердцем* три дня и уже не смел думать о награде — ранге или жалованье; постился пять дней и уже не смел думать о хвале или хуле, удаче или неудаче; постился семь дней и вдруг забыл о самом себе, о своем теле, своих руках и ногах. В этот момент не стало для меня и царского двора. Все мое мастерство собралось в одно, а все внешнее рассеялось. И тогда я отправился в леса и горы, выглядывая естественную природу (в деревьях. — Л. П.). Когда же она явилась мне, то рама встала перед глазами как живая. Мне осталось только приложить руки. Если

* Сердце у древних китайцев считалось органом мышления.

бы все так не случилось, пришлось бы от замысла отказаться. А здесь природа соединилась с природой! Вот почему эта рама как будто самими богами создана (вар. перевода: не руками, а как бы духом одним, чистой мыслью.— Л. П.)» (ЧЦ, 230—231). Как явствует из этого фрагмента, искусство есть способность «поймать», уловить в природе адекватное своему внутреннему замыслу. Самый замысел в душе художника рождается безотчетно и не имеет никакой формы, а получает ее в тот миг, как сольется (хэ) с родственным себе в природе. Творческий акт здесь понимается как внезапное «откровение», которое наступает в момент высшей сосредоточенности всех внутренних сил.

В другом фрагменте Чжуанцзы, также настаивая на невозможности обучения такому искусству, все же пытается присмотреться к нему поближе. Знаменитый колесный мастер Маленький так характеризует свое «непередаваемое» искусство: «Когда обтесываю колесо не спеша, мне легко, а колесо получается непрочным; когда напрягаюсь, мне трудно, а колесо не пригоняется; когда же не спешу и не напрягаюсь, то держу его в руках, а чувствую сердцем. В словах не могу изъяснить, но есть какое-то искусство в этой мере. Я не могу описать этого моему сыну, и он не может научиться этому у меня» (ЧЦ, 202—203). Таким образом, и здесь подчеркнута необходимость «чувствовать сердцем», в то время как руки «не спеша и не напрягаясь», как бы сами собой претворяют замысел во внешнюю форму. Но здесь вводится и нечто новое: искусство толкуется как знание меры. Именно этому знанию не может научить колесник даже своего собственного сына.

В «Лецзы», памятнике, передающем учение философов даосского направления Ян Чжу (VI—V вв.) и Лецзы (IV в. до н. э.), есть понимание необходимости овладеть техникой как первой ступенью к искусству. Чтобы творить, нужно предельно обострить свое внутреннее чувство: «Я чувствую даже самое мельчайшее бытие, даже самый тихий отклик», — говорит один из персонажей «Лецзы» (ЛЦ, 76). Но этому состоянию предшествует длительная тренировка. В связи с этим в «Лецзы» рассказывается такая притча. Некий Цзи Чан пришел учиться стрельбе из лука. Учитель ему сказал: «Сначала научись не моргать... видеть малое словно большое, туманное точно ясное». Тогда Чан подвесил к окну вошь на конском волосе и стал на нее глядеть. «Через десять дней вошь стала расти, а через три года уподобилась колесу, все же другие предметы стали огромны как гора. Взял он лук из яньского рога, стрелу из цзинского бамбука, выстрелил и пронзил сердце вши, не порвав конского волоса» (ЛЦ, 94). Эта мысль о необходимости тренировки, приобретения высокой техники как необходимой ступени для овладения искусством высказывается в «Лецзы» неоднократно (ЛЦ, 94—95, 66 и др.).

В «Лецзы» и в «Чжуанцзы» появляется фигура ценителя. В «Чжуанцзы» это знаменитый оппонент Чжуанцзы — Творящий Благо (Хуйцзы), непревзойденный мастер спора. «С тех пор, как умер учитель, — говорит о нем Чжуанцзы, — мне не с кем спорить» (ЦЦ, 264). В «Лецзы» таким ценителем выступает Чжун Цзыци. «Боя прекрасно играл на цине, а Чжун Цзыци был замечательным слушателем... Как-то сердце Боя охватила печаль, он взялся за цинь и заиграл. Начал с песни о долгом ливне, затем сочинил мелодию горного обвала. Чжун Цзыци чувствовал каждый новый поворот мелодии. Отложив цинь, Боя со вздохом сказал: «Прекрасно! Прекрасно! Ты слышишь мои мысли. Твои образы словно из самого моего сердца» (ЛЦ, 92—93). Здесь также еще раз можно видеть, что, по даосам, настоящее произведение искусства рождается «внутри», «в сердце», а «вовне» получает лишь форму: музыкальную, словесную или любую другую. Ценитель же для художника есть как бы мерило совершенства его искусства.

В историческом плане интерес представляет развитие эстетических идей в «Хуайнаньцзы», памятнике периода империи (II в. до н. э.), конца древности, в котором ясно ощущается тенденция к систематизации предшествующего наследия, с одной стороны, и переходу от космических проблем к социально-историческим — с другой. «Беспредельное высокое не может быть мерой для людей», — говорится в «Хуайнаньцзы» (ХНЦ, 182). В этом заявлении отражен чрезвычайно важный момент истории — окончательный переход от раннего даосского космологизма с его неизмеримостью, беспредельностью и непостижимостью, к окружающему миру людей и вещей, вполне поддающемуся измерению, исчислению и познанию. При этом старый космос не исчезает, за ним сохраняется почетное первое место, но философы ханьского Китая уже озабочены другими проблемами.

В прямой связи с вышесказанным находится трактовка прекрасного в «Хуайнаньцзы»⁸. Прекрасное — не для всеобщего употребления. Оно есть некий эталон, существующий как образец. В том, что нас окружает, нет вещей абсолютно прекрасных. Искусство состоит в умении согласовать все многообразие вещей так, как это делает природа, руководимая дао. Для этого необходимо уметь определять всему надлежащее место (ХНЦ, 135, 139). Тем самым будет достигнута гармония, а следовательно, и красота (ХНЦ, 353).

В «Хуайнаньцзы» можно выделить три ступени искусства, между собой иерархично связанные. Есть искусство, основанное на дао, — это мудрость. Оно имеет дело с вещами самого высокого плана: единое, небытие, дао, космос. Его цель — овладение «высшей гармонией» (тай хэ), в конечном итоге — творение вещей наравне с природой. Есть искусство, основанное на расчете,

или, что то же, — на мере. Это искусство «управления» (людьми или вещами безразлично). И, наконец, есть искусство, равное, в нашем понимании, ремеслу. Оно толкуется в «Хуайнаньцзы» как внешнее украшательство и есть результат пустой искусности.

То новое, что вносит «Хуайнаньцзы» в трактовку эстетических проблем, связано преимущественно с искусством средней степени. «В прекрасном главное — мера» (ХНЦ, 142) — этот тезис определяет основы этого искусства, понимаемого как умение находить «середину», необходимую грань, на которой уравниваются противоположности. В рассуждениях об искусстве этого рода много внимания уделено «уместности» (и, бьянь, ши и др.). Это понятие тесно связано в «Хуайнаньцзы» с представлением о красоте: «Ямочки на щеках, — говорится в трактате, — это красиво, на лбу же — безобразно; вышитый узор на одежде — уместен, на шапке — вызовет насмешки» (ХНЦ, 298). Уместность понимается также как благовремение. Искусство состоит и в том, чтобы «откликаться на момент» (ин ши), «следовать времени» (инь ши). Это искусство противопоставлено первому в том смысле, что первое есть следование «необходимости», а второе — ориентируется на «уместность». В связи с этим о мудрецах говорится, что они шли не по пути «подходящего», а по пути «необходимого». В контексте этого искусства также говорится о гармонии, которая, однако, выступает здесь не столько в онтологическом плане, сколько в значении «согласие», «созвучие» (хэ, тяо). Авторы «Хуайнаньцзы» отдают себе отчет в том, что искусство связано с техникой, с овладением орудиями мастерства. Однако четко отделяют средства от самого искусства: «Циркули, угольники, крюки и отвесы — только орудия мастерства, но не то, из чего мастерство создается» (ХНЦ, 179). Мастерство же, как вообще у даосов, состоит в способности через материальную форму выразить идеальный внутренний смысл. В связи с этим говорится, например, об искусстве знаменитого плакальщика по имени Учитель от Ворот Согласия. «Строем речи, проникновенной мыслью, ласканием сердца, звуками голоса» вызывал он у слушателя неудержимые слезы. Его искусство, как говорится в памятнике, было искусством его души вселять скорбь в человеческие сердца. «Это непередаваемое искусство», — повторяет вслед за ранними даосами «Хуайнаньцзы». Здесь же добавлено, что пустое подражание одной внешней форме, «без овладения господином формы», то есть духом, вызовет у людей только смех (ХНЦ, 90). Всякое произведение искусства прекрасно тем, что одухотворено, что через него говорит душа художника. Форма, лишенная этого содержания, мертва, а мертвое не может быть прекрасно. Высшая похвала произведению в «Хуайнаньцзы» выражается в словах «жу шэнь» — «божественно»,

а поскольку высшим божеством в этом памятнике является сама природа, то это выражение надо понимать в том смысле, что прекрасно то, что в наивысшей степени способно уподобиться самой природе.

В согласии с этой позицией мастер, сумевший подняться до высшего искусства, объединяется в одно с «творящим изменением», то есть выступает как демиург, уподобляя свое мастерство мастерству природы, творящей все многообразие вещей самым совершенным образом (ХНЦ, 348).

Таковы в целом основные моменты эстетической теории древних даосов.

Если отправной точкой даосов является космос, то эстетические воззрения Конфуция (551—479 до н. э.) и его последователей складываются в русле их социально-политической теории. Общество Конфуция строго иерархично. Вершину пирамиды венчает государь. Он осуществляет правление как бы «теоретически». Ниже его располагаются «благородные мужи» («цзюньцзы») — они являются реальными правителями государства, осуществляя на практике мудрое правление государя. Основание пирамиды составляет народ, производители (земледельцы, ремесленники, торговцы, мелкие служащие), претворяющие в материальную, вещественную форму идеи правящего сословия. Разделение это в системе Конфуция проведено не только по социальному признаку, но и по этико-эстетическому. «Благородные мужи» (к числу которых относится и сам государь — как первый среди равных) — это лучшие люди государства, в них воплощен идеал «прекрасного» и «доброе», то есть совершенного человека в представлении Конфуция и его последователей. Им противостоит коллектив «маленьких людей» (сяо жэнь), или, что то же, — «ничтожных» людей. Все общество только тогда может быть спокойно и счастливо, когда соблюдается правильное соотношение этих частей. Залогом этого является соответствующее воспитание членов общества. «Изречения» («Лунь юй») Конфуция и представляют собой такой своеобразный кодекс правил, которыми должен руководствоваться «цзюньцзы» в домашней и общественной жизни. Причем характерно, что правила относятся только к «цзюньцзы». Народ же, во-первых, и не может обладать этими добродетелями, а во-вторых, и не должен, потому что его дело — «следовать», то есть повиноваться, а не управлять. Социальная ориентированность этого идеала выражена в такой формулировке: «Цзы Лу (ученик Конфуция. — Л. П.) спросил, что такое «благородный муж». Учитель (то есть Конфуций. — Л. П.) отвечает: «Совершенствование себя ради воспитания в себе учтивости». «И только?» — «Совершенствование себя ради покоя других». — «И только?» — «Совершенствование себя ради покоя всех» (ЛЮ, XIV, 42)⁹. Таким образом, добро-

детели «благородного мужа» не являются его частными достоинствами, но общественно полезными — когда правящие таковы, то и государство покоится в мире.

«Благородный муж» должен обладать «знанием» (чжи), которое равно знанию того, что есть добродетель. Знание добродетели предполагает и действие в соответствии с этим знанием. Чтобы быть добродетельным, достаточно, следовательно, знать, в чем заключается каждая добродетель. Вот этому «знанию» и учит Конфуций.

Среди всех добродетелей первое место принадлежит «ритуалу» или «обряду» (ли), то есть знанию и соблюдению правил, предусмотренных на всякий случай жизни «благородного мужа» — дома, в храме предков, при дворе, на пиру и т. д. «Обряд» (или «ритуал») выступает в качестве мерила поведения «благородного мужа», с ним он соразмеряет свои поступки: «Учтивость без обряда превращается в суетливость, осмотрительность — в робость, храбрость — в дерзость, а прямота — в грубость» (ЛЮ, VIII, 2, см. также I, 12; III, 4; XII, 15 и др.). По мнению Конфуция и его учеников, соблюдение обряда ведет к «согласию» (или гармонии — хэ), поскольку его функция — «сдерживать» (цзе) неумеренность поступков (ЛЮ, I, 12). Поэтому мера, а в применении к конфуцианству правильное сказать — «умеренность», составляет одно из важнейших свойств «благородного мужа».

В представлении Конфуция «благородный муж» прежде всего — идеальный член общества, свято выполняющий по отношению к нему свои обязанности — нравственные и гражданские, причем последние, в интерпретации Конфуция, опять же трактовались как нравственные: «Редко бывает, чтобы почитающий родителей и старших выступил бы против высших; никогда не бывает, чтобы не выступающий против высших поднял бы смуту. Благородный муж служит корню [вещей], корень устанавливается, и правильный путь рождается. Почтение к родителям и старшим и есть корень добродетели» (ЛЮ, I, 2).

В обрисовке «цзюньцзы» немало внимания уделено его внешнему виду и манере себя держать, поскольку по форме узнается добродетель: «благородный муж» серьезен и внушает благоговение (ЛЮ, I, 8; XX, 2), спокоен и уравновешен (ЛЮ, VII, 36; XII, 4; XIII, 26; XV, 21), лицо выражает искренность, развязность и небрежность чужды его манере (ЛЮ, VIII, 4; XIX, 9), одежда его аккуратна и только правильных цветов (ЛЮ, X, 6; XX, 2), речь лишена вульгарности (ЛЮ, VIII, 4).

Все эти качества могут быть присущи «благородному мужу» от рождения (ЛЮ, XVI, 9) — «знающий от рождения — высший», но Конфуций признает возможность и обучения: «следующий тот, кто приобрел знание учением» (там же).

Весь комплекс добродетелей и каждую из них в отдельности Конфуций расценивает как некое «украшение», «рисунок» (вэнь), которые наносятся на прирожденную «природу» (чжи) (см., например, ЛЮ, III, 8; XIV, 12). И в этом случае оговаривается, что природа благородного мужа как бы от рождения украшена — «украшение (вэнь) подобно природе (чжи), а природа подобна украшению» (ЛЮ, XII, 8). Оставив в стороне обладающих высшим знанием от рождения, Конфуций призывает других стремиться в воспитании к равновесию «природы» и «украшения»: «если природа одерживает верх над украшением, то это грубость; если украшение над природой — то это плебейство» (ЛЮ, VI, 18). Только равновесие «природы» и «украшения» создает «благородного мужа».

Средством воспитания Конфуций считает три вещи, составляющие по сути дела основы эстетического воспитания, — «песни», «обряд» и «музыку». «Воспитание начинается с песен, утверждается с обрядом и завершается музыкой» (ЛЮ, VIII, 8). Под «песнями» имеется в виду тот комплекс народных, обрядовых и культовых песен, а также анонимной политической лирики, который уже сложился как свод ко времени Конфуция, но окончательно был записан и оформлен в конфуцианский канон («Шицзин») во II в. до н. э. «Музыка» значит прежде всего «ритуальная музыка», то есть та, которая сопровождала разного рода церемонии и была тесно связана с текстом песен и «обрядом».

И в песнях и в музыке Конфуций ценит более всего добромыслие. О песнях он говорил, что значение их покрывается одной фразой: «в мыслях их нет ереси» (ЛЮ, II, 2). То же самое характеризует его отношение к музыке. Музыку Вэньвана он называл «прекрасной и доброй», а Увана «прекрасной, но не доброй» (ЛЮ, III, 25). Вэньван, по преданию, был мудрым правителем одного из царств и прославился своей мудростью на всю Поднебесную. Жил он во времена владычества «порочного» правителя Поднебесной, но, будучи верным подданным, не хотел обуздать его силой. Сын Вэньвана, Уван, придя к власти после смерти отца, немедленно, не дожидаясь похорон отца, выступил в поход против нечестивого владыки и победил его. В глазах Конфуция поступок Увана не может быть оценен как «добрый», поскольку здесь проявлены и неверность по отношению к правителю и неуважение по отношению к отцу. В музыке и песнях, как, впрочем, во всем, Конфуций особо ценит умеренность. Как несомненное достоинство он отмечает умеренность в выражении чувств в первой песне поэтического канона: «В «Встрече невесты» радость не чрезмерна, печаль не ранит» (ЛЮ, III, 20). Наоборот, им резко порицаются искусные речи и «развратные» мелодии: «искусные речи... редко бывают добродетельными»

(ЛЮ, I, 3), «искусных речей... стыдился Цзо Цюмин, я тоже их стыжусь» (ЛЮ, V, 25). Он призывает держаться подальше от «краснобаев» и указывает на вред красноречия и «переливающихся через край» мелодий царства Чжэн (ЛЮ, XV, 11). Таким образом, Конфуций призывал воспитательное значение песен и музыки, но отрицательно относился к «неканоническому» искусству. Его высказывание «Добродетельный обязательно красноречив, но красноречивый необязательно добродетелен» (ЛЮ, XIV, 4) вполне соответствует положению о том, что «благородный муж» не нуждается во многих талантах, знаниях и искусствах (ЛЮ, IX, 6; XIII, 4). Сам термин «прекрасное» (мэй) у Конфуция выступает синонимом «доброе» (шань) или же значит просто внешне красивое (см., например, ЛЮ, XX, 2; XII, 16).

В целом эстетический идеал Конфуция является синтетическим единством прекрасного, доброго и полезного.

Последователи Конфуция — Мэнцзы и Сюньцзы — в целом оставались в пределах этого сформулированного Конфуцием идеала. Небольшие штрихи, которые они добавляют, не меняют существа дела. Так, например, Мэнцзы еще более подчеркивает важность добродетели, когда утверждает, что и само наслаждение возможно для государя при условии, что он мудр, что его добрые деяния создали условия, при которых его наслаждение разделяет и народ (МЦ, 1, 2)¹⁰. Сюньцзы более подробно говорит о воспитательной роли песен и музыки, о важности слова, но опять-таки не выходит за рамки предостережений Конфуция о необходимости держаться меры и, так же как Конфуций, настаивает на добродетельности речей.

Итак, даосизм принципиально не желал ограничивать рамки человеческого познания, признавал за любым предметом право стать объектом познания и полагал, что содержание непременно «влечет» за собой необходимую форму, а потому открывал дорогу любому содержанию и любой форме. Конфуцианство единственным предметом, достойным познания, считало общественную структуру и общественное благо, принципиально ограничивало содержание исследованием того, что есть добродетель и благо общества, строго регламентировало форму и потому всегда стремилось к выработке нормативов как в области формы, так и в сфере содержания.

Переплетаясь, взаимодополняя, а во многом и отрицая друг друга, эти две линии древнекитайской эстетики надолго определили развитие художественной культуры и эстетической теории в Китае.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2-х тт. М., 1972—1973 гг., т. 2, с. 232—235.
- ² См.: Лисевич И. С. «Великое Введение» к «Книге песен». — В кн.: Историко-филологические исследования. Сб. ст. памяти акад. Н. И. Конрада. М., 1974, с. 180—181.
- ³ Granet M. Danses et légendes de la Chine ancienne. Vol. 1, 2, Paris, 1926; 2 ed., Paris, 1959; Maspero H. légendes mythologiques dans le Chou King. Journal Asiatique, 1924, t. CCIX; *Вэнь Идо*. Ши юй шэньхуа (Песни и мифы). Пекин, 1957; *Рифтин Б. Л.* Китайская мифология. — В кн.: Мифы народов мира. М., 1980; *Яншина Э. М.* Формирование и развитие китайской мифологии. М., 1984.
- ⁴ *Чу цы сюань*. Сост. Ма Маюань. Пекин, 1962, с. 188.
- ⁵ См.: Каталог гор и морей (Шань хай цзин). Пред. пер. и коммент. Э. М. Яншиной. М., 1977, с. 129.
- ⁶ Здесь и в дальнейшем ссылки даются на издание: Шицзин. Пер. А. А. Штукина. М., АН СССР, 1957 (сокращенно — ШЦ).
Дао дэ цзин. Пер. Ян Хин-шуна. — В кн.: Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2-х тт. М., АН СССР, 1972—1973 гг. т. I. В дальнейшем — ДДЦ; *Леузы*, *Чжуанцзы*. Пер. Л. Д. Позднеевой. — В кн.: Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая: Ян Чжу. *Леузы*. *Чжуанцзы*. Пер. Л. Д. Позднеевой. М., 1967. В дальнейшем: «*Леузы*» — ЛЦ, «*Чжуанцзы*» — ЧЦ. Переводы Л. Д. Позднеевой даны в некоторых случаях с изменениями, что в дальнейшем специально не оговаривается; *Хуайнаньцзы*. — В кн.: *Померанцева Л. Е.* Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. М., 1979, а также *Чжуцзы цзичэн*. Пекин, 1956, т. 7. Цитаты из «*Хуайнаньцзы*» даны по китайскому изданию в пер. Л. Е. Померанцевой (в тексте сокращенно — ХНЦ).
- ⁸ Единственная попытка учесть в философском анализе даосских текстов эстетический план принадлежит Э. Крафт в работе, посвященной исследованию двух первых глав «*Хуайнаньцзы*». См. Kraft E. Zum Huai-nan-tzu. Einführung, Übersetzung (Kapitel I und II) und Interpretation. — *Monumenta serica*, 1957, № 16; 1958, № 17.
- ⁹ См.: *Лунь юй* («Изречения»). Пер. на совр. кит. яз. и коммент. Ян Боцзюня. Пекин, 1958. Цитаты даются по этому изданию, в дальнейшем — ЛЮ.
- ¹⁰ *Мэнцзы*. Пер. на совр. кит. яз. и коммент. Ян Боцзюня. Пекин, 1962. Здесь и в дальнейшем сокращенно — МЦ.

АНТИЧ-
НАЯ
ЭСТЕТИКА



Античная эстетика в ее исторической специфике



Основным принципом античного понимания всей эстетической сферы является очеловечивание природы и вместе с тем отсутствие очеловечивания общества. «Для греков было ясно само собой, что природа не может быть неразумной...»¹.

То, что мы называем античным миром, зарождается в родовой формации, основанной на коллективном труде общины, состоящей из ближайших родственников, на коллективном распределении и потреблении продуктов труда. Наиболее понятным для человека является здесь не индивидуальный человек сам по себе и не природа сама по себе, а общинно-родовые отношения, в свете которых тогдашнее сознание только и могло объяснить непонятный ему окружающий его внешний мир. Поэтому внешний мир истолковывается как универсальная и мировая родовая община, то есть мифологически.

Поэтому на вопрос о том, что прекраснее всего для тогдашнего человека, можно ответить только одно: прекраснее всего для него боги, демоны и герои как предельное и космическое обобщение общинно-родовых отношений. Прекрасна и родовая община, как одно из проявлений предполагаемой здесь космической, мировой общины богов и демонов, также и всецело подчиненный этой общине человеческий индивидуум, не имеющий никакой своей собственной цели, кроме служения родовой общине, то есть прекрасен здесь также и герой.

Дело меняется с того времени, когда разваливается общинно-родовая формация и начинает переходить в рабовладельческую, которая характерна для всего дальнейшего античного мира и которая падает только с падением этого последнего, занимая собою более чем целое тысячелетие, с VI в. до н. э. и до VI в. н. э. К. Маркс, как известно, высоко ценил культурные достижения этого периода истории, отмечал их исключительное значение.

По его замечанию, греческие искусство и литература отражают «...детство человеческого общества там, где оно развивалось всего прекраснее...»².

С развитием производительных сил античного общества, и прежде всего с ростом его населения, общинно-родовой труд перестает быть эффективным и начинается процесс его замены рабским трудом и освобождения отдельной личности от абсолютного авторитета общинно-родовых связей. Новый способ производства не замедлил сказаться и на всем мировоззрении античного человека. Ф. Энгельс писал: «Только рабство сделало возможным в более крупном масштабе разделение труда между земледелием и промышленностью и таким путем создало условия для расцвета культуры древнего мира — для греческой культуры. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки; без рабства не было бы и Римской империи»³.

Если обобщить взаимоотношение живого организма и организующей его силы, то мы получаем физический, чисто телесный мир как живой и одушевленный организм, управляемый такой же безличной силой и дающий максимальную эффективность при минимальной затрате энергии. Другими словами, мы получаем здесь живой и одушевленный, тоже вполне материальный и вполне чувственный, но зато теперь уже универсальный космос, управляемый безличными силами, извлекающими из него максимальную материальную энергию.

Прекраснее всего сам живой и одушевленный космос, который организуется универсальной безличной силой, но организуется ею в предельно обобщенном виде, то есть космос видимого звездного неба и земли, покоящейся в центре, со всеми свойственными этому космосу правильными и вечными закономерностями и с круговоротом вещества в природе между землей и небом, а вместе с тем и с таким же круговоротом душ.

Телесность античной эстетики, дающая о себе знать даже у самых крайних античных идеалистов, возникшая из античного стихийного материализма, несомненно была чужда чисто духовным идеалам, поскольку даже и боги наделялись телом (правда, особенно тонким и разреженным или, как говорили древние, эфирным телом).

И все же телесность античной эстетики привела к тем результатам, которые остались в истории эстетики навсегда, хотя уже и в подчиненном значении. Именно телесно зримая красота привела античную эстетику к таким всегда главенствующим в ней категориям, как мера и размеренность, симметрия, ритм и гармония. Гармоническое равновесие всех элементов живого и одушевленного человеческого тела, которыми обладает античная скульптура, осталось навсегда по крайней мере одним из образцов

наивысшей человеческой красоты, хотя в дальнейшем возникало и много других, уже не столь телесных образцов.

Так как тело характеризуется в основном пространственно-временной структурой, а пространственно-временное понимание человека, полноценного в духовном отношении, является формализмом, то удивительным характером, который нельзя объяснить никаким другим способом, отличаются и все античные представления об искусстве. Прежде всего возникает вопрос, почему столь совершенное искусство удовлетворялось столь формальными теориями, как античные теории искусства.

Прежде всего, решительно для всей античности наиболее совершенным и непревзойденным произведением искусства является чувственный космос, в сравнении с которым всякое человеческое искусство трактуется как малоценное предприятие, а для Платона и вообще как пустая забава.

Для античных теорий имеет значение не искусство само по себе, а только мастерство, и при этом мастерство любого ремесла, куда античные теории относили медицину, политику, плотничье дело и т. д. Для понятия «искусство» не было даже специального термина, для искусства и ремесла был один и тот же термин — *technē*.

Античное искусствознание переполнено трактатами, поражающими своим формализмом и отсутствием живого анализа произведений искусства. Античная эстетика даже не оформилась в специальную науку, а навсегда осталась только учением о самом же бытии или, точнее, теорией выразительных сторон самого же бытия.

Весьма характерна одна эстетическая концепция античных теорий, которая является, пожалуй, и самой основной и наиболее частой в античности. Это учение об искусстве как о подражании. Необходимо отдавать себе ясный отчет во всей глубокой значимости этой теории. Почему, в самом деле, подражание толковалось здесь как основа всякого искусства? Только потому, что искусство не признавалось в качестве самостоятельной области человеческого творчества или вообще какого-нибудь самостоятельного бытия. Самостоятельное и абсолютное бытие было выражено в совершенном и прекрасном космосе. Большой красоты и большей самостоятельности бытия нельзя было и представить себе. Ясно поэтому, что, если художник творил, он должен был подражать величию, равномерным и вечным движениям космоса. Идеалисты говорили о существовании идей над космосом, но в таком случае искусство тоже оставалось подражанием, хотя и в специфическом смысле слова. О подражании природе или человеческой жизни стало возможным говорить в античности только тогда, когда природа и жизнь начинали трактоваться как нечто самостоятельное. В значительной мере такое понимание мы на-

ходим уже у Платона и Аристотеля, но в окончательном виде эта идея сформировалась только в век эллинизма, то есть не раньше конца IV века до н. э. И все равно античная теория искусства, в том или другом смысле, не в силах выйти за пределы учения о подражании.

Указанный ряд характерных проблем античной эстетики базируется на постоянном и весьма интенсивном использовании учения о числе и основанных на нем числовых структур. Число и различные числовые структуры лежат в основе бытия не только для существовавшего целое тысячелетие пифагорейства и не только для столь же долголетнего античного платонизма.

Как отлична античная эстетика от всей онтологии, будучи только ее завершающим и оформляющим моментом, так же отлична она и от этики, хотя все античные философы всегда дают повод к смешению этих дисциплин в античной мысли. Понимая красоту не только созерцательно, древние, конечно, по большей части связывали эстетический идеал и идеал моральный. Но это нисколько не значит, что эстетический подход к действительности у древних был всегда тождествен с подходом моралистическим. Это можно считать, скорее, результатом обязательного совмещения созерцательности и практического утилитаризма, но никак не принципиальным отождествлением этики и эстетики.

Временем Платона и Аристотеля в истории греческой культуры заканчивается период классики. Начиная со второй половины IV века до н. э., то есть приблизительно со времени Александра Македонского, зарождается существенно новая эпоха античной культуры, обычно называемая эллинизмом. Самый термин «эллинизм» является условным, и разные историки по-разному определяют его хронологические границы. Мы будем считать ранним эллинизмом время от второй половины IV века до н. э. и кончая I веком н. э., а поздним эллинизмом весь последующий период античной культуры, когда стал господствовать Рим, завоевавший все страны от Испании до Индии. Падение в V веке Западной Римской империи (476 г. н. э.) нужно считать концом всей рабовладельческой античности вообще, после чего начинается формирование феодализма и на его основе — средневековой культуры.

ЭСТЕТИКА ДОКЛАССИЧЕСКАЯ. ГОМЕР



наиболее чистом и непосредственном виде античная пластическая эстетика, воплотившаяся в мифологии, сформировалась на стадии первобытнообщинной формации. Века, предшествующие классическому эллинизму, называемые иногда доклассическим, архаическим периодом, то есть рубеж II—I тысячелетий до н. э., — это и есть в Греции эпоха первобытнообщинной формации и, соответственно, эпоха расцвета мифологии.

Конец II и первые века I тысячелетия до н. э. являются в Греции периодом эпического творчества. Следовательно, греческий эпос — а он зафиксирован для нас в поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея» — как раз и является тем самым, с чего необходимо начинать изложение античной эстетики.

Изучая архаическую эстетику Гомера, мы прежде всего сталкиваемся с фактами несомненного отождествления в эпосе искусства и жизни. То, что у Гомера красота есть божество и главные художники суть боги, — уже это одно делает искусство чрезвычайно онтологичным, чрезвычайно близким ко всякому творчеству жизни, поскольку боги являются основными принципами именно жизни и бытия.

Жизнь есть творчество, так же как и искусство есть творчество; и это творчество — не идей, не форм, не чистых выразительных образов, а творчество самой жизни, творчество вещей, тел, предметов, наконец, просто рождение детей. Недаром самое слово, выражающее у греков понятие искусства, *technē* имеет тот же корень, что и *tictō* — «рождаю», так что «искусство» — по-гречески «порождение» или вещественное создание вещью из самой себя таких же, но уже новых вещей.

Искусство, в понимании Гомера, не только не отличается от жизни, но оно не отличается и от природы. Космос со всей своей иерархией жизни от богов до бездушных вещей — вот единственное, всерьез принимаемое и окончательное по своему совершенст-

ву произведение искусства у Гомера. Он — и вполне веществен, и вполне идеален, божествен. Он — искусство, и жизнь, и природа. Это неизбежное следствие общей тенденции гомеровского художественно-эпического восприятия мира. Ведь эпический стиль возникает в результате примата общего над индивидуальным и внешнего над внутренним. Но самое общее для Гомера и наиболее внешне объективное — это космос. Космос определяется боже-ствами сверху и демонами внизу и завершается человеком. Все отдельное и все единичное зависит от космоса и определяется его общей жизнью. Поэтому космос, сам будучи произведением искусства (как и природа), понимается эпически, и всякая зависимость от него всего отдельного и индивидуального есть зависимость эпическая.

Здесь мы находим прежде всего выделение из жизненного процесса и выставление на первый план чисто пластических сторон, и, самое главное, пластика является здесь не просто содержанием искусства или его формой (скульптура представлена у Гомера как раз меньше всего), но всецело его определяет, поэ-тому искусство неотлично здесь от ремесла.

Нетрудно увидеть в гомеровском отношении к искусству и тот мифологизм, который часто постулируется как основная особенность гомеровского стиля и мировоззрения. Гомеровский космос полон всякого рода божественных и демонических сил, и самое искусство в основе есть одна из функций все тех же богов (Аполлон, Гефест, Афина Паллада, музы). Боги не только являются космическими принципами, лежащими в основе косми-ческого целого, то есть космоса как произведения искусства, но таковыми являются они и для человеческого творчества. Аполлон и музы вдохновляют певцов; и в творчестве гомеровского певца главную роль играет не сам певец, а именно боги, прежде всего Аполлон и музы.

Что такое, с точки зрения Гомера, красота вообще, не частич-но прекрасное, не красивая женщина, не вооружение героя, не рукомойник и похлебка из меда, лука и ячневой крупы, а сущ-ность, принцип, самое понятие прекрасного?

По Гомеру, это есть боги. Каждый бог есть все, универсаль-ное бытие, но данное особенно, частным образом, такая беско-нечность знания, силы и жизни, которая дана индивидуально.

Однако здесь речь идет об эстетической предметности, а не об эстетической сущности, и тем более не о стиле. Поэтому необ-ходимо найти в поэзии Гомера такие образы богов, которые бы служили и мифической формой принципа прекрасного и выража-ли бы необходимый здесь стилевой принцип эпического примата общего над индивидуальным.

Одиссей после того, как был выкинут бурей на берег, оказал-ся весь в грязи и тине. Навсикая дает ему омыться, натереться и

одеться. И из жалкого грязного бродяги Одиссей сразу превращается в красавца божественной неотразимости. А главное

«Сделала дочь эгиоха Зевеса, Паллада Афина,
Выше его и полнее на вид, с головы же спустила
Кудри густые, цветам гиацинта подобные видом».
(Од. VI 229—231.)

Следовательно, богиня облекла Одиссея красотой, как бы окутала его нежной аурой, обволокла каким-то сиянием. Красота мыслится как некое легкое воздушное сияние, которым можно окутать, облечь предметы. (Аналогичные стихи см. Од. VIII 18—22, XXIII 156—159, XXIV 367—369.)

Афина так преобразила Пенелопу накануне встречи ее с супругом:

«Излила на царицу богиня
Божеских много даров, чтоб пришли в изумленье ахейцы.
Сделала прежде всего лицо ей прекрасным, помазав
Той амвросийною мазью, какой себе Афродита
Мажет лицо, в хоровод прелестный харит отправляясь.
Сделала выше ее и полнее на вид, все же тело
Стало белей у нее полированной кости слоновой».
(Од. XVIII 190—196.)

Облечение, обволакивание красотой — внешнее. А есть еще и внутреннее облечение. Это прежде всего общеизвестное вдохновение гомеровских певцов и самого Гомера. Обращение к Музе, ставшее в Европе пошлостью, имело в гомеровскую эпоху весьма сложное содержание. Музы вкладывают в поэтов вдохновение так же, как боги облачают героев внешней красотой лица и стана.

Красота мыслится Гомером в виде тончайшей, прозрачной, светоносной материи (Од. VIII 18—22, XXIII 156—159), в виде какого-то льющегося, живого потока, оценить и понять который стремятся все античные теоретики.

Красота есть некоторого рода текучая сущность (Од. XVIII 190—196). Ее можно осязать как физическую материю: глину, песок, металл, камень. Ее можно взять в руки, ею можно пользоваться в качестве косметического средства наподобие пудры, красящих веществ или ароматов. У Гомера нет мифа о том, как Зевс сошел на Данаю (мать Персея) золотым дождем. Но Гомер представляет себе красоту именно в виде какого-то золотого дождя.

Мы привыкли различать вещь и значение — смысл, идею вещи. Но Гомер не различает этого в своей эстетике. Прекрасно у него то, что значит нечто, указывает на нечто; но это нечто есть оно же само. Красота значит именно то самое, что она есть.

Потому-то в ней и нет разделения на сущность и явление. Она — абсолютное тождество одного и другого.

Однако формулируемый здесь принцип абсолютного тождества сущности и явления есть только первый пункт в нашем понимании образа Афины Паллады, облакающей своих героев красотой, как некоторого рода косметическим средством. Попробуем теперь формулировать все основное, с чем сравнивается отвлеченно-философская мысль в таком мифическом образе. Он не есть просто какая-то отвлеченная значимость. Он еще и пластичен, и мифичен, и внеличен (так как этого требует эпический стиль) и несет на себе вообще все особенности греческой мифологии. Западноевропейская философия противопоставляет внутреннее и внешнее. Гомеровское представление о красоте исключает эту антитезу: то, что мы внешне видим в мире красоты, то и есть ее внутреннее; и видим мы внешне не что иное, как ее внутреннюю, сокровенную жизнь. В гомеровском представлении красоты нет антитезы сознания и бытия. Те струящиеся лучи и потоки красоты, которыми облакает Афина Паллада своих героев, есть, конечно, бытие, ибо они прежде всего есть, существуют.

Не поняв стихийного материализма гомеровской эстетики, невозможно понять и все прочие ее свойства: ее возвышенный, но в то же время наивный, а порою даже юмористический характер, ее антипсихологизм и пластику, ее традиционность и стандартность, ее надчеловечность и в то же время полную телесность.

КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Первый период классики — ранняя ступень, когда после крушения родовой общины возникает аристократический полис и, развиваясь в борьбе демократии с аристократией, доходит до высшей точки своего процветания в середине V века до н. э.

Этот период еще не знает углубленной в самое себя личности, изолированной от всего окружающего и все это окружающее рассматривающей сквозь свою собственную призму, как это будет в эллинистическое время. Все бытие в эту эпоху рассматривается с точки зрения прекрасно организованного живого тела, доведенного в своем совершенстве до тех пределов, на которые оно было способно (а пределы эти зависели от непосредственной, вполне чувственной, зрительно-слуховой и осязательной ориентации). Это тело, рассматриваемое как абсолют, становится материальным и зрительно осязаемым космосом, так что и весь этот ранний период классической эстетики можно назвать космологическим.

Наступающий затем второй период — период неустойчивости рабовладельческого полиса, завершившийся полным его крушением, — вызвал к жизни новую, неведомую ни классической аристократии, ни классической демократии силу — силу индивидуальной самостоятельности человека, индивидуума, мыслящего себя более или менее изолированно от всего окружающего. Это был не тот «свободный» индивидуум, который привел родовую общину к разложению и создал уже классовую, а именно рабовладельческую формацию. В классическом рабовладельческом полисе индивидуум был уже действительно свободен от родовых авторитетов, но зато все индивидуумы, входящие в рабовладельческий полис, были крепко спаяны между собою, образуя монолитное и неразрушимое целое. Что же касается той «свободы»,

которая стала утверждаться в конце V века до н. э., то это была не только свобода от родовых авторитетов, но и попытка освободиться от всякого полисного авторитета. Выступившие в этот период софисты не только отгородились от всякой космологии, но, проповедуя всеобщую относительность человеческого знания, пытались «освободиться» от всяких связей с обществом и государством вообще, от всяких связей с религией и моралью и (что особенно любопытно) даже от связей человеческого сознания со всякой объективной научной картиной природы и общества.

Софистам возражал Сократ. Но и Сократ уже отошел от всякой космологии, и если он пытался найти какую-нибудь опору против софистического анархизма, то только в идеальных основах того же индивидуально-человеческого сознания. Софисты, Сократ и его ученики, известные под названием сократиков, — вот та идеология, которая вполне соответствовала периоду развала полисной жизни. Этот небольшой период обычно правильно называют антропологическим. Этот период создал свою антропологическую эстетику, пришедшую на смену эстетике космологической.

IV век до н. э. был в Греции той эпохой, когда прилагались последние усилия для того, чтобы спасти классический полис. Но что значит спасти, восстановить ту действительность, которая уже безвозвратно погибла? Такое восстановление может быть осуществлено лишь в мысли, представлениях, идеях. Ясно, что такое идейное восстановление погибшего ведет к появлению идеалистических систем философии, в которых бытие уже не является чем-то безусловно первичным, а идея — вторичным, но где сама идея претендует на первичность. Эстетика Платона и Аристотеля была в основном эстетикой реставрации юного рабовладельческого полиса. Такая эстетика по необходимости становилась идеалистической. Конечно, по отношению к Платону и Аристотелю — это лишь самая общая характеристика. Конкретное исследование их эстетики обнаруживает крайнюю пестроту, постоянную борьбу материалистической и идеалистической тенденций, а также невероятную смесь аристократических и демократических идеалов.

Эту третью ступень классического периода античной эстетики можно было бы и назвать «эйдологической», поскольку вместо космоса первой ступени этого периода и вместо человеческого субъекта второй его ступени здесь появляется особого рода бытие, которое тогдашние философы называли эйдосами, или идеями, и которое мыслилось здесь активной причиной всего существующего, принципом оформления последнего.

Космос и здесь, на третьей ступени классики, остается основным предметом эстетического исследования. Но здесь он

изображается не в общей и слабо дифференцированной форме, как это было в период классической космологии. Он реставрируется здесь с помощью тонких логических средств, предполагающих уже большое развитие индивидуального человеческого мышления.

§ 1. Ранняя классика

Красота и искусство предстают в этот период прежде всего чем-то внешним и материальным. Это внешнее и материальное было для греков настолько постоянным, бесконечным, всепронизывающим и всесозидающим, что тут мало говорить только о материи. Материя не мыслилась здесь в каком-то чистом и абстрактном виде. Для грека она всегда была пластична. Вот об этой пластической материи и рассуждал целый ряд мыслителей, понимая последнюю по-разному и находя в ней постоянное становление вещей, то есть их круговорот, их вечное возникновение и уничтожение. Эта становящаяся пластика вещей делается предметом рассмотрения, начиная с очень абстрактного учения о едином бытии у элейцев. Это рассмотрение имело длинную историю; в его сферу было втянуто и учение об отдельных элементах (такова древняя ионийская эстетика), учение о становлении цельных вещей (такова эстетика Гераклита), учение об органически жизненном становлении (таков Эмпедокл) и, наконец, учение о понятийном становлении материи (такова эстетика Диогена Аполлонийского). Согласно античной эстетике, всякое выражение есть не только чисто внешнее, но одновременно нечто внутреннее. Это внутреннее, по закону греческой классики, только осмысляет внешнее, а внешнее оформляет внутреннее, привнося в него определенную упорядоченность или структуру. Числовая структура и была для греков как раз тем оформлением внутреннего, которое одновременно вносило порядок во внешнее. Учение о конечных числовых структурах мы находим в древнем пифагорействе. Учение же о бесконечных числовых структурах дал Анаксагор.

Эстетика конечных числовых структур, древнее пифагорейство. Окончательное формирование того, что носит название «древнего пифагорейства», надо относить ко времени не ранее середины IV века, хотя отдельные пифагорейские сообщества религиозного характера существовали гораздо раньше.

Близко к истине предположение многих исследователей, что первоначально пифагорейство носило практически мистический характер и что только впоследствии оно получило свое тео-

ретическое, математическое и музыкальное обоснование. Однако уже с самого начала эта мистика должна была иметь внутреннее отношение к числовой гармонии, провозвестниками которой были всегда пифагорейцы.

Точно так же естественнее всего предположить, что, вырастая на основе общегреческого стихийного материализма, пифагорейцы вначале совсем не отличали чисел от тел и только на более поздней стадии своего развития стали противопоставлять числа и вещи, наподобие платоновского противоположения идей и вещей.

Своим учением о числе пифагорейцы охватывали все бытие. Пифагорейство — это учение о числах самих по себе или о богах-числах; о космосе-числе; о вещах-числах; о душах-числах и об искусстве — числе.

Чтобы раскрыть внутреннюю логику пифагорейской числовой эстетики, необходимо принять во внимание культ Диониса, который сыграл огромную роль в формировании всей греческой классики, и реформу Пифагора, который объединил в Кротоне и во всей греческой Италии орфические секты в религиозно-политический орден и дал возникшему на почве религии Диониса учению о душе философско-математическое обоснование.

В первоначальном виде пифагорейский союз просуществовал недолго, так как его узко аристократический характер встретил отпор со стороны созревшей демократии. К концу VI века этот союз подвергся кровавой расправе и переместился в Тарент.

Дионис — это божество производительных сил природы, нашедших отражение в человеческой психике в том же буйном и творческом виде, в каком они существуют и сами по себе, независимо от человека. Культ Диониса — это оргиазм, экзальтация и буйный истступленный восторг. Трактующая в свете этого культа природа получает характер бесконечной мощи, творческого изобилия и вечно рождающей полноты жизни. Всякое конкретное явление и всякое наличное качество при таком восприятии природы уже отступает на второй план в сравнении с ее бесконечными потенциями, в сравнении с ее буйным и творческим рождением и ростом жизни. А это приводит к переходу качества в неисчислимую мощь уже количественных наполнений природы и, значит, к абсолютизации числа. Числам пифагорейцы приписывали бытие и жизнь, идущую от нерасчлененных и хаотических потенций к расчлененному, завершенному и гармонически цельному организму. Поэтому число у пифагорейцев трактуется и как оформленное, материально организованное тело, и как душа, которая является у них организующим принципом тела, и как та смысловая заданность, которая лежит в основе самой души и в основе свойственных этой душе идей.

Следовательно, совершенно естественно, что числовая структура любой вещи, отражающей стройность числовым образом организованного универсума, явилась для пифагорейцев основной эстетической данностью.

Усматривая в числе диалектический синтез беспредельного и предела, пифагорейцы тем самым создали учение о созидательной и творчески направляющей сущности числа. Пифагорейцы «математические начала стали считать за начала всего существующего» (58 В 4)⁴, «уподобляя все вещи числам» (там же, В 2).

Отсюда важно то, что четкие, упорядоченные числа в силу рассмотрения всего существующего с позиций наглядного представления получили у пифагорейцев эстетически фигурное строение. Пифагореец Эврит, считая всякую вещь числом, изображал ее в виде камешков, определенным образом расположенных. Числа у пифагорейцев не только глубже самих вещей, но и в самих вещах они глубже их непосредственно данной качественности и являются принципом их фигурного строения. Поэтому-то число у них есть «самое мудрое» (58 С 4). Центральный огонь пифагорейцев, оживляющий весь космос и сохраняющий его в цельном и неразрушимом виде, тоже продиктован их структурно-числовыми представлениями (58 В 37). Само собой разумеется, что числа у пифагорейцев имеют не только онтологическое, но и гносеологическое значение, позволяющее познать также и эстетический смысл числовых структур в их упорядоченности.

Согласно Филолаю, если бы все было беспредельным, то совершенно не могло бы быть предмета познания (44 В 2). «Предел», следовательно, есть принцип расчленения, оформления.

Можно сказать, что здесь, у Филолая, мы получаем впервые подлинно пифагорейское учение именно о числе как гармонии, то есть о числовой гармонии. И что же такое тут число? Оно есть объединение предела и беспредельного. Беспредельное длится и простирается в бесконечность; предел же останавливает это распространение, кладет ему границу, очерчивает определенные контуры. Беспредельное нельзя охватить и познать, ибо всякое познание должно отличить познаваемый предмет от всякого другого и тем самым его ограничить, определить. Вот этот-то синтез беспредельного и предела, впервые разграничивающий предметы и делающий их ясно отличимыми, и есть число.

Отсюда ясно, что пифагорейцы получали свои числа путем мысленного очерчивания вещей, путем мысленного скольжения по их границам, то есть мыслили свои числа структурно, фигурно. Тем самым в их числах есть нечто геометрическое. Однако пифагорейцы отличали геометрические числа от геометри-

ческих фигур. Числа геометричны, но мысленно геометричны, внепространственно геометричны. Они суть некоторые мысленные или умственные фигурности вещей.

Число есть то, что дает возможность отличать одну вещь от другой, а следовательно, и отождествлять, противопоставлять, сравнивать, объединять и разъединять и вообще конструировать вещи не только в бытии, но и в мышлении. А так как число вещи у пифагорейцев есть как бы сама душа вещи, то есть ее творческая потенция, ее конкретно данный смысл, то становится понятным, почему учение пифагорейцев о числовой гармонии необходимо рассматривать именно в истории эстетики. Внутреннее, адекватно выраженное во внешнем и потому уже переставшее быть только внутренним, но ставшее жизненно трепещущей и целостной единойраздельной структурой вещи,— несомненно является в объективном смысле художественным строением вещи, а в субъективном смысле — ее эстетическим восприятием. Таким образом, перед нами — первая эстетическая теория античной классики. Мы находим здесь существенную для последней абстрактную всеобщность на ступени числовой гармонии, а также весьма последовательное объяснение этой гармонии как гармонии предела и беспредельного. Ясно выступает здесь и характерный для древнегреческой классики интуитивизм: число тут наглядно, доходит почти до геометрической фигурности.

В результате применения пифагорейских чисел к конструированию бытия получается музыкально-числовой космос, со сферами, расположенными друг в отношении друга согласно числовым и гармоническим отношениям, звучащими как музыкальный инструмент, настроенный в определенной тональности и создающий музыку «гармонии сфер».

Эстетика бесконечных числовых структур. Анаксагору (ок. 500—428 до н. э.) принадлежит весьма интенсивно проводимое учение о принципе мирового порядка, о происхождении размеренности и красоты космоса. Он гораздо настойчивее, чем все прочие досократики, учил о чистом, несмешанном уме, находящемся вне материи, оформляющем эту материю извне. Этот ум он и называл, вопреки старым традициям, богом.

Анаксагор преодолевает чистую, непосредственную и безраздельную мифологию; он борется с ее наивным антропоморфизмом. И недаром его обвиняли в безбожии (А 10).

Свою концепцию «божественного ума» Анаксагор ставит на место прежних мифических богов. Ум для него не божественное существо, а абстрактно-всеобщий принцип. Вместе с тем этот принцип (как и все принципы досократиков) во всем прочем,

кроме антропоморфности, вполне мифологичен: он — абсолютное бытие, абсолютная жизнь, всеведение, всемогущество, и потому он, не будучи ни Зевсом, ни Аполлоном, все же совершенно правильно квалифицируется у Анаксагора как «божественный». Ум у Анаксагора есть только принцип красоты и порядка материальной действительности, ничего в ней не творящий, а только ведущий ее от хаоса к космосу. При этом следует подчеркнуть, что даже эту чистую форму (Ум) Анаксагор представлял в виде некой тонкой и легкой материи (В 12), насаждавшей всюду только порядок и определенную структуру, почему об Анаксагоре говорили, что «он признавал Ум источником прекрасного и справедливого» (А 100), хотя и свойственным всему существующему в разной степени.

Не рассуждая специально о красоте, Анаксагор рассматривает прекрасный космос, то есть эстетические представления философа космологичны.

Учение Анаксагора об Уме как принципе красоты и порядка заставляет признать, что у этого философа была чрезвычайно интенсивная интуиция универсальной упорядоченности и структурности, пронизывающей все бытие, начиная от космоса в целом и кончая неисчислимо малыми элементами материи, геометриями. Среди всех философов классического периода, пожалуй, только пифагорейцы обладали такой же неутомимой способностью везде находить правильно построенные структуры. Везде, где Анаксагор говорит о человеческом уме и разумном познании, нужно понимать не абстрактное мышление, а такое мышление, которое неотъемлемо от чувственных представлений, то есть является мышлением в образах. А такое образное мышление мы обычно называем художественным.

Эстетика абсолютной и элементарно-становящейся непрерывности. Элеаты (Ксенофан, Парменид, Зенон — VI в. до н. э.) учили, что чувственный материальный мир находится в состоянии вечной текучести, которая не дает возможности фиксировать вещи в их полной определенности и разграниченности. Каждая вещь, становясь в каждое новое мгновение все иной и иной вещью, по их учению, не дает никакой возможности схватить ее как целое и как-нибудь наименовать. Они учат, что для познания материального мира мало только одних смутных и неустойчивых ощущений, необходимы еще и элементы разума, которые бы улавливали в неустойчивых процессах чувственного мира также и нечто устойчивое, нечто постоянное, нечто такое, что можно было бы назвать словом и

зафиксировать его определенный смысл и содержание. Это — отнюдь не отрицание материального мира, а только искание путей для его более точной фиксации.

Бытие у элеатов абсолютно объективно. Оно служит у них принципом оформления чувственной текучести, принципом познания материального мира как организованного, закономерного и определенным образом познаваемого. Это бытие, охватывающее все вещи космоса и самый космос своей непрерывной, везде одинаково наличной природой, как раз и обеспечивает человеческому сознанию возможность относиться ко всему эстетически и видеть во всем художественные конструкции.

Восприятие у элейцев проявляется как эстетическое прежде всего в том, что, согласно учению Парменида, весь космос охвачен Любовью и возглавляется тоже Любовью. Это значит, что каждый предмет и каждое живое существо есть порождение единой и универсальной космической силы Любви, несет на себе ее отпечаток, является ее символом, максимально выражая вовне внутреннюю красоту предмета и действуя тем самым уже эстетически.

Далее, множественность, которую элеаты отрицали, была множественностью, в которой ни один элемент никак не объединялся с другим элементом. Та множественность, которую признавали элеаты, обязательно охватывается единым и непрерывным бытием и вовсе не есть абсолютная взаимная изоляция отдельных его частей. Вот почему бытие элеатов выразительно именно своей непрерывностью, а значит, и эстетику элеатов лучше всего назвать эстетикой абсолютной непрерывности.

Современники пифагорейцев и элеатов, милетцы Фалес, Анаксимандр, Анаксимен, выдвинули другую сторону этой непрерывности, а именно ее вечное становление.

Несомненным эстетическим принципом является, согласно Анаксимандру, также наличие беспрерывного в каждом отдельном элементе. Это учение у него, правда, развито довольно слабо, или, может быть, слишком скудны наши источники об этом философе. Но что здесь мыслится тождество единичного и всеобщего, это ясно. А такое тождество, создающее определенную гармонию элементов, и есть сфера эстетики.

Как уже сказано выше, бесконечность мыслилась у милетцев в виде космоса или в виде многих, даже бесчисленных космосов. Диоген Лаэртский (A1D) передает ряд интересных изречений Фалеса. «Прекраснее всего мир, ибо он есть произведение бога» (A 35). Но когда Фалесу задавали вопрос, что такое божество, то он отвечал: «То, что не имеет ни начала, ни конца» (A 36). Другими словами, космос прекрасен потому, что он есть произведение беспредельного. Иначе говоря, эстетика милетцев уже определенно предчувствовала понимание красоты как проявление

бесконечного в конечном, то есть общего в индивидуальном, а наиболее совершенным проявлением такого тождества всеобщего и индивидуального или, иными словами, наиболее совершенным произведением искусства и мастерства считался космос.

Эстетика общематериальной непрерывности. Гераклит (род. ок. 544—540 до н. э.— год смерти неизвестен) не формулировал свое учение в точных и ясных категориях и вряд ли осознавал свою собственную мыслительную методологию. Его стиль уснащен многочисленными поэтическими образами и фигурами и, вероятно, не был чужд даже стихотворных размеров. Дошедшие до нас фрагменты Гераклита поражают своей внутренней темной символикой и удивляют упорным стремлением исключать всякое отвлеченное, научное, систематическое философствование.

Вот почему вопрос о стиле Гераклита — вопрос важный и существенный. Только самый стиль его эстетики и философии покажет нам, насколько проводимая здесь точка зрения единства и борьбы противоположностей является для него условной и не единственной.

Для понимания гераклитовой гармонии, согласно общепринятой точке зрения, необходимо исходить из его общей идеи совпадения противоположностей, в частности единства и множества.

Это самопротивоборствующее совпадение всяких противоположностей и есть настоящая гармония, гармония, которая держится огнем, началом и концом всего, и логосом (logos по-гречески значит «слово»), мировым законом — гармония вселенского огненного Слова. «Хотя этот Логос существует вечно, недоступен он пониманию людей ни раньше, чем они услышат его, ни тогда, когда впервые коснется он их слуха. Ведь все совершается по этому Логосу, и тем не менее они [люди] оказываются незнающими...» (В 1). «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду» (В 8). Это «расходящееся» (to antixoun) точнее можно было бы перевести как «стремящееся в разные стороны» или «враждебно стремящееся одно против другого». «И природа стремится к противоположностям», и из них, а не из подобных (вещей), образуется созвучие. Так, в самом деле, она сочетала мужской пол с женским, а не каждый (из них) с однородным и (таким образом) первую общественную связь она образовала через соединение противоположностей, а не посредством подобного. Также и искусство, по-видимому, подражая природе, поступает таким же образом. А именно, живопись делает изображения, соответствующие оригиналам, смешивая

белые, черные, желтые и красные краски. Музыка создает единую гармонию, смешав (в совместном пении различные голоса) звуки высокие и низкие, протяжные и короткие. Грамматика из смеси гласных и согласных букв создала целое искусство (письма). Та же самая (мысль) была высказана и у Гераклита Темного: «(Неразрывные) сочетания образуют целое и нецелое, сходящееся и расходящееся, созвучие и разногласие; из всего одно и из одного все (образуется)» (В 10). «Они не понимают, как расходящееся согласуется с собою: (оно есть) натяжная (противостремительная — *palintropos*) гармония подобно тому, что (наблюдается) у лука и лиры» (В 51). «Скрытая гармония сильнее явной» (В 54). «И Гераклит порицает выдумавшего: «да исчезнет вражда из среды богов и людей» («Илиада» XVIII 107). Ибо не существовала бы гармония, если бы не было высокого и низкого (тона); и не было бы животных, если бы не было образующихся противоположностей самца и самки». К этому стиху другой источник прибавляет: «(Гераклит) говорит, что (в таком случае) все исчезнет» (А 22).

В космологически-диалектическом учении Гераклита дан образ гармонии самих стихий и самих вещей, то есть совпадение их не внешнее и частичное, но в самих их понятиях, в самих их категориях, в самих их субстанциях.

Гармония создается здесь не просто числами, а самими вещами и категориями, и совпадают в этой гармонии не части одной и той же вещи в самой вещи, а вся вещь целиком — с другой такой же цельной вещью, и все вещи вместе — со всеми вещами вообще.

Гераклит выдвигает в созерцаемой им гармонии мира именно момент категориального совпадения противоречий, момент получения новой, более сложной вещи, ибо этот момент там обязательно есть, несмотря ни на какие схемы и числа и несмотря ни на какую возможную здесь голую форму.

Среди этих простейших интуитивных установок имеются суждения, доказывающие, что Гераклит принципиально не отрицает красоты в смысле стабильного оформления. Более того, у него можно найти следы иерархической лестницы красоты.

По Гераклиту, существуют твердые и определенные, нетекучие формы красоты и они находятся между собою в определенном, отнюдь не текучем, взаимоотношении. Таковы, по крайней мере, три дошедших до нас текста Гераклита: «У бога все прекрасно, хорошо и справедливо; люди же считают одно справедливым, другое несправедливым» (В 102). «Мудрейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и во всем прочем» (В 83). «Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей» (В 82). Таким образом, красота богов, красота человека и красота животных

являются, по Гераклиту, твердо установленными ступенями красоты, не подверженными переходу одна в другую.

Чтобы ответить на вопрос, что такое красота по Гераклиту, мы должны систематизировать все образы и категории, которые известны по его текстам. Систематизировав их, можно получить следующие тезисы.

I. Красота есть огонь и основанный на нем круговорот стихий.

II. Красота есть логос, мысль, мышление, мудрость, всеобщий закон.

III. а) Красота есть поток, море бытия, молния, война, раздор, золото.

б) Красота есть душа, светлое и теплое испарение, гармония противоположностей.

в) Красота есть нечто подобное лире и луку. Она — вечность в виде играющего дитяти.

IV. Красота есть космос.

V. а) Красота есть демоническая индивидуальность.

б) Красота есть космическая ритмика.

в) Красота есть вечность.

VI. а) Красота есть демоническая индивидуальность.

б) Красота есть сухой блеск души.

в) Красота есть мудрость, логос и символ, творчески за-рождаемые в душе.

VII. Красота есть время, необходимость, боги и судьба.

Эти шесть групп тезисов следует понимать совершенно тождественно: красота как огонь есть совершенно то же самое, что красота как логос, ум; красота как логос совершенно неотличима от красоты как души, как гармонии, как судьбы. Это разные аспекты одного и того же.

Эстетику Гераклита можно изложить, выдвигая в ней те или иные тенденции. Подобной точкой зрения может служить выдвигание на первый план формально-эстетических сторон бытия, хотя Гераклит не отделяет эстетической сферы от онтологической и принципиально не может понимать эстетическое формально.

Встав же только на эстетически формальную точку зрения, мы получим то, что и говорилось обыкновенно об эстетике Гераклита: красота у него есть мировой вселенский логос, божественно-мировая мудрость, проявляющая себя в виде ритмически размеренного протекания мировых, природных и человеческих процессов.

Такой взгляд у Гераклита, несомненно, присутствует. Но, кроме того, в учении Гераклита можно подчеркнуть субъективный коррелят эстетического предмета. Толкование логоса как субъективного критерия истины и принципа знания было бы тогда, конечно, весьма грубым искажением Гераклита. Но в дошедших до нас материалах есть указания, дающие повод для

подобного толкования. Так, мы уже говорили выше о символах сухого блеска души (В 118), мудрости (В 102) и логоса (В 115), которые самим Гераклитом трактуются как коррелируют соответствующего объективного бытия в субъекте.

Понятие, а вернее, символ гармонии, по Гераклиту, также может пониматься двояко. С одной стороны, это совпадение одновременных событий, вещей, предметов, элементов. Тогда возникает понимание каждой вещи, наподобие лиры или лука со стрелами, «натяжная», стремящаяся в разные стороны гармония (В 51). Но эту «прекрасную гармонию» можно понимать и во времени, когда «согласуются» между собою разновременные события и когда, следовательно, получается определенный ритм событий, в частности, так любимая Гераклитом вечная космическая периодика. Тут мы встречаем важную эстетическую категорию — понятие меры, *metron*, и, в частности, вечно периодических мер. Мир «рождается из огня и вновь обращается в огонь (и эта смена совершается) периодически в течение всей вечности. Происходит же это по определению судьбы» (А 8). Мир «всегда был, есть и будет вечно живым огнем, мерами вспыхивающим и мерами угасающим» (В 30).

Мы видим, таким образом, и на гераклитовском символе гармонии, и на гераклитовском символе меры (мы бы сказали, скорее, ритма), насколько его эстетика и проповедуемая им красота космичны, мифичны, поэтичны, мистико-философичны, хотя в то же время тут перед нами твердая позиция против всякого антропоморфизма, в защиту определенной теории абстрактной всеобщности. Гераклит глубоко чувствует стихию непрерывного становления, и против этого возражать нельзя. Но изучение Гераклита показывает, что философии и эстетике Гераклита свойственна не только категория становления, но и категория устойчивого бытия и определенной качественности вещей, никогда не погибающей, несмотря ни на какое становление, несмотря ни на какое возникновение и уничтожение вещей. Поэтому если уже обязательно искать какую-нибудь отвлеченную категорию, то лучше будет говорить об общематериальном континууме, то есть такой космической непрерывности, в которой отдельные вещи вечно сохраняются и вечно возникают.

Это вечное становление, вечная борьба и «война» противоположностей предстает у Гераклита величественной и трагической картиной мироздания и даже своего рода скорбной, но в то же время беспечальной и наивной эстетикой. «Вечность есть играющее дитя, которое расставляет шашки: царство (над миром) принадлежит ребенку» (В 52). «...Расходящееся согласуется с собой: (оно есть) возвращающаяся (к себе) гармония, подобно тому, что (наблюдается) у лука и лиры» (В 51). Поэтому для Гераклита мир — не куча сора, рассыпанного как попа-

ло. Философ говорит о «прекраснейшем строе мира» (В 124), и для него во всех живых существах есть «нечто естественное и прекрасное» (А 9), а «скрытая гармония сильнее явной» (В 54).

Здесь некоторого рода космологическая эстетика, в которой вся эта безрадостная и безгорестная игра вечности с самой собой замечательным образом сочеталась с беспечальной и навивной бодростью философского самочувствия, с каким-то никогда не убывающим и торжественно спокойным жизнеутверждением.

Эстетика органически жизненной непрерывности. Абстрактная всеобщность телесной гармонии не исчерпывается ни числовыми, ни субстанциальными отношениями. В гармонии совершенного живого тела, которая характерна для классики, есть и более сложная сторона: это прежде всего сам организм тела. И вот эта сторона телесной гармонии, по-видимому, очень близка Эмпедоклу (ок. 490 — ок. 430 до н. э.).

Если в пифагорействе на первый план выдвигается число и форма, а у Гераклита — субстанциальная наполненность и становление, то у Эмпедокла форма переходит в субстанциальное становление с тем, чтобы в конечном счете вернуться к себе. Под именем Любви Эмпедокл воспевает первоначальное мирное, исполненное гармонии состояние вещей. Это состояние через Вражду переходит к хаосу и беспорядку. Силою вновь возникающих любовных связей состояние Вражды переходит к исконной и вечной Любви. Эта «достопочтенная Гармония» (В 18) есть не что иное, как внутреннее раскрытие ровно текущего гераклитовского становления.

Как же Эмпедокл понимает гармонию, которая является важнейшим понятием у всех представителей философии досократовского периода? У Эмпедокла гармония уже не числовая и не субстанциальная. Органически жизненное единство гармонии и есть, по Эмпедоклу, Любовь.

Рисуя происхождение мира из Шара Любви через зарождение в нем Вражды, Эмпедокл представляет себе здесь некий космический организм с теми или другими живыми членами. Если (В 29) в самом Шаре еще нет разделения отдельных членов, то (В 31) «когда же снова начала побеждать Вражда, тогда... вздрогнули последовательно все члены божества», и (В 30) «когда Вражда возросла до больших размеров в (божественных) членах» (шаровидного космоса), то земля «увеличивает свое тело и эфир — эфир» (В 37).

Эмпедокл, для которого идеалом прекрасного был сферический космос, понимает гармонию любого тела именно органически

жизненно. Его эстетика отличается от гераклитовской не только дифференциацией, вносимой в сплошное субстанциональное становление, но и органически жизненной гармонией (или дисгармонией) этой дифференциации.

Красоте, по Эмпедоклу, подчинены все стихии, красота и физические стихии неотделимы (В 23).

Красота, в основе которой лежит космическое любовное влечение и которая есть мудро созерцаемые чувственные стихии, внешне проявляется в гармоническом целом и пропорциональности. С этой точки зрения Эмпедокл рассматривал все, и прежде всего живой организм и разные его элементы.

Природа элементов у Эмпедокла (А 33) «производит все посредством пропорционального взаимного смешения (элементов)».

Эмпедокл мыслил свою гармонию не только в виде бескачественного Шара, где уже потухают всякие различия вещей, но и в виде чисто количественной пропорциональности элементов в каждой реальной и отдельной вещи. В общем, это, конечно, есть не что иное, как пифагорейство (заметное у Эмпедокла и в других отношениях), но числа мыслятся здесь еще более близкими к веществу и физическим элементам, от них неотделимыми.

Красота и гармония возникают у Эмпедокла в последнем счете как оправдание и абсолютизация видимого, земного, чувственного, материального мира физических стихий и их физической же текучести. Что прекрасно? Прекрасен чувственный мир, вечно объединяемый Любовью и вечно разрушаемый Враждой. Следовательно, реально и выразительно красота есть гармония, понимаемая как числовое взаимосоответствие элементов, входящих в данную вещь. Гармония есть симметрия элементов в живом теле. Любовь и Вражда Эмпедокла — только абстракции, выведенные из картины чувственного мира, а чувственный мир, по основному воззрению античности, сам для себя есть и является первоначальным творцом и конечным идеалом, то есть выше него нет вообще никакого разума и личности, он со всей своей слепотой и хаотичностью и есть последний абсолют. Но это значит, что Любовь и Вражда есть то же, что и судьба, рок, слепая необходимость, что вся эта блестящая картина космического влечения направляется и окутывается темными, безликими, слепыми силами божественно-мировой судьбы.

Эстетика непрерывной подвижности неделимых структур. Произведения Демокрита (ок. 460 — ок. 370 до н. э.) славились своей многочисленностью и художественным стилем.

Обращает внимание обилие сочинений Демокрита по «музыкальным» вопросам. Демокрит — автор самых ранних теоретических трактатов об искусстве.

Атомисты⁵ разрабатывали свои теории в конце V и в начале IV века до н. э., и были гораздо более зрелыми натурфилософами, чем Гераклит, создававший свои концепции примерно на сто лет раньше атомистов. Рассмотрев элементы диалектики Левкиппа и Демокрита, мы сможем убедиться, что эта диалектика непосредственно приводила к эстетике и что эстетику атомистов невозможно рассматривать вне их диалектики.

В атоме Демокрита совпадают объект определения и определяющий его предикат. Это — единство противоположностей, которое имеет для эстетики самое глубокое значение. Атомисты, вводя свое учение о «неделимом» атоме (греч. *атомон* — «неделимое») имели в виду определить бытие как индивидуум (латин. *individuum* — тоже «неделимое») или как индивидуальность. Этим они впервые создали возможность понимать самобытность и оригинальность каждого человека и произведения искусства, которое говорит о себе и за себя убедительным и очевидным образом. Это первое важное достижение атомистической эстетики.

Атом есть материальный элемент. Но он неделим и неразрушим, одновременно он является геометрическим телом. Это совпадение физики и геометрии, специфичное для древних атомистов, имеет большое эстетическое значение. Ведь эстетический предмет не может быть ни исключительно идеальным, ни исключительно материальным, он представляет собой единство того и другого.

Однако следует заметить, что единство идеального и материального дано у атомистов на основе материальности, с приматом материального начала. И поэтому эстетика атомистов относится по преимуществу к скульптуре или к архитектуре. Именно трехмерно телесная эстетическая данность была той основой, на которой развивалась эстетика атомистов.

Атом неделим и неразрушим. Но реальные свойства чувственной материи говорят об ее делимости, об ее разрушимости, об ее вечном возникновении и уничтожении. Атом, следовательно, оказывается некоторым пределом для всевозможных его становлений, тем общим, что лежит в основе атомных эманаций, тем законом, который ими управляет, является диалектическим единством противоположностей.

Переводя все эти рассуждения на язык эстетики, следует прежде всего заметить, что здесь идет речь о тождестве общего и единичного. Атомисты учат нас понимать все особенное и единичное в свете всеобщего, которое образует всякую единичность и является законом ее появления. Здесь мы сталкиваемся

с общеизвестным признаком эстетического предмета: все родовое, общее в произведении искусства дано как единичное, индивидуальное, то есть в произведении искусства общее и единичное тождественны. Атом, согласно атомистам, есть бытие, а пустота — небытие (67 А 6.8; 68 А 49, Маков. 1.44.45). Однако небытие атомистов — не ничто, равное нулю. Небытие тоже существует. Оно может рассматриваться как протяжение, как пространство, о котором уж никак нельзя сказать, что оно не существует.

Что касается эстетической интерпретации учения атомистов о пустоте или небытии, то необходимо указать на чрезвычайно напряженное участие «пустоты» в образовании всякого эстетического предмета. Ведь пустота — тот фон, на котором проявляет себя всякий эстетический и художественный предмет. Атомисты с большим пафосом трактовали пустоту или фон, причем пафос этот постоянно подогревался необычайной чуткостью к чеканной структуре фиксируемого у них бытия, настолько совершенной и яркой, что она доходила у них до геометрической концепции каждого атома. Даже вкус определяется, по Демокриту, формой атомов. Сладкий вкус вызывается круглыми атомами; кислый — шероховатыми и многоугольными; острый — угловатыми, согнутыми и узкими; едкий — круглыми, тонкими, угловатыми и кривыми; соленый — угловатыми, большими, согнутыми, равнобедренными; горький — крупными, гладкими, кривыми. Каждый атом являлся геометрическим телом, очертание и контур каждого атома фиксировались в самом разном виде; отсюда — светлый и яркий атом мыслился на темном фоне окружающей пустоты.

В само определение атома входит и его движение. Материальный атом только и мыслится в движении, и движение от него неотделимо. С другой стороны, и само движение возможно только тогда, когда движущееся в основном остается самим собою во все мельчайшие моменты своего движения. Стоит только движущемуся хотя бы на одно мгновение перестать быть самим собою, как уже движение окончилось, либо началось движение чего-то другого. Следовательно, если атом неотделим от движения, то и движение возможно только как движение атомов. Тут очевиднейшая диалектика материи и движения.

Какова же эстетическая значимость учения атомистов о движении? Чтобы ее понять, необходимо возможно конкретнее представить себе картину движения атомов. Перед нами здесь вечный калейдоскоп жизни, непрестанно сменяющиеся узоры бытия, так что возникающие геометрические кривые постоянно удивляют своей затейливостью, своим неожиданным разнообразием и своеобразной зрительной музыкой. Здесь нет ничего устойчивого, ничего крепкого и неподвижного, кроме неразруши-

мости самих атомов. Узорчатый геометризм, ярко вспыхивающий своей причудливой фигурностью на темном фоне бесконечной пустоты,— это явно эстетическая картина.

Бросается в глаза и то, что атомисты не могли обойтись ни без понятия хаоса, ни без понятия космоса. Это, впрочем, общая черта всех натурфилософов периода греческой классики. Вечный хаос, который порождает из себя бесконечные космосы, поразительное сочетание признания иррациональной текучести и глубочайшей убежденности в рациональной закономерности всего существующего — все это возможно было только благодаря умению диалектически сочетать вечную и совершенно неопределенную беспорядочность с отчеканенной формой вещей, без всяких оговорок, свидетельствующих о своей упорядоченности, закономерности и логичности.

Новизною является резкая математическая очерченность вечно пляшущих атомов, которые не только сами по себе, но и во всех своих движениях тоже продолжают обладать все той же математической точностью, настолько ярко выраженной, что некоторые историки математики находят возможным квалифицировать атом как дифференциал массы, а возникающее из атомов соединение — как ее интеграл. Поэтому если диалектика свободы и необходимости приводила атомистов в эстетике к хореографическому пониманию всех движений в мире, то диалектика хаоса и космоса превращала эту мировую хореографию в математически точное проявление и оформление мирового хаоса во всем космосе и в отдельных составляющих его областях действительности.

Отдельные вещи, совокупности вещей и весь мир возникают из атомов, как трагедия или комедия возникает из букв. Следовательно, атомисты уже прекрасно владели диалектикой целого и составляющих его частей, хотя и здесь они оставались только натурфилософами и не создавали никакой диалектики чистых категорий.

Без диалектики целого и части, конечно, не может обойтись никакая эстетика, поскольку все, что мыслится прекрасным и, в частности, является произведением искусства, не может не быть цельностью, претворяющей все свои отдельные части в нечто органически новое. Цельность — это то более абстрактное выражение картины вечно подвижных атомов, которое является ее итогом и обобщенной формулой.

Вечное возникновение и уничтожение вещей и даже целых миров таили в себе источник подлинного трагизма, поскольку в мире ничего не оказывалось устойчивого и подлинного, и все готово было ежеминутно рассыпаться на составляющие его элементы. Этот трагизм удивительным образом всегда сочетался у атомистов (и во всей классической натурфилософии) и с

некоторого рода утешением, поскольку все вещи и все возможные меры не только могли рассыпаться на атомы, но благодаря соответствующему атомному движению могли ежеминутно и возрождаться, укрепляться и процветать в течение весьма длительных промежутков времени. Человек, верящий в такого рода картину мира, в своих утешениях всегда остается скорбным, но зато и во всякой своей скорби всегда утешен, всегда весел, всегда бодр и лишен болезненных настроений.

Атомистическая эстетика возникает, таким образом, на основе единства трагизма и вполне безболезненного мироощущения, что, правда, далеко не является обязательной особенностью всякого эстетического субъекта, но, во всяком случае, специфично для всей ранней натурфилософии, а для атомизма особенно. У ранних атомистов еще нет понятия трагического катарсиса, или «очищения». Но уже здесь видно, что отнюдь не Платон и не Аристотель являются первыми теоретиками трагического катарсиса. Это понятие коренилось уже в эстетике атомистов.

§ 2. Средняя классика

Софисты. Греческие софисты V века до н. э. (Протагор, Горгий, Продик, Фразимах, Гиппий, Антифонт) — это первая ступень эстетического осознания мира, переходившая от объективного космологизма натурфилософов к субъективному антропологизму, причем базой для необходимого здесь индивидуалистического развития служила афинская демократия конца V века.

Софисты учили, что в природе как таковой ровно нет никакого порядка и никаких законов, а если эти законы наблюдаются, то они чисто эмпирического происхождения (здесь явная антитеза космологизму натурфилософов). Далее, софисты учили, что искусство есть насквозь субъективная деятельность, ничего серьезного в себе не содержащая, а если эта серьезность в нем иной раз и наблюдается, то она зависит только от совпадений с жизнью самой природы. Таким образом, получается, что вообще нет ничего закономерного и серьезного ни в природе, ни в искусстве. И только утверждается, что закономерность там и здесь есть дело случая и каприза, за который никто не обязан нести никакой ответственности.

Ясно, почему для эстетики софистов именно риторика приобрела такое значение, ведь она давала наибольший простор для субъективных и словесных изощрений. Писание и произнесение речей, погоня за бесконечным разнообразием их стиля, а также и теоретизирование в этой области, совершенно чуждое предыдущим этапам эстетического развития у греков,— все это нужно

считать первейшим и характернейшим достоянием софистической эстетики. Другие формы литературы интересовали софистов уже гораздо меньше, хотя и к ним у них тоже часто было субъективное пристрастие.

Можно поставить вопрос и об эстетике софистов в связи с эволюцией вообще классического периода греческой мысли.

Неверно усматривать в софистике только индивидуализм, релятивизм и даже нигилизм. Подробное изучение первоисточников яснейшим образом свидетельствует, что черты субъективизма, несомненно свойственные софистам, играли у них вполне подчиненную роль. Суть дела заключалась не просто в субъективизме, но в переводе общепризнанных объективных ценностей на язык субъективных ощущений. Такой перевод часто оставлял у многих софистов объективные ценности совсем нетронутыми. Софистический субъективизм еще не был устойчив, часто прямо базировался на уходящем космологизме, но зато и был овеян первыми радостями эмансипированной личности, которая не столько преклонялась перед старыми авторитетами, сколько их хаотически переживала и смаковала.

Феномен красоты для такой эстетики уже переставал быть незыблемой космической целостностью. Он оказался рассыпанным не только по всему космосу, но и по всей человеческой жизни, со всеми ее противоречиями, со всем ее непостоянством и со всем ее хаотическим развитием.

Отсюда вытекала у софистов необычная жажда жизни, которая была совершенно чужда ранней и строгой классике. Софисты действительно впервые стали подходить к жизни разносторонне. Они и философы, и ораторы, и драматурги, и поэты, и учителя красноречия, и дипломаты, и представители специальных дисциплин, и актеры на своих ораторских трибунах, и воспитатели молодежи, и законодатели, и профессиональные политики, и веселые анархисты, которым все нипочем, и серьезные моралисты с неизбежными в этих случаях моральными кодексами.

Красота, с точки зрения софистов, не только всегда релятивна, не только всегда чувственно выразима, но она всегда и захватывает человеческую личность, наполняет ее бушеванием страстей и зовет в бесконечные дали переживаний, углублений, риторических боев и актерских перевоплощений. Софисты сколько угодно могли отрицать мифологию, критиковать ее, смеяться над ней и отрицать ее объективную реальность. Но софисты любили древней мифологией, расцветивали ее на все лады, наделяли глубочайшим идейным содержанием и вообще признавали в ней одну из необходимых областей человеческого творчества.

Софистика еще продолжает быть классикой, софистическую эстетику невозможно свести к чистому субъективизму и реляти-

визму. Здесь отступило на задний план величие космоса, которое существенно для ранней и строгой классики. Здесь на первый план выступила человеческая жизнь и человеческая личность с их бесконечным хаосом и пестротой, с их непостоянством, далеким от космического величия.

Однако софисты — не просто греческая классика, но именно средняя классика. Средняя она потому, что человек без космоса никогда не являлся для грека чем-нибудь окончательным. Даже и для самой софистики человек отнюдь не всегда и не везде являлся чем-нибудь окончательным. Свою окончательную форму классический идеал, а вместе с тем и вся эстетика классического периода, получит только тогда, когда космос будет истолкован ради объяснения человеческой жизни, а человеческая жизнь будет разъяснена как результат космического развития. Однако это будет уже эстетика Платона и Аристотеля, которые сумели объединить древний космологизм и новейший антропологизм в целую систему объективно-идеалистической эстетики, где космос и человек заняли совершенно одинаковые места.

Сократ (470/469—399 до н. э.). Досократовская философия не могла и не хотела объяснять и исправлять жизнь логикой. Сократ впервые поставил проблему жизни и самосознания.

Сократ — необычайно трезвый греческий ум. Сущность сократовской эстетики: прекрасное — то, что разумно, что имеет смысл.

В этом смысле Сократ превзошел всех софистов. Он не только впервые открывает пестроту жизненных переживаний, но он старается все единичное обязательно возвести при помощи рассудка во всеобщее и тем самым уже перейти от пестрой смены жизненных переживаний к их обобщенной проблематике.

Однако учение Сократа о красоте как сознании вовсе не обязательно понимать узкорационалистически. То, что красота может быть фактом сознания, нисколько не противоречит тому, чтобы она была в то же время и фактом вещественного мира. Сократу первому принадлежит мысль о том, что прекрасное само по себе отличается от отдельных прекрасных предметов, которых очень много и которые бесконечно разнообразны, а тем не менее им присуще одно и то же прекрасное. Это достаточно оригинальная эстетическая установка; во-первых, ее до Сократа не было, а во-вторых, в ней мы видим, что человеческий гений впервые начинает чувствовать самостоятельность разумного, идеального, он впервые отличает прекрасное как идеальное всеобщее от реально-жизненного его проявления, в этом идеальном оказывается своя жизненность и судьба, неведомая тем, кто раньше умел понимать только воду, огонь и воздух, но

отнюдь не человека. Итак, красота у Сократа не просто отлична от прекрасных вещей, но она есть их «принцип» (archē), их «основное положение» (hypothesis), их индуктивно определяемый «смысл» (logos), их смысловая «общность» (to catholy).

Но посмотрим, что говорит Сократ о красоте и благе, взятых вместе, до их разделения. Тут мы являемся свидетелями зарождения идеи исключительно большого значения в истории эстетики и философии. Это — идея целесообразности. Красота (и благо) есть целесообразность — вот новое учение, никогда не бывшее в Греции, учение эстетическое. Речь идет, конечно, о той вещественной целесообразности, без которой не существовало вообще античного духа. Космос досократовской философии тоже целесообразен, и эта целесообразность — в форме учения о ритме и симметрии — там даже специально изучается. Но не об этой целесообразности, неотличимой от вещей, идет речь. Сократ заговорил о логическом принципе целесообразности.

Прекрасное целесообразно, но безобразное тоже может быть целесообразным. Следовательно, красота не есть просто благо, если под благом понимать пользу. Но нельзя утверждать и того, что благо есть только польза. Ясно только одно: телеологический принцип не есть еще эстетический, как бы мы ни понимали телеологию, в виде ли учения о благе или в виде учения о простой полезности. Ясно и то, что эстетическое относится к сфере видения, к созерцательным ценностям, хотя в точности этот предмет тут не формулирован, а дан только некоторый намек на него.

Если в области идеи прекрасного новая антропологическая эстетика выдвинула учение о целесообразности, то что она должна была выдвинуть в области учения об искусстве? Искусство антропологической ступени и по своему содержанию уже не мифично, даже там, где оно формально все еще связано с мифологическим сюжетом.

Но свобода искусства от мифа и по его содержанию диктует искусству и его теории тоже свой особый стиль: оно должно воспроизводить человеческую жизнь, и потому главная специфика искусства мыслится теперь в подражании жизни.

Итак, антропологическая ступень художественного сознания понимает красоту как смысл, что предполагает различение образа и первообраза; но различение первообраза есть искусство в подражании. Подражать же или сознательно планомерно воспроизводить можно только человеческое (так как божественное, думали древние, может воспроизводиться только самим же собой, по своей инициативе, а не человеком). Следовательно, Сократ должен учить об искусстве как о подражании жизни.

Вот это-то подражание и есть специфика если не эстетического, то, во всяком случае, художественного, и уже тут красота

навсегда разделяется и с «благом» и с «пользой». То, что в эстетической целесообразности является видимым или созерцательной ценностью, то в области искусства является подражанием. Для эстетического сознания специфично видение (*theama*), которое обладает самодовлеющей ценностью; для художественного сознания таковым является подражание (*mimēsis*), которое уже для художника имеет значение само по себе. То и другое — виды целесообразности.

Антропологическая ступень античной эстетики должна вскрыть все те эстетические модификации, которые таились в самой мифологии и которые теперь должны быть извлечены из ее недр для раздельного уже немифического существования и для очень острого эстетического миропонимания.

Может быть, наиболее ярким выразителем эстетического сознания с этой стороны была знаменитая ирония Сократа. Сам Сократ никогда не называл иронией ни своего философского метода, ни своей манеры обращаться с людьми. В сочинениях Ксенофонта, где действует Сократ, это слово не употребляется ни разу. Впервые твердое присвоение этой философско-эстетической позиции Сократу мы находим только у Аристотеля.

Понимание иронии только как самоунижения и как превознесения других является слишком бессодержательным и плоским по сравнению с той характеристикой сократовской иронии, которую мы имеем в «Пире» Платона⁶. Тут, на пиру мудрецов, Алкивиад произносит речь о Сократе, и речь его есть не что иное, как речь об иронии Сократа (Сопв. 215 а — 222 б). Принижение себя и возвеличение других получает здесь вполне положительное содержание. Сократ порождает этим в душах людей чувство идеального, какой-то внутренний опыт высших реальностей, хотя что это за высшие реальности — ясно не говорится.

В сократовской иронии, по Платону, очень много словесного задору, много эристики. Платоновский Сократ всегда находится в окружении «сообщников вакхического восторга, любящего мудрость» (218 б), и сам этим восторгом упивается. В конце «Пира», под утро, когда все спорщики уже упились и заснули или ушли, Сократ все еще доказывал двум своим собеседникам, что «один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию и трагедию, что искусный трагический поэт должен быть также и комическим» (223 д).

Ирония имеет своей целью изменять жизнь к лучшему и быть активным рычагом во всем воспитании человека. Но она вся проводится исключительно в пределах человеческого субъекта, человеческого сознания и поведения; она всецело пронизана этикой и моралью. С виду барахтаясь в психологии,

среди этих бесконечных изгибов человеческой души, даже как будто малозначащих, повседневных и житейских предметов, Сократ всегда имел в виду весьма большие и далеко идущие цели человеческой жизни, так что его ирония медленно, но верно перевоспитывала людей уже на новый лад, являясь зародышем и могучим ферментом вскорости после нее возникшего идеализма Платона.

§ 3. Высокая классика. Платон

Эстетический принцип. Для эстетики Платона (428/427—348/347 до н. э.), как и для его философии вообще, основополагающим является учение об идеях, которое неразрывно связано с космологическими представлениями античного объективного идеализма.

Античная философия и античный «идеализм» всегда исходят из объективного бытия, даже, как мы хорошо знаем, из специфического объективного бытия — из живого тела. Когда античная философия из досократовской космологии превратилась в платоновский идеализм, она нисколько не перестала базироваться на опыте живого тела. Но, не имея большого и углубленного опыта чисто исторического бытия (равно как и личностного), Платон погружает свои идеи в недра живого телесного космического бытия. Тот самый хорошо нам известный, живой и божественный, вполне физический космос, который воспевался досократиками, он же, именно он же самый, остается и у Платона.

Платон не пошел дальше пифагорейских «сфер», Парменидова «единого», Гераклитовой текучести, Демокритовых атомов и т. д. Но он интерпретировал этот космос с точки зрения его идеальных связей, расчленил в нем физическое и смысловое (на их отождествлении выросли досократики), опять отождествил (ибо иначе он совершенно выпал бы из античности), но отождествил это по смыслу, при помощи чистых понятий, отождествил диалектически.

Но тогда что же такое платоновские идеи? Если они предполагают обычный античный космос и какое-то его осмысление, то что же они такое?

Идея — то, что видно в вещи. В греческом языке это слово очень часто служит для обозначения внешнего вида вещи, наружности человека и пр. С таким значением оно попадает даже у Платона. Но если всмотреться в сущность вещи, в ее существо, в ее смысл, то он тоже будет «виден» и глазу и главным образом уму. Вот эта видимая умом (или, как говорили греки, «умная») сущность вещи, ее внутренне-внешний лик, и есть идея вещи.

Но мало и этого. Идея вещи есть не только видимая умом пассивная фигурность вещи. Она есть в то же время и самая субстанция вещи, ее внутренняя определяющая сила. Она — не теоретична только. Она в себе осуществлена и воплощена в в своем собственном — тоже идеальном — теле. Без этого она не была бы бытием, не была бы реальностью, не была бы «полезной», не была бы античной. Кроме того, она ведь есть только момент в целом бытии, она не оторвана от цельного бытия, она несет на себе его смысловую энергию, его цель. Это есть специфически осуществленная целесообразность и самое тело целесообразности. Если она есть такое «особенное», которое несет на себе все «целое» и «общее» (хотя и специфическим образом), и если она есть субстанциальная мощь всей данной области бытия, имеющая свой собственный, видимый умом лик, то, очевидно, каждая такая идея с античной точки зрения есть не что иное, как то или иное божество. Ведь, вводя свои универсальные идеи и тем самым возвращаясь к досократовскому космологизму, Платон ничего другого и не делал, как расчленял идеальную, субстанциально-силовую сторону божественного и телесного космоса на некую координированную раздельность. Раз космос был проявлением божества там, божествами должны быть идеи и здесь. Там, на стадии бытия в себе, космос лишился «антропоморфности» и превращался в более или менее абстрактные стихии, числа и формы бытия. Здесь же, у Платона, формализованному космосу возвращается его «антропоморфность», то есть «сознание», «душа»; космос теперь снова становится личностно-социальным бытием, то есть мифом (хотя все еще на стадии абстрактной всеобщности, пока в виде категориальной системы разума). Следовательно, его начала, его движущие силы, его субстанциальные формы — теперь уже не стихии, не числа и не формы, но боги, причем боги в аспекте логически построенных смысловых моделей и структур.

От такого философа, как Платон, занимавшегося самыми первыми, самыми основными принципами бытия, конечно, естественнее всего ожидать постановки вопроса о принципах красоты, об эстетическом принципе, об идее прекрасного. Далее сам собой возникает вопрос о формах функционирования этого принципа. В чем он проявляется, в каких формах? Проявлением красоты вообще нужно считать, например, красоту в природе. Но у Платона красота в природе — отнюдь не единственная форма проявления красоты. Она проявляется у него и в других, более эмоционально насыщенных сферах — в душе, в обществе, в космосе и в божестве.

Если бы мы попробовали формулировать эстетический принцип у Платона в самом общем виде, мы должны были бы сказать, что он представляет собой некоторого рода двухпла-

новость, которая является у него единством смысловых данностей, допускающих самые разнообразные понимания. На основании многочисленных текстов Платона можно сказать, что это есть единство внутреннего и внешнего, или субъекта и объекта, или знания и чувственности, или разумности и удовольствия, или целого и частей, или идеального и материального, или общего и единичного, или самодовлеюще созерцательного и производственно-жизненного, утилитарного и т. д. и т. д.

Эстетическое сознание у Платона не есть ни «знание», ни «мнение», но тождество «знания» и «мнения», «знания» и «чувственности», или, вообще говоря, тождество смыслового и внесмыслового, рационального и иррационального, идеального и реального. Поскольку это сознание мыслится в своем максимально жизненном осуществлении, оно есть эротическое состояние, «неистовство», «безумие», хотя этот вид безумия отличен и от религии, и от морали, и от жизненно любовных отношений. Предмет эстетического сознания есть такой же синтез, но объективированный, данный как субстанция. Это — «душа», ставшая «живым существом». «Живое», стало быть, и есть специально эстетический предмет в своем объективном существовании. «Живое» имеет свой лик, свое выражение, воплощается в адекватной выразительной форме, в которой внешне зафиксирован внутренний трепет жизни. Потому выразительная форма есть живая мудрость, равновесно себя проявляющая (или софийная мудрость). И эстетическое сознание и его предмет — иерархичны, начиная от вечных, неподвижных и самотождественных сущностей, являющихся принципами и идеями, и кончая физическим, телесным миром. Высшее везде здесь образец и условие возможности для низшего.

Далее необходимо констатировать, что платоновское эстетическое сознание как раз совмещает в себе черты эстетической «чистоты» и в то же время эстетической «заинтересованности». В качестве принципа эстетической сферы вообще, формально, имея в виду все прочие сферы сознания, это эстетическое сознание достаточно ярко отграничивается здесь как вполне своеобразное и ни к чему прочему не сводимое; в этом смысле оно вполне сознательно противопоставлено у Платона не только всякой «полезности», «пригодности» и вещественной выгоде, но даже религиозной и этической сфере, потому что «манья» «от муз» (Phaedr. 245a) есть «третий род» после религиозно-этических родов мантики и катартики. С другой стороны, однако, по своему смысловому содержанию это эстетическое сознание есть самый настоящий, жизненный, житейский эрос, как бы глубоко он ни истолковывался здесь философами.

Модификация эстетического принципа. Поскольку эстетика Платона не является строго продуманной системой, его эстетическая терминология крайне разнообразна и не унифицирована. Отсюда под эстетическими модификациями Платона надо понимать всякую разновидность и всякую выраженность прекрасного, то более общую, то более узкую, то среднюю, то синонимически с ней равноправную. Вот почему в число модификаций эстетического входят конструктивные категории «число», «мера», «гармония» и «ритм».

Число пронизывает у Платона решительно все бытие с начала до конца, сверху донизу. Уже тот первопринцип, о котором говорится в VI кн. «Государства», Платон склонен рассматривать как Единое, то есть понимает его числовым образом или, в сущности, арифметически. Платоновский Ум представляет собой уже разделенность бытия, а всякая разделенность возможна только благодаря числу. Мировую душу Платон тоже понимал как самодвижное число. Космос и подавно можно вычислить на основе математических определений. Число до такой степени пронизывает всю платоновскую действительность, что, можно сказать, она вся только и состоит из одних чисел.

Эта числовая структура активно определяет собою формы вещей; а ведь если вещь лишена формы, то она и вообще перестает существовать. Поэтому число у Платона есть то, что создает собою вещи и весь их распорядок. Даже если бы у Платона и не было учения об идеях, то одно учение об упорядочивающих бытие числах уже создавало бы у него цельную эстетическую картину мира. Число есть самое внешнее в вещах, но оно же есть и полное тождество внутреннего и внешнего, неустанно производящее все новые и новые формы. А это и значит, что числовое бытие у Платона есть в то же время бытие эстетическое, и в этом он близок к пифагорейцам.

М е р а (metron). Без понятия «меры» немыслима ни платоновская, ни вообще античная эстетика.

Основным текстом для раскрытия этого понятия являются места из «Политика» (283 d — 284 e). Кроме обычного измерения одной величины другою Платон имеет в виду также и такое измерение, когда мы измеряем вещь с точки зрения ее назначения или ее сущности и когда определяем, является ли она в этом смысле мерной и соразмерной или не является таковой. Если существуют искусства, существует и такой двоякий способ измерения — внешне-физический и идеальный; и если существует такой двоякий способ измерения, существуют и искусства. А если нет чего-нибудь из двух — искусства или двоякого измерения, то нет и другого (284 d).

Мера есть также и нечто объективное, вытекающее из самых первых установок диалектики. С ней мы встречаемся и в общем анализе платоновского учения об эстетическом предмете. В «Филебе» (26 d) выдвинуто учение о происхождении меры из диалектического синтеза предела и беспредельного. Платон хочет сказать, что предел, входя в диалектическое тождество с беспредельным, уже перестает быть просто пределом, становится чем-то средним, то есть он становится мерой. Таково объективно-диалектическое происхождение меры. И хотя «в целом мире нельзя найти ничего столь неумеренного по природе, как наслаждение и буйная радость, и ничего столь проникнутого мерой, как ум и знание» (Phileb. 65 d), Платон в конце концов ставит меру выше всего, отождествляя ее с «вечной природой» и ставя ее выше самой красоты, поскольку в пятиступенной иерархии благ мера стоит на первом месте, а прекрасное только на втором (66 ab).

Г а р м о н и я (*harmonia*). Содержание структурного целого предполагает не только наличие целого, но и его раздельность и противоположение элементов на фоне объединяющей их целостности. Тут возникает категория гармонии, неизбежно связанная с понятием единства противоположностей.

Платон подходит к гармонии физически или телесно (в смысле гармонии тела); музыкально-теоретически, психологически, морально, педагогически, общественно-политически и космологически.

Как и прочие эстетические модификации, гармония главным образом проявляется в душе и в небе, причем первое проявление происходит по аналогии со вторым. И в душе и в небе она есть прежде всего нахождение на собственном месте и в этом смысле некое «единомыслие» с целым. В душе ее специальной формой является целомудрие (*sôphrosynê* — термин, который, надо понимать очень широко). Еще больше гармония выражается, очевидно, в том, что Платон называет «справедливостью», поскольку она есть равновесие всех трех добродетелей и как раз заставляет каждого «заниматься своим и не многодельничать» (R.P. VI 434 a).

То же мы находим и в небе. Деминург, отделивши «круг тождества» от «круга различия» и приспособивши один к другому, создал тем самым гармонию (Tim. 36 d — 37 e), опирающуюся на пластическую благоустроенность мирового тела.

Р и т м (*rhythmos*). Хотя сам Платон — сторонник умеренных и размеренных переживаний, буйная и вакхическая природа ритмики и гармоникки если не очень близка ему принци-

пиально, то, во всяком случае, и хорошо известна и глубоко понятна ему (Ion. 533 e — 534 a). Истинное употребление ритмов и гармонии требует высокой образованности и не может не содействовать моральному благородству человека (Légg. II 670 d). Однако в гармонике и ритмике человеческой жизни Платона отнюдь не интересует одна моральная сторона, но также и общие проблемы цельного и глубокого образования человека, хотя моральная сторона все же у него очень сильна, так что даже стихотворные размеры и стопы, по Платону, должны следовать общим моральным правилам (R. P. III 399 e, X 601 a).

Вообще же говоря, моралистика у Платона в области его учения о ритме и гармонии далека от узкости или односторонности. У Платона здесь сказывается гораздо больше забота о цельном человеке, о чистоте и благородстве его природы, о жизненной красоте его личности и поведения.

Платон прямо говорит об эстетической «ритмичности» людей, желающих подражать Аполлону. Поклонники Аполлона ведут своих возлюбленных к делам и внешнему виду своего бога путем ритмического их воспитания (Phaedr. 253 b). И эта ритмика отнюдь не касается только жизни и поведения отдельных личностей. Она управляет у Платона и всем обществом. «Согласно тому же самому ритму», то есть среднему между излишеством и бедностью, должна развиваться, например, вся экономическая жизнь граждан (Légg. V 728 e). Иногда Платон говорит о ритме человеческой жизни, не употребляя самого слова «ритм» (IV 709 d).

Утверждая за гармоникой и ритмикой огромное моральное и воспитательное значение (R. P. III 401 d, Légg. II 661 c) и поэтому признавая за идеальным государством полное право вмешиваться в сферу искусства ради воспитательных целей (660 a), Платон никогда не забывает эстетических целей. А именно ритм в понимании Платона, как определенного рода порядок движения, охватывает собою решительно всю действительность, начиная от человеческой жизни, индивидуальной и общественной, переходя к сфере искусства и кончая движением космоса в целом.

Художественная действительность. Все виды действительности, по Платону (см. «Пир»), последовательно снизу вверх, становятся видами художественной действительности только потому, что в них везде просвечивает их внутреннее идеальное содержание; и чем сильнее оно просвечивает, чем глубже отождествляется действительность с ее идеей, тем более художественной она становится. Таково прежде всего физи-

ческое тело. Чем меньше понимаются нами его внутренняя идея и назначение, тем оно менее художественно. И чем больше видна идея тела, тем более тело художественно.

Совпадение идеального и материального ведет Платона к утверждению всех вещей, то есть всего космоса, как живого организма, в котором либо совсем невозможна гибель чего бы то ни было, либо эта гибель компенсируется переходом в другое состояние, то есть тоже вовсе не есть гибель. А отсюда вытекает и основная характеристика художественной действительности по Платону. Ее художественность заключается в том, что она есть вечно живой организм, в котором каждый орган воплощает в себе и отражает собою весь организм целиком. Это нужно понимать, во-первых, буквально, так как Платон действительно учит о космосе как о живом существе, а во-вторых, переносно, поскольку, например, произведение искусства само по себе есть камень, краски, звуки и т. д., но оно потому и есть искусство, что воплощает в себе всеобщую органическую жизнь либо какой-нибудь ее момент.

Восхождение к чистой красоте у желающих приобщиться к мудрости начинается с прекрасного тела, переходит ко многим прекрасным телам и уже потом переходит к той красоте, которая объемлет все тела (Сonv. 210 b). Соединение красоты, вечного стремления к ней, юности, гибкости, нежности, с выделением телесного аспекта в прекрасном Платон талантливо демонстрирует в «Пире» на образе Эроса (196 a b).

В связи с этим подлинную красоту человеческого тела Платон находит в гармонии тела с душой и всячески проповедует одновременную заботу и о том и о другом (Tim. 87 e — 88 c).

Симметрия и гармония усматривается философом и в этической области, то есть в области учения о добродетелях. Уму соответствует мудрость. Активно-умственной способности соответствует мужество. Когда же просветляется область человеческих влечений и аффектов, то возникает особая добродетель, софросина. Говорит Платон и о равновесии всех трех основных добродетелей. Это есть для него «справедливость», которая, очевидно, является для Платона тоже разновидностью гармонии и симметрии, или, вообще говоря, мерности, необходимых для эстетически понимаемого предмета.

Космос у Платона есть живое существо, тело которого движется душой по законам разума. Причем эта космическая телесность выражена здесь как нечто целое, единое, нераздельное, так как здесь как раз учтены категории прерывности и непрерывности, а не просто космическое тело дано в виде хаотического нагромождения неясно отличающихся друг от друга материальных тел.

Правильность космоса есть правильность вообще самостоятельного взятого, отдельного тела. Но что можно находить правильного в телах, которые вечно меняются и переходят от одного состояния к другому и в которых часто бывает трудно уловить хоть что-нибудь устойчивое? В этих условиях греческая мысль должна была разыскивать какую-то особую правильность тел, не зависимую ни от какой их изменчивости. Тут-то и обратилась греческая мысль (пифагорейцы, Платон) к геометрии, которая соответствовала общеантическому чувству телесного примата и обладала такой точностью, чтобы удовлетворять нужды научного сознания, стремившегося в окружающем хаосе явлений найти устойчивые закономерности. Отсюда и появилось учение о пяти правильных многогранниках, которыми пифагорейский платонизм наполнил весь космос, толковал по их типу все виды материи и все области космической жизни, рассматривал их как вечный образец вечной и нетленной красоты. А что весь космос, а значит, и земля как совершенное бытие, должен был обладать и максимально совершенной формой шара, то это было учением уже не только одного Платона. Без всякого преувеличения можно сказать, что об этом учила почти вся античность. Додекаэдру тоже нашлось свое место. У Платона он оказался приближенной формой космоса, так как считалось, что из всех правильных многогранников додекаэдр по своей форме и начертанию был ближе всего к шару.

Конкретный геометризм космоса высказан у Платона в не допускающих никакого сомнения выражениях. Земля кругла и находится посередине космоса. Космос тоже кругл или по крайней мере физически ограничен. Пространство внутри космоса является силовым полем, которое заставляет землю находиться именно в центре и препятствует ей как падать вниз, так и взлетать вверх.

Больше всего эстетика космоса выражена в том месте «Федона», где дается изображение космоса в целом, вместе с его крайними пределами, где наша земля выступает уже в своем идеальном виде (110 b—d). На каждой из небесных сфер сидит Сирена, издающая особый тон, и все восемь тонов составляют определенного рода гармонию («Государство» X 617 b).

Общая картина космоса здесь не только телесна, а еще и геометрична. Перед нами здесь какая-то художественная геометрия или геометрическое художественное произведение. Это — чрезвычайно конкретная эстетика, основанная на художественно-геометрических представлениях.

Искусство. Внимательное изучение текстов Платона об искусстве в конце концов заставляет признать, что Платон все же исповедует, пусть со своей идеалистической точки зрения, хорошо известный нам общеантичный взгляд: художественно сделанная вещь и вполне утилитарна и является предметом любовного, вполне самостоятельного, неутилитарного, бескорыстного и совершенно непосредственного созерцания.

Деля все искусства на производительные и приобретаемые и отдавая полное предпочтение именно первым (*Soph.* 219 a), Платон выставляет свой основной тезис: в каждом ремесле и занятии должен советовать «максимально искусный» в этом деле (*Gorg.* 445 b). В результате этого Платон выставляет еще свой второй тезис об искусстве: искусство, будучи правым, не содержит в себе «никакого вреда и укоризны», и поэтому оно не нуждается ни в каком исправлении или совершенствовании самого себя, а наоборот, исправляет или оформляет что-нибудь другое.

В этом смысле искусство, по Платону, есть прежде всего самое обыкновенное ремесло, но только максимально точное, методически организованное и потому прекрасное. Самое тонкое искусство, например музыка, и самое вещественное искусство с такой точки зрения есть одно и то же. В музыке, в лечении, в земледелии, в управлении кораблями, в военном деле, а особенно в строительном искусстве, где мастер пользуется отвесом, резцом, правилом, правильным шнуром, прибором для измерения толщины колонн, всегда требуется большая или меньшая точность, хотя и те и другие искусства требуют для своего совершенства упражнения и труда (*Phileb.* 56 bc).

Вместе с тем настоящее искусство — не только ремесло, но занятие устройством государственных дел и добродетелью (*Légg.* VIII 846 d). Таким образом, мастерство, понимаемое как искусство, дорастает до общественно-политической организации и деятельности, которые определяются Платоном как искусство. Об искусстве в современном значении этого слова материалы Платона совершенно незначительны, в отличие от тех текстов, в которых речь заходит о чистом уме, об его диалектике или о космосе в целом.

Заметим, что при создании художественного произведения речь идет у Платона только о чистом уме — даже не о рассудке. Рассмотреть что-нибудь «путем искусства», то есть соответственно требованиям разума, это значит идти от целого к частям и от частей к целому (*Phaedr.* 265 d).

Самое же главное и самое необходимое в учении Платона об искусстве — это теория воплощения максимально идеального, то есть божественных, диалектически сконструированных идей, в максимально реальном, то есть в космосе.

Очень важно отметить то, что свое диалектическое понимание искусства Платон доводит не только до высшего разума, управляющего космосом, но и до той первичной материи, которая у него текуча, стихийна, лишена всякой оформленности и получает эту форму только от идеи. Такую первоматерию он прямо называет созданной искусственно (Tim. 50 a). «Искусственно» едва ли означает здесь «произвольно», «нереально», «отвлеченно». По крайней мере никакие катастрофы в космосе, возникающие, очевидно, из того, что им управляют не только разумные идеи, но и внесмысловая первоматерия, нисколько не нарушают его вечной гармонии. Таким образом, подлинное и первичное искусство, по Платону, — это есть воздействие идей, или эйдосов, на первоматерию и функционирование этой последней как «восприимницы» идей.

Можно определенно сказать, что искусство у Платона при всей специфике данного мыслителя в истории философии есть просто природа. Искусство ничем существенным не отличается от природы — вот основной тезис и платонической и всей вообще античной эстетики. Но тождество искусства и природы ведет к тому, что и самый процесс искусства, то есть само художественное творчество, ровно ничем не отличается от творчества материальных вещей и любых жизненных ценностей. Поэтому у Платона искусство есть прежде всего то или иное мастерство и ремесло.

Но художественность мастерства и ремесленность искусства тоже требуют для себя некоего единства, которое бы указывало и доказывало собою их тождественную природу. Это единство заключается еще в одном принципе, который можно формулировать так: искусство есть наука. Научная природа искусства как раз и превращает художественное произведение в ту или иную вещественную закономерность, а художественную практику обязательно в своего рода ремесло.

Далее, подводя итог платоновской теории искусства, необходимо, как и в других областях его философской эстетики, говорить об иерархии тех диалектических закономерностей, из которых состоит у него искусство. Восходя к высшей красоте, мы получаем и более совершенные формы воплощения идеи в материи. Таким воплощением высшей красоты является и весь космос и любое божество, которое, по Платону, есть не что иное, как закономерность той или иной области космоса.

Наконец, исходя из принципа тождества искусства, ремесла и природы, отнюдь нельзя забывать доктрину платоновской эстетики, а именно примат идеи над материей. У Платона все бытие, и в том числе и вся художественная действительность, обязательно материальны. Но внутри этой всеобщей материальной действительности одно более идеально, другое —

более материально. Хотя искусство и природа у Платона есть одно и то же, тем не менее природу он понимает еще и идеальной, как воплощение мировой души и мирового ума.

Кроме того, учитывая весь интеллектуализм теории искусства у Платона, не нужно забывать и того факта, что искусство у него все же связано с творческим экстазом, вдохновением и энтузиазмом. Искусство без вдохновения — хуже чем вдохновенное искусство. В сравнении с чистым вдохновением та одержимость, которую посылают Музы поэтам, — только на третьем месте (Phaedr. 245 a).

Безусловный интеллектуализм Платона в теории искусства несколько не мешает ему чувствовать чистое искусство и наслаждаться его прекрасными формами. Таковы наслаждения, вызываемые красивыми красками, прекрасными цветами, формами, весьма многими запахами, звуками и всем тем, в чем недостаток незаметен и не связан со страданием, а восполнение чувствуется и бывает приятно (и не связано со страданием) (Phileb. 51 b). В «Законах» Платон прямо говорит (II 665 c): «Каждый человек, взрослый или ребенок, свободный или раб, мужчина или женщина — словом, все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни, в которых будет выражено все то, что мы разобрали. Они должны и так и этак постоянно видоизменять и разнообразить песни, чтобы поющие испытывали удовольствие, какую-то ненасытную страсть к песнопениям». Словом, «надо жить играя» (VII 803 e).

Таким образом, если в «Филебе» Платон прекрасно чувствует стихию чистого искусства, то в «Законах», его последнем произведении, искусство есть у него воплощение строжайшей морали, абсолютной государственности и научно-философской целесообразности.

Подражание (mimesis). Весьма часто пишется и говорится, что сущностью античного учения об искусстве является подражание. Нередко это говорится и о Платоне.

Наиболее общим и главным подтверждением теории подражания у Платона, несомненно, является книга III «Государства». Подражание здесь трактуется как область субъективных и притом недостойных выдумок человека искусства, не имеющая ничего общего с объективным бытием, которое, во всяком случае, в божественном мире отличается, по Платону, благородством и достоинством, не впадая в чисто человеческие слабости и не лишаясь выдержки и умеренности. При подражательном изображении действующих лиц поэт, по Платону, «подделывается» под каждого изображаемого им героя, и сущ-

ность всего подражания Платон здесь находит только в этой подделке (393 с). Не скрывать себя за изображением действующих лиц, а быть самим собою — это и значит для поэта быть вне всяких методов подражания, просто даже исключить самый принцип подражания (393 d).

Гораздо шире и глубже критика подражания, которая содержится в X книге «Государства».

Достаточно сказать, что подражательная поэзия (в том числе и гомеровская) целиком изгоняется здесь из государства. В X книге «Государства» Платон доказывает, что бог создает только идею скамьи, плотник — отдельную скамью, живописец же только изображает сделанную плотником скамью. Таким образом, живописцы, трагические поэты и прочие люди искусства суть подражатели, отстоящие от идеального образца на третьем месте. Бог не создает отдельных скамей только потому, что все скамьи, взятые вместе, все равно представляют собою некое единое, родовое понятие. А так как свои идеи Платон мыслит субстанционально, то создание богом «родовой скамьи» является в то же время и созданием скамьи как идеальной вещи. После этого неудивительно, что плотники создают свои единичные скамьи. Лишь бы существовала родовая идеальная скамья, а создавать в подражание ей отдельные единичные вещи — дело нехитрое. И поэтому «подражание есть какая-то забава, а не серьезное упражнение» (602 b). «Мера, число и вес» являются действительными орудиями познания вещей и пользования ими (602 d). Но живописцы изображают только то, чем представляется вещь с той или другой ее стороны, то есть они всецело находятся во власти своих собственных субъективных ощущений. Они далеки от «разумности» (602 e).

Отношение Платона к подражанию, вообще говоря, достаточно противоречиво. По-видимому, необходимо сказать, что подражание представляется ему делом довольно низкопробным, ненужным, а иной раз даже и просто вредным. Как мы уже знаем, дело доходит до того, что Платон считает прямо развращением зрителей трагедии, когда трагические поэты подражают длинным плачам героев (605 с). Но Платон имел достаточно острый художественный вкус, чтобы находить и положительные стороны подражания.

Решающим моментом является даже не само подражание, а его предмет. Должно быть только подражание прекрасному, то есть подражание допустимо только в меру своей воспитательной значимости (Légg. II 655 d), поэтому «надо применять только тот род мусического искусства, который вследствие подражания красоте обладает сходством с ней» (668 b). После изгнания изощренных поэтов Платон оставляет в городе только

таких, которые «подражают речам человека честного» (R. P. III 398); а честный поэт подражает человеку доброму и благоумному, каким является он сам, а дурному человеку он и подражать не станет (396 с). Платон хочет использовать также детскую подражательность и рекомендует для воспитания в искусствах или занятиях давать детям соответствующие небольшие игрушечные инструменты как подражание настоящим (Légg. I 643 с).

В конце концов истинное подражание, по Платону, собственно говоря, даже и нельзя назвать подражанием, так как оно есть творчество самих вещей, то есть их производство, а вовсе не творчество только одних образов вещей. Тот, кто знает и самый предмет подражания и его образ, конечно, будет заниматься первым, а не вторым (R. P. 599 а). Творец прекрасного настолько устремлен в само прекрасное, что его даже и не интересует вопрос о том, прекрасно ли его подражание, хотя, например, правила гармонии и ритма ему знать необходимо (Légg. II 670 е). И что с такой точки зрения подражание, собственно говоря, перестает быть подражанием, это прекрасно сознает и сам Платон, когда он утверждает, что «искусно действующие» пользуются уже не подражанием, но тем, что «максимально истинно», так что только несведущие пользуются подражанием (Politic 300 в). Все же Платон не хочет расставаться с этим термином и даже охотно употребляет его, но только в применении к самому бытию, когда одни его стороны подражают другим его сторонам, так что, с нашей точки зрения, дело здесь вовсе не в подражании, а в реальном порождении одного факта другим фактом, когда они похожи друг на друга и друг другу соответствуют. В этом смысле и человек может быть подлинным подражателем, то есть, мы бы сказали, может активно и реально переделывать самого себя и все окружающее.

Художественное воспитание. Основные теории художественного воспитания излагаются Платоном в «Государстве» и в «Законах».

В «Государстве» Платон исходит из того, что людское общество, законным образом возникшее в силу необходимейших потребностей жизни, скоро начинает ухудшаться, так что следует заранее принимать такие меры, которые спасли бы его от гибели. Для этого и строится у Платона план идеального государства с его хорошо известными нам тремя общественными сословиями.

Особенно заботит Платона воспитание воинов. Для этого он предпринимает критику всей мифологии и поэзии, всего Го-

мера, всего Гесиода, всех лириков и драматургов, которые использовали для своих художественных целей всякого рода безнравственные сказания о богах и героях. Платон дает убийственную критику такого рода мифологии и поэзии, категорически запрещая не только преподавать их юношам, но даже и просто знакомить их с ними. Между прочим, интересно отметить, что трагиков Платон отвергает не только из-за их вредного культа страстей, но и за то, что они превозносят тиранию (VIII 568 b). Итак, художественное воспитание должно преследовать прежде всего цели благочестия.

Далее, морально высокому содержанию поэзии должно соответствовать также и ее гармоническое строение.

Поэзия и музыка должны укрощать у воспитанников всякую их распушенность и всякие страсти и превращать их в людей благонравных и непоколебимых (400 d — 403 c).

К этому присоединяются еще и наставления Платона относительно гимнастики, имеющей своей целью воспитание тела, в то время как мусические искусства воспитывают душу. Платон проповедует полное единство музыки и гимнастики, поскольку первая, взятая отдельно, воспитывает людей расслабленных и женоподобных, а вторая, взятая в отдельности, — людей слишком грубых и бездушных. Только единство музыки и гимнастики может обеспечить для государства воспитание необходимых для него идеально выдержанных и духовно возвышенных воинов (410 b — 412 a).

Наконец, для теории художественного воспитания, которую мы находим в «Государстве», важны еще две общевоспитательные идеи Платона.

Первая идея заключается в том, что женщины в идеальном государстве привлекаются к управлению этим последним наряду с мужчинами (VII 540 c). Вторая же идея сводится к глубочайшей вере Платона в силу воспитания вообще. В своем изображении олигархического строя, в котором только немногие живут благополучно, а все население является беднотой, склонной в силу такого своего положения к воровству, святотатству и всякому злодейству, Платон прибавляет (VIII 552 d e): «...такими люди становятся там по необразованности, вызванной дурным воспитанием и скверным государственным строем». В условиях плохого воспитания не только простой народ, но и люди образованные сбиваются с истинного пути справедливости и становятся на путь невежества, болезненного состояния и преступности, в силу чего растет потребность в судебных процессах и врачебных мероприятиях (III 405 a).

Всеобщая регламентация, которую Платон проповедует в «Законах» для всей гражданской жизни, касается, конечно, и области искусства. Платон очень подробно говорит о том, что

наслаждение искусством должно быть высокоморальным и должно быть определено законом, и поэтому особенно хвалит Египет с его традиционно-неподвижным искусством и запрещением всяких новшеств. Граждане должны быть воспитаны именно так (II 656 a — 657 b).

Из поэтов Греции в целях художественного воспитания Платон использует больше всего Тиртея и Феогнида. Тиртей прославился своими песнями, побуждающими людей идти войной против иноплеменников и запрещающими междоусобные войны. Но для воспитания гражданских добродетелей Платон особенно высоко ставит Феогнида за проявление у него справедливости и верности граждан друг другу в мирное и военное время.

Очень важно то обстоятельство, что все воспитание и образование Платон обязательно соединяет с игрой. Точно так же и рассказывание сказок детям ставится у Платона очень высоко, хотя и с разными оговорками (II 664 d).

Наконец, существенное значение в эстетике и в теории художественного воспитания в «Законах» имеет представление о жизни как о кукольной игре. Люди, оказывается, — не более как куклы в руках богов, причем сами они ровно ничего не знают о своей кукольности и о намерениях богов, играющих этими куклами. Жизнь человека зависит от того, за какую нить человеческого существа будет тянуть то или другое божество. Вместе с тем жизнь человека подчиняется самым железным законам. Божественные нити тянут человека в разные стороны. Но самая основная нить — это нить рассудка, которая, в отличие от прочих нитей, является золотой. Законодатель знает эту золотую нить и соответственно с ней управляет всем государством, так что законодатель этот есть как бы самый настоящий бог (644 e — 645 b).

Эстетика и теория художественного воспитания в «Законах» Платона, таким образом, сводится к упорядочивающему, твердому закону и строгому подчинению «законодателю», которому одному доступно решать судьбы людей, вести их по жизни.

Платон, как представитель высокой классики, пытается объяснить, исходя из своей философской теории, идеальное и материальное начала, трактуя первое — как принцип построения второго, а второе — как осуществление первого, предельное или приблизительное.

Итак, красота у Платона — это взаимопронизанность идеального и материального. Максимальное осуществление идеального в материальном характерно для платоновской эсте-

тики, взятой в своей основной и наиболее яркой тенденции. Платон так и не выходит за пределы этого синтеза идеально-го и материального, делая акцент при этом на общественно-политическом («Государство», «Политик»), а не просто индивидуалистическом понимании красоты («Пир» и «Федр»).

«Филеб» является у Платона, пожалуй, единственным диалогом, посвященным настоящей эстетике, но и то философ не обходится здесь без космологизма (28 b — 30 d), а моральная атмосфера всего рассуждения чувствуется на каждом шагу.

Не только эстетика Платона, но и вся его философия только в «Тимее» достигла своего завершения. Мир идей формулировать было гораздо легче, поскольку каждая вещь имеет свой смысл, а ничто не мешает нам все эти смыслы взять вместе как нечто целое. Гораздо труднее было формулировать представление о чистой материи («Тимей»). А это для эстетики Платона имеет самое важное значение, потому что чем полнее идеальное воплощено в материи, то есть чем в вещи меньше материи, тем она для Платона прекраснее, и превращение ее в минимальное становление, то есть максимальная осуществленность идеи, есть для Платона небо, или космос, взятый в целом, то есть, с точки зрения философа, наивысшая красота. В платоновской красоте прежде всего важен момент универсальности, наиболее характерная особенность человеческой природы, по Марксу: «...человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты»⁷.

При этом материалистическая линия (Демокрит) уже в силу присущей ей трезвости различала прекрасное как отражение действительности и, соответственно, его относительный характер, а идеалистическая линия (Платон) настаивала на исключительно универсальном и идеальном характере прекрасного.

§ 4. Поздняя классика. Аристотель

Единое, ум, мировая душа и космос как высшая красота. К эстетике у Аристотеля (384—322 до н. э.) имеют отношение отнюдь не все дошедшие до нас тексты философа, как это мы находили у Платона. Из дошедших до нас произведений Аристотеля четыре, во всяком случае, прямо связаны с эстетикой. Это — знаменитые во всей мировой литературе трактаты Аристотеля — «О поэтическом искусстве», «Риторика», «Политика» и XII кн. «Метафизики». Имеет ближайшее отношение к эстетике дошедший до нас под именем Аристотеля трактат «Проблемы».

Чтобы понять отличие Аристотеля от Платона, необходимо прежде всего отдать себе отчет в том, какую форму принимают у Аристотеля четыре принципа онтологической эстетики Платона — Единое, Ум, Мировая душа и космос. Только в этом случае анализ аристотелевской специфики может получить более или менее систематическое развитие. Материя Аристотеля по своей значимости в системе его онтологии приближается к функции «перводвигателя», Ума. «Идеализм Аристотеля Гегель видит в его идее бога (конечно, это — идеализм, но он объективнее и отдаленнее, общее, чем идеализм Платона, а потому в натурфилософии чаще = материализму)». Так оценивал В. И. Ленин философию Аристотеля, считая, что Аристотель вплотную подходит к материализму⁸.

Аристотелем руководит, как и Платоном, такое же стремление философски конструировать всякую вещь как некоего рода индивидуальность, а также и весь мир со всем его прошлым, настоящим и будущим. В этом безусловное сходство платонизма и аристотелизма. Различие состоит в методе. У Платона это синтез и объяснение, у Аристотеля — анализ и описание. И отсюда возникает различие в понимании целого. У Платона целое, хотя оно и состоит из частей, тем не менее на них не разделяется и оказывается по отношению к ним совершенно новым качеством. У Аристотеля буквально то же самое мы находим в учении о целом. Но Платон это целое хочет диалектически объяснить и поэтому трактует его как единство и борьбу противоположностей, превышающее всякую входящую в него противоположность. Аристотель же хочет по возможности подробнее описать это целое; и поэтому достигает другого преимущества, которое у Платона представлено значительно слабее, а именно преимущества, связанного с пониманием целого со всей его пропорциональной структурой и физиономической выраженностью.

Это свое учение об единстве сам Аристотель прекрасно формулировал в «Метафизике» (X 1). Отбросив единство непрерывностей, единство цельного эйдоса, единство логической мысли и тем самым единство родового понятия, Аристотель выдвигает здесь новое понятие единства, а именно единство как меру (1053 b 4—8). И далее Аристотель выражается совершенно просто и ясно (1053 a 18—19): «Быть единым это именно значит — существовать как данная отдельная вещь». Вещь есть целое, которое, однако, выше всякой ее отдельной части и суммы всех этих ее частей. Значит, если бы Аристотель применил это свое учение о целом ко всему миру вообще, то он и получил бы платоновское Единое, которое выше всяких отдельных частных, составляющих мир.

В учении об единстве заложены все основы онтологической

эстетики Аристотеля. Но эта онтологическая эстетика Аристотеля обогатится еще больше, если перейти ко второму принципу платоновской эстетики, а именно к Уму.

По Аристотелю, Ум это некая вечная сущность, неподвижная и отделенная от чувственных вещей; у этой сущности не может быть никакой величины, она не имеет частей и неделима. Это — бытие, не подверженное внешнему воздействию и не доступное изменению: ибо все другие движения — позже, нежели движение в пространстве (Met. XII 7, 1073 a 3—12). Этот вечно подвижный и вечно живой, вечно действующий Ум, по Аристотелю, настоящая самая высокая красота. Причем наивысшая красота заключается не в конце жизненного процесса, но в его начале, благодаря которому только и осуществляется сам этот жизненный процесс. Живое существо может получаться из семени только тогда, когда есть другое живое существо, которое способно породить другую жизнь из своего семени. Значит, законченная и завершенная красота — раньше всего незаконченного, незавершенного и безобразного.

В этом учении о нематериальном и энергийном Уме заложены все основы того, что можно назвать онтологической эстетикой Аристотеля. В противоположность Платону здесь у Аристотеля строится целая эстетическая система.

В Уме мыслящее и мыслимое, то есть субъект и объект, отождествляются или находятся в абсолютном равновесии (Met. XII 7, 1072 a 26 — b 1). Вот эта гармония мыслящего и мыслимого, когда ничто не препятствует мыслящему субъекту мыслить, а мыслимому быть объектом мысли, и есть то, что Аристотель называет прекрасным.

Собственно говоря, здесь Аристотель высказывает не только платоновскую мысль о воплощении идеального в реальном, или о полной возведенности реального к идеальному, но это есть одна из общепринятых в истории эстетики концепций прекрасного. Если Платон меньше говорил о самом «уме», как о чем-то идеальном, и больше говорил об его функционировании в реальном и материальном, то Аристотель в этой объективной идеализации продвигается значительно дальше. Он дает диалектическую картину самого этого идеального, то есть космического Ума, и даже в нем самом находит то, чего не было у Платона, а именно диалектическое единство субъекта и объекта.

Никто так отчетливо, как Аристотель, не говорил в античности о синтезе умозрения и удовольствия, хотя намеков на это содержится в античной эстетике неисчислимое количество. Ум у Аристотеля — нематериален и очень далек от материальных воздействий на материю. Тем не менее он выступает у Аристотеля в качестве космического перводвигающего, оформи-

теля всего существующего, всей действительности. У него даже своя собственная, а именно умопостигаемая материя. Он — идея всех идей, и он осмысляет собою решительно всякую реальность. Ум у Аристотеля — это вполне самодовлеющая ценность, которая для своего обоснования совершенно не нуждается ни в каких других ценностях. Но зато он сам является принципом ценности для всего существующего, и все существующее прекрасно только благодаря своему приобщению к этому Уму.

Итак, учение об Уме у Аристотеля есть первое в античности учение о самодовлеющей эстетической ценности.

Учение о космической Душе у Аристотеля почти отсутствует. Зато его Ум наделен всеми теми свойствами, которые у чистых платоников приписывались именно Душе. Ум Аристотеля не только есть космическое и надкосмическое мышление, не только космическое и надкосмическое умозрение, не только самодовлеющее созерцание и «мышление мышления», но и «первый двигатель».

Аристотель не отказался ни от одной философско-эстетической категории Платона, и он тоже конструировал наивысшую красоту как красоту живого, одушевленного и наполненного умственными энергиями чувственного космоса. Однако у Аристотеля диалектика платоновских категорий подвергалась систематическому формально-логическому анализу и превращалась в отдельную и вполне специальную философско-эстетическую дисциплину.

Эстетика выражения. Вся античная эстетика в той или другой мере содержит в себе элементы теории выражения, предполагающей полное единство внутреннего и внешнего в предмете. У Аристотеля эта теория нашла свою логическую завершенность. Только Аристотелю принадлежит учение о потенции и энергии, которое принципиально совмещает идеальное и материальное в одном неразложимом процессе смыслового становления, в одном едином процессе текучей сущности. Только он впервые формулировал тот процесс, в котором уже нельзя различить идеального и материального и который сразу и одновременно является как внутренним и смысловым содержанием предмета, так и его внешней, чувственно воспринимаемой стороной. Аристотель вводит здесь свой собственный термин — «энтелехия». Им Аристотель обозначает все те «причины», по его терминологии, без которых не может существовать ни одна вещь. Причины эти следующие: материя, эйдос или идея (по-русски обычно переводят — форма), причинное происхождение вещи и ее целевое назначение.

В действительности это есть противоположение материи и эйдоса или материи и формы. Конечно, для Аристотеля это вовсе не есть только противоположение материи и формы, но и полное их диалектическое отождествление, о чем он говорит множество раз. Ведь материя без эйдоса есть только абстрактная возможность существования чего-нибудь. Эйдос же без материи есть только умственный или логический принцип, данный интуитивно, но еще никак не существующий материально.

Совмещение указанных четырех «причин», по мысли Аристотеля, необходимо для того, чтобы изображение вещи было полным и чтобы она предстала в своем живом облике. В энтелехии целостной вещи выражена максимальная осознанность ее как предмета эстетического рассмотрения.

Прекрасное, благо и калокагатия. Прекрасное и благо рассматриваются Аристотелем как чистое бытие в себе и для себя, а не в чем-нибудь другом и не для другого. Это — абсолютная разумность и осмысленность, лишенная всего материального, но предполагающая материю как необходимую область действия, созидания, порождения и осуществления.

В конечном счете эта характеристика прекрасного и блага совпадает с учением Аристотеля о высшей красоте — Уме. Но «прекрасное» и «благое», реализуясь в человеческой жизни, настолько сближаются, что между ними теряется решительно всякое различие. Оба эти термина у Аристотеля безраздельно сливаются в новом термине — «калокагатия» (единство этически «хорошего» и эстетически «прекрасного»). (См. «Большая этика» (II 9) и «Этика Эвдемова» (VII 15).

У Аристотеля калокагатия мыслится как нечто целое и самостоятельное, а не как отдельная добродетель. Но если черты такого взгляда встречались и раньше, то совершенно новым является понимание «хорошего» как внешних жизненных благ (власть, богатство, слава, почет), а «прекрасного» как внутренних добродетелей (справедливость, мужество и т. п.). Античность обычно считала добродетели «благом», а их внешнее проявление — «красотой». Здесь, наоборот, благо — это обычные жизненные блага; а красота — это добродетели.

Блага и красота, по учению Аристотеля, должны входить в калокагатию «просто». Это означает, что блага, из которых складывается калокагатия, должны быть «безвредными»: они не должны таить в себе небытия, они должны быть только бытием, только сущим.

Что касается интерпретации Аристотелем «хорошего» как внешних благ, а «прекрасного» как добродетели, то здесь лишь на первый взгляд возникает впечатление новшества и необыч-

ности. Поскольку калокагатия есть полное и окончательное слияние «прекрасного» и «хорошего», то становится уже несущественным, куда относить внешние блага и куда — добродетели. Все внешне «хорошее» тут «добродетельно», и всякая «добродетель» здесь неразлучна с богатством, властью, славой и пр. Таким образом, расхождение Аристотеля с предыдущими концепциями здесь в значительной мере только кажущееся. Если Аристотель расходится здесь с Платоном и Ксенофонтом, то он едва ли расходится с более древними, чисто жизненными концепциями калокагатии⁹, в которых благом считалось богатство, честь, власть и т. д.

В области красоты и морали Аристотель различает два момента. Один момент — это самый принцип красоты и самый принцип морали, их идейный смысл. Другой момент — это не принципиальное, но фактическое содержание красоты и морали. Фактическое содержание может в разной степени приближаться к принципу и в разной степени от него удаляться, фактически существующая красота и фактически существующая мораль могут или целиком воплощать свой принцип и свою идею, или воплощать их отчасти, или даже совсем не воплощать, что ведет красоту уже к безобразию, а мораль к аморализму или безнравственности.

Из какой же красоты и из какой морали возникает калокагатия? Оказывается, из области морали нужно брать не самый принцип морали, но ее фактическое осуществление, то есть использование тех или иных материальных благ. А из красоты, наоборот, надо брать не ее фактическое состояние (которое может доходить и до безобразия), а именно самый ее принцип, ее «для себя», «в себе», «ради себя» или «через себя». Калокагатия возникает, по Аристотелю, в тот момент, когда использование материальных благ перестает быть пагубным для этих благ, но начинает сохранять их в постоянном виде, так что они теперь уже существуют «сами по себе», «сами через себя» и «сами ради себя». Таким образом, калокагатия у Аристотеля является внутренним объединением морали и красоты на основе создания и использования материальных благ. Нужно пользоваться всеми материальными благами жизни, но пользоваться ими так, чтобы они не умалались, а оставались в том же виде или совершенствовались. Вот это и есть аристотелевская калокагатия.

Эстетическая категория «чистоты». Катарсис. Страх и сострадание. Широко известно знаменитое место из «Поэтики» (6, 1449 b 26—27), где Аристотель говорит, что трагедия «при помощи сострадания и страха достигает

очищения подобных аффектов». Что понимать под словом «подобные» аффекты в «Поэтике», совершенно неизвестно. Некоторые толкуют всю эту область аффектов как чисто эстетическую, которая якобы и приводит к очищению от слишком болезненно переживаемых страха и сострадания. Такое толкование было бы весьма красиво, но никакого подтверждения его в текстах Аристотеля найти невозможно.

Старинные филологи, а в новое время А. Ростаньи, делали весьма произвольное предположение, что «подобные» означает в данном случае «такие» или «эти» (toytōn). Тогда получается, что при помощи сострадания и страха очищаются эти же самые страх и сострадание. Другие поднимали это толкование на смех, так как получалось, что аффекты очищаются у Аристотеля с помощью их же самих.

Неоднократно подвергалась рассмотрению грамматическая конструкция родительного падежа — «аффектов» (pathēmatōn). Одни считали, что очищению подвергаются именно эти аффекты, страх и сострадание. Другие — что здесь Аристотель как будто бы говорит об аффективном очищении страха и сострадания. Наконец, с точки зрения третьих Аристотель здесь говорит об очищении «от страха и сострадания». Это предположение было высказано еще в XVI веке, но удивительным образом оно дошло и до XIX века и даже до XX века. Об этих трех пониманиях можно сказать только то, что первое понимание звучит более традиционно и более понятно. Что же касается двух других пониманий, о них можно спорить. Ясно, что полной очевидностью не обладает ни одно из этих трех пониманий.

Наше понимание аристотелевского катарсиса мы называем ноологическим¹⁰ (nous — «ум» и logos — «наука», «понятие», «слово»), потому что оно основано на использовании аристотелевского учения об уме. («Метафизика», XII, где дано понятие Ума как самоудовлетворенного и блаженного прекрасного).

По Аристотелю, все душевные силы, постепенно освобождаясь от потока становления, в котором они только и возможны, превращаются в некое единое духовное средоточие, в ум, который не есть интеллектуальная сторона души, но который выше самой души и представляет собою высшую собранность всего растекающегося множества психической жизни в некое неподвижное самодовлеющее пребывание в одной точке. О сосредоточенности в уме нельзя сказать, что в нем преобладает момент чувства или момент интеллектуальный. Сосредоточенность в уме выше самой души со всеми присущими ей отдельными силами. Поэтому катарсис («очищение») как сосредоточение в уме — вне характеристики с точки зрения от-

дельных психических актов, в том числе и вне страха или страдания.

Что катарсис не есть достижение логической нормы, это ясно само собой. Значит, пережить очищение можно только путем вживания в самые происшествия и в их собственную логику. Логика очищения не есть логика силлогизмов, но логика жизни.

Но вот когда заходит речь об этической норме, то многие начинают трактовать очищение как моральное удовлетворение. В этом, однако, заключена коренная ошибка. Моральная норма требует для себя прежде всего дифференцированной области психической жизни и есть норма именно для этой области. Моральная норма есть норма для проявления воли. Ничего этого, однако, нет в очищении как умственно-энергичном состоянии. В очищении нет ни волевого устремления, ни нормы для этого последнего. Очищение есть состояние духа, который поднялся выше волевых актов. Значит, оно не нуждается и в морали. Очищение совершается не в моральном плане, но в уме, если этот ум понимать по-аристотелевски.

У Аристотеля умственная первоэнергия охватывает значимость фактов как таковых. От разной оценки этих фактов зависит и разная оценка их смысловой энергии. В трагическом очищении дано просветление сознания не только по поводу смысловых взаимоотношений вещей, но и по поводу самих вещей. Ведь трагедия как раз тогда и начинается, когда данная субстанция ума устремляется в материальную беспредельность инобытия и приходит к саморасщеплению и самораздроблению. В этих инобытийных судьбах зарождается наконец, быть может, после долгих исканий и страданий путь к утерянной цельности умственно-просветленного самодовления, и зарождается это очищение не только от раздробления идеи, но и от самораздробления. И тут уже не просто эстетика, но и жизненное умиротворение, когда мы чувствуем, что здесь, в трагедии, действительно всерьез были затронуты самые основы нашего бытия, и вот, они — невредимы.

Так очищение оказывается далеким от всякого чисто эстетического удовлетворения, не впадая, однако, в излишний морализм. Трагическое очищение есть очищение в уме, а не эстетическое, но ум — выше чувства и энергии. Такова античная «ноологическая» эстетика Аристотеля.

К сущности трагического очищения, если иметь в виду учение Аристотеля о блаженном самодовлении ума, относится также специфическая связь ума с материей. Но только в трагедии имеются в виду отдельные умы, то есть личности, а не ум вообще, но материя как начало, расслаивающее ум, то есть как преступление, дерзание героя.

Получается, таким образом, что преступление и нужно для личности и не нужно для нее. Нужно оно, ибо только так и суждено данной личности выразить себя. Не нужно оно, ибо сама по себе личность есть ум, и все материальные судьбы ее имеют для нее значение лишь постольку, поскольку так или иначе отражаются на уме. Отсюда и вся трагическая обстановка, с одной стороны, нужна для очищения, с другой — не нужна. Очищение стало возможным только потому, что были факты ужасающих проступков, и вот теперь наступило освобождение от них.

Очищение, с такой точки зрения, оказывается существенно связанным со страхом и состраданием и представляет необходимое завершение этих последних. Действительно, страх сопровождает собою наблюдение того, как умственная сущность отдается во власть тьмы, необходимости и саморазрушения; страх есть оценка трагического преступления в процессе его подготовки и совершения — с точки зрения нерушимой невинности и счастья. Сострадание есть оценка преступника или его жертвы уже после совершения разрыва с невинностью, оценка — с той же самой точки зрения — самого результата этого разрыва. Наконец, очищение есть оценка, опять-таки все с той же единственной точки зрения, процесса возвращения отпавших частей бытия к перводанной чистоте, процесса (или результата) восстановления и оправдания поруганного и обесчещенного. Так глубинно оказываются связанными между собою и с самой сущностью трагического мифа эти три имманентно присущие всякому трагическому сюжету начала — страх, сострадание и очищение.

Трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма. И не поняв всей трагической сущности аристотелевского космоса в его полноте, нельзя понять и того, как ему представлялась та трагедия, которую он видел на подмостках греческих театров.

Так из учения об Уме как перводвигателе дедуцируются все основные внутренние моменты трагического мифа — «перипетия», «узнавание», «пафос», «страх», «сострадание» и «очищение»¹¹.

Искусство и его специфика. Те основные три значения, которые мы находим в греческом языке для термина (*technē*), а именно «наука», «ремесло» и «искусство», у Аристотеля тоже присутствуют. Аристотель весьма точно формулирует различие между наукой и искусством, с одной стороны, и ремеслом, с другой стороны.

Наука и искусство отличаются у Аристотеля от ремесла не только своим сознательно проводимым принципом, но также и своим сознательно проводимым методом. Метод построения возможен только там, где имеется руководящее начало для этого построения. А это начало и есть принцип.

Таким образом, произведения искусства и науки отличаются от ремесленного произведения наличием в них определенного принципа и метода построения, в то время как ремесло основано, по Аристотелю, только на привычках, на слепом подражании одного мастера другому и на таком отношении к материалу, который мы сейчас назвали бы глобальным, то есть лишенным всякого расчленения и системы.

Аристотель упорнейшим образом проводит в области искусства свою классовую идеологию, разделяющую всех людей на свободнорожденных и рабов: здесь он идет значительно дальше, чем Платон, поскольку этот последний нигде, кроме «Законов», не проводит рабовладельческой идеологии. Аристотель в самой резкой форме говорит о свободных по природе и о рабах по природе.

Распределение, проводимое Аристотелем, наук и искусств, с одной стороны, и ремесла — с другой стороны, имеет, таким образом, откровенно выраженный классовый смысл (Polit. VIII 2, 1337 b 4—15).

К этому можно прибавить еще и то, что в своем противополжении искусства ремеслу, когда искусство у философа имеет своим коррелятом удовольствие, а ремесло не имеет такового, он все же не упускает из виду и такие ремесла, которые явно ставят своей целью доставление удовольствия, как, например, приготовление пищи.

Определяя науку, Аристотель прямо видит в ней систему логических доказательств, в которой человек безусловно уверен и которая является основой для сознательно проводимого на практике. Отличие искусства от науки он видит прежде всего в том, что «наука относится к сущему, искусство же — к становлению».

Аристотель отличил искусство также от системы логических доказательств, входящей в то, что он называет «теоретическим разумом». В области теоретического разума, кроме суждения «да» и «нет», есть и такие суждения, которые, по Аристотелю, еще не отличаются утвердительным или отрицательным характером. Это и есть то, что Аристотель называет возможностью или возможным, «динамическим», бытием. Сказать о той вещи, которая может быть, что ее вовсе нет, никак нельзя, поскольку она, хотя ее пока и нет, все же может быть, то есть содержится в теоретическом разуме в какой-нибудь зачаточной, прикрытой и не вполне реальной форме. Но сказать о ней, что она

действительно есть, тоже нельзя, поскольку в настоящее время ее нет, но зато она может быть в другое время. Искусство именно относится к этой области полудействительности и полунеобходимости. То, что изображается в художественном произведении, не существует на деле, но то, что здесь изображено, заряжено действительностью, задано для действительности и когда угодно может быть осуществлено. Это и значит, что искусство говорит не о чистом бытии, но об его становлении, об его динамике. Последнее может быть таким, что в своем развитии оно постепенно становится вероятным. Но оно может быть даже и таким, которое в своем развитии станет самой настоящей необходимостью (ср. особенно 9 гл. «Поэтики»).

Итак, искусство есть разумная, но в то же самое время нейтрально-разумная, нейтрально-смысловая или, вернее, нейтрально-бытийная действительность, которая не говорит ни «да», ни «нет», а тем не менее занимает в области разума вполне определенное место.

Отсюда и художественный предмет, по Аристотелю, в одинаковой мере и жизненно-нейтрален и жизненно-полезен. Искусство — это совершенно специфическая сфера, где не говорится ни «да», ни «нет», и тем не менее оно всегда есть сфера возможных утверждений и отрицаний. Это есть сфера выразительных становлений-действий. Особенно этим отличается музыка.

Если бы мы задались вопросом о том, как такой первоклассный философ древности и притом исключительный энциклопедист ощущает всю внутреннюю стихию искусства, то мы поразились бы вялости и пассивности соответствующих установок. У Аристотеля здесь тоже, как и везде в античности, фигурирует термин «энтузиазм», что, однако, не есть энтузиазм в нашем смысле, а, скорее, некоторое страстное возбуждение, аффективное вдохновение. Энтузиазм, о котором философ немало толкует в отношении музыки, на самом деле расценивается им чрезвычайно умеренно и трезво. Энтузиазм, экстаз, конечно, полезен. Но Аристотель отвергает всякие крайние формы энтузиазма, считая это болезнью. Такие экстазы, как у Геркулеса, перебившего своих детей, или у Аякса, убившего овец вместо Атридов, обладают для Аристотеля всеми признаками болезни.

Так же трезво стоит у Аристотеля вопрос и о фантазии. Под влиянием экстаза люди часто принимают образы собственного представления за реальность. Вообще же фантазия гораздо слабее реальных чувственных ощущений. Аристотель прямо утверждает: «Представление (*phantasma*) есть некоторого рода слабое ощущение» (*Rhet.* I 11, 1370 a 28—29).

Фантазия для Аристотеля весьма уравновешенная, успо-

коенная связь чистой мысли и чувственной образности, которая чистую мысль превращает в картинную фигурность и выразительность, а чувственную образность из слепой и глухой делает прозрачно символической и художественной.

Подражание (мимесис). Для конкретизации абстрактных теорий Аристотеля очень много дает его учение о мимесисе, которое обычно и весьма неточно переводится как «подражание». В отличие от Платона у Аристотеля имеется здесь достаточно четко выраженная концепция, но самый термин этот является у него весьма многозначным, и отнюдь не все значения его имеют отношение к теории искусства.

Сводя вместе все оттенки значения, которые мы находим об этом понятии в «Поэтике», можно сказать, что подражание есть творчество, к которому человек склонен по своей природе и тем самым специфически отличается от прочих живых существ и в силу этого приобретает свои первые познания. Это творчество, доставляющее ему удовольствие от мыслительно комбинирующего и обобщающего созерцания воспроизведенного предмета как нейтрально-бытийного прообраза.

Собственно говоря, это та формула, которая очень близка к платоновской. Однако Аристотель, при всем своем несомненном платонизме, весьма далек от основных конструкций Платона, в особенности в вопросе о «первообразах».

И у Платона и у Аристотеля бытие есть подражание первообразам. Весь вопрос в том, каковы именно эти первообразы. Если, по словам Аристотеля, пифагорейцы говорили о подражании числом, а Платон говорит об участии (*methexis*) в числах, «меняя только слово» (*Met.* I 6, 988 a 11), то разница между Аристотелем и Платоном лежит как раз не в сфере мимесиса, или метексиса (тут Аристотель — обычный платоник), а именно в сфере предмета мимесиса, в сфере учения об эйдосах, или формах. Но художественные эйдосы, о которых говорит Аристотель, есть только «возможные» эйдосы, то есть в бытийном смысле нейтральные. Это не значит, что они никак не участвуют в бытии. Наоборот, только благодаря тому, что они трактуются не как взятые сами по себе и вполне изолированные, а как возможные для бытия, именно благодаря этому они и участвуют в нем вполне непосредственно, хотя они и не суть само бытие. Этот переломный момент в понимании «идей» во многом определяет и концепцию подражания. Таким образом: «Критика Аристотелем «идей» Платона есть критика идеализма, как идеализма вообще: ибо откуда берутся понятия, абстракции, оттуда же идет и «закон» и «необходимость» etc.¹².

Бытие, которое является предметом подражания, по Аристотелю, нейтрально в смысле нашего обыкновенного употребления «да» и «нет». Это есть прообраз художественного произведения. Само художественное произведение имеет своей целью не просто буквально воспроизвести этот или какой бы то ни было другой первообраз. Оно должно заставить нас все время сравнивать художественный образ с художественным первообразом, так что дело здесь и не в образе, взятом самом по себе, и не в первообразе, если его тоже брать самостоятельно. Сущность художественного переживания заключается в том, что мы все время сравниваем художественный образ с художественным первообразом. Оно определяется не содержанием и не формой художественного произведения, но его самостоятельно данной и неизменно пульсирующей структурой.

У Аристотеля явно слышится проповедь автономности искусства, автономности его внутренних законов, автономности эстетического и художественного переживания и полной свободы всей художественной сферы и от логики, и от этики, и от наук о природе. Подражание, о котором учит Аристотель, есть не только сущность искусства, но и такая его сущность, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества. В этом и состоит новизна и специфика аристотелевского учения о подражании. Об этом же Маркс позднее писал как об отличительной особенности человека, формирующего «материю также и по законам красоты».

Учение о символической выразительности. Четырехпринципное строение каждой вещи (идея, материя, причина, цель) должно было бы заставить исследователей находить у Аристотеля весьма оригинальную философско-эстетическую специфику, но обычно эти четыре принципа Аристотеля излагаются и анализируются отдельно один от другого. Это дискретное понимание четырех принципов Аристотеля всегда мешало представлять всякую аристотелевскую вещь в ее полной жизненной сущности и действенной направленности. Уже совпадение идеи и материи в каждой вещи должно было бы вызывать представление о некоторого рода символизме, поскольку идея вещи и существует в вещи для того, чтобы осмысливать данную вещь и тем самым на нее указывать, а материя вещи у Аристотеля для того и привлекается, чтобы понимать вещь как реализованную идею и тем самым снова указывать на идею. Этот символизм усугубляется еще тем, что в каждой вещи есть ее причина и есть ее цель. Ведь причина существует для указания на тот или иной результат, а всякая цель отмечается в вещи как следствие причины своего осуще-

ствления. Поэтому мы едва ли ошибемся, если поймем учение Аристотеля о бытии как учение о символической выразительности всякой вещи, или учение о вещах как о выразительных символах.

Художественный предмет, по Аристотелю, вовсе не является предметом обычного и обиходного восприятия. Он является принципиально обобщенным построением, в противоположность тем единичным вещам и предметам, с которыми имеет дело историк при изучении им отдельных фактов и с которыми мы имеем дело в быту и в обыденной жизни.

Аристотель пишет: «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Именно историк и поэт отличаются (друг от друга) не тем, что один пользуется размерами, а другой нет... но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном» (Poet. 9, 1451 a 38 — b 11).

Изучение текста Аристотеля в целом свидетельствует, что «возможность» (*dynamis*), «вероятность» (*to eicos*) и «необходимость» (*to anagcaion*) имеют огромное значение для всей философии Аристотеля, являясь ее в полном смысле слова главнейшими категориями.

Аристотель, таким образом, раз навсегда порвал с предметом искусства как с чисто фактической действительностью.

Аристотель всячески подчеркивает нефактологичность художественного произведения, а именно его умозрительную изготовленность, творческую сконструированность, его виртуозную сделанность.

Как известно, Аристотель определяет происхождение искусства естественной склонностью человека к «подражанию» и к получению удовольствия от подобного рода подражания. Когда мы говорим в своей обыденной речи о «подражании», то самый процесс «подражания» обычно сосредоточивается на предмете подражания. У Аристотеля же, собственно говоря, он сосредоточен на субъекте подражания. Искусство, по Аристотелю, не есть подражание в смысле копирования, точного воспроизведения, а творческое воссоздание, и вовсе не того, что есть или было, но того, что могло бы быть с точки зрения вероятности или необходимости.

«Продукты подражания», пишет Аристотель, «всеми доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что происходит в обыденной жизни: на что мы в действительности смотрим с отвращением, тончайшее изображение того мы рассматриваем с удовольствием, например, изображение отврати-

тельных животных и трупов» (Poet. 4, 1448 b 8—12). Уже это одно небольшое рассуждение Аристотеля о том, что в искусстве мы иной раз наслаждаемся тем, что фактически в жизни отвратительно, опровергает традиционное суждение о подражании у Аристотеля как о воспроизведении чистого факта жизни, действительности. В подражании у Аристотеля имеется и еще один момент. «На изображение смотрят с удовольствием потому, что, взирая на него, приходится узнавать при помощи созерцания и рассуждать, что каждый предмет значит» (b 14—19). Это же самое имеется в виду и в «Риторике» (I 11, 1371 b 5—10; ср. а 31—34); «Мы испытываем удовольствие не от самого объекта подражания, а от мысли (syllogismos умозаключения), что это (то есть подражание) равняется тому, что тут является познание (manthanein)». Само слово manthanein указывает на конструирование, затрату мыслительных сил в противоположность пассивному отражению предмета в сознании. И это приводит Аристотеля к созданию целой огромной дисциплины, посвященной именно логике возможности и вероятности.

Перечисляя специфические свойства поэтики и особенно риторики у Аристотеля, необходимо указать на содержащиеся в ней моменты относительности и вероятности, как наиболее основные и центральные. Ведь то, что изображается на сцене, и то, что созерцается нами на ней, вовсе не есть бытие действительное, которое заставило бы нас сказать «да» или «нет». Это, как говорит Аристотель, бытие только еще «возможное», только еще вероятное. Логика такого бытия Аристотель называет диалектической.

Силлогистическая логика, разработанная Аристотелем в его «Аналитиках», есть строго однозначная система выведения правильных выводов из бесспорных посылок. В рамках этой математически точной системы доказательств, конечно, существование искусства с его условным утверждением и условным отрицанием было бы невозможно, потому что это было бы уже не искусство, а формальная логика. Выводы, к которым приходит искусство (а искусство всегда что-то утверждает), не обладают характером безусловной необходимости. В этом отношении искусство никак не может сравниться с точной наукой. Но отсюда, по Аристотелю, вовсе не следует, что искусство по необходимости ложно. Рядом с областью чистой логической необходимости Аристотель допускает существование не менее, а может быть, даже и более широкой и важной области, именно той, которую он называет диалектической логикой, то есть условной логикой, выводы которой лишь более или менее

вероятны, или кажутся такими, и преследуют цели не истины, но только убедительности и правдоподобия.

О самостоятельном значении вероятностного знания Аристотель говорит уже во «Второй аналитике» (I 33, 88 b 35—89 a 10). Вероятностной или диалектической логике посвящен очень мало изученный трактат Аристотеля «Топика». Топика есть вообще учение о методе, «благодаря которому мы можем построить при помощи вероятных положений выводы по каждой предложенной нам проблеме» (Тор. 1, 100 a 18—20). При этом пользуются так называемой «диалектической логикой», которая столь же строга и научна, как и аподиктическая логика, но материально не столь безусловна, как последняя. А именно, посылки «диалектической» логики связаны с реальными обстоятельствами лишь вероятным или правдоподобным образом (а 20—30). В таком понимании диалектики Аристотель значительно отходит от Платона, для которого диалектика — единственное и высшее познание бытия, более высокое, чем даже математика.

Вся эта основанная на вероятностной логике художественная «возможность», «нейтральность» представляет собою не форму, в отличие от содержания, но то именно, в чем форма и содержание отождествляются, в чем они не различаются между собою и в чем их бытие и их небытие сливаются до полной неразличимости. После этого нельзя говорить, что Аристотель интересуется в искусстве только одними его формами и только одними его структурами.

Эстетика Аристотеля есть вполне самостоятельная дисциплина, изучающая символическую выразительность и понимающая художественное бытие как онтологически нейтральное, когда не утверждается ни «да», ни «нет». Она обладает своей собственной, а именно «топической» логикой, которую сам Аристотель именуется «всевозможной» или «вероятностной» логикой, и тем самым лишает ее и всякого формализма и всякого натурализма.

ЭЛЛИНИЗМ ИЛИ ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



кономической основой классического рабовладельческого полиса являлась мелкая собственность на средства производства. Классический рабовладельческий полис отличался партикуляризмом, всегда был миниатюрных размеров, имел сравнительно небольшое число рабов, так что граждане не только принимали прямое и непосредственное участие в своей государственно-городской жизни, но и знали друг друга в лицо.

Развитие производительных сил рано или поздно должно было взорвать изнутри этот классический полис. Ранний эллинизм становится эпохой великих завоеваний — сначала Александра Македонского, а потом Рима — и возникновения огромных многонациональных государств военно-монархического типа, среди которых Греция оказалась всего лишь небольшой провинцией.

Чтобы понять эстетическую мысль и искусство эллинизма как результат отражения его социальной жизни, необходимо прежде всего принять во внимание то новое положение, которое занял индивидуум в этом новом обществе. Первое, что бросается в глаза, — это отсутствие той простоты и непосредственности, которыми так богата греческая классика. Гражданин классического полиса все имел под руками. Придя на площадь своего города, он становился политическим деятелем, принимал участие в решении важных дел своего города. Придя на поле, он либо работал сам, как крестьянин, либо организовывал труд рабов, выступая в роли их непосредственного руководителя. В случае войны он становился либо начальником, либо воином, но в том и другом случае обязательно непосредственным участником победы или поражения.

Эта непосредственность греческой классики гибнет в период эллинизма в связи с выступлением на социально-исторической арене инициативы и собственности нового типа. Под влиянием совершенно новых условий в этот период формируется индиви-

дуум с весьма дифференцированной и весьма изощренной субъективной психикой. Возникает изысканная культура субъективных чувств, настроений и размышлений человека, стремящегося уйти в глубину самоанализа и самолюбования. Непосредственное участие в жизни природы и общества осталось далеко позади, общественная жизнь заменяется исполнением приказов властителя. Природа же и люди воспринимаются в эпоху эллинизма сквозь призму той или иной дифференцированной способности духа, будь то рассудок или область чувств и настроений, область чувственных восприятий. Это обстоятельство побуждало исследователей квалифицировать порой эллинистические искусство и литературу как нечто не только искусственное, но и безыдейное, аполитичное, далекое от героических идеалов классики.

И действительно, простой, отчетливый и строгий стиль классики сменился здесь множеством отдельных стилей, возникших в результате его распада. В эллинистическом же искусстве появляется специальный культ формы, оторванной от содержания, склонность к рассудочности, нарочитой искусственности и т. д. С другой стороны, ярко выраженный индивидуализм приводил к распространению бытовизма, эмпирического описательства. В поэзии, например, культ чувств и настроений в изоляции от общих, больших идей и дел порождал чувствительность и резонанс. Искусству и литературе эллинизма свойственны тонкая риторика, фантастика, изысканная эротика, всякого рода умственная и эмоциональная эквилибристика.

Для понимания особенностей человека эллинистической эпохи необходимо отметить еще одну ее черту. Как ни была развита социально-экономическая система эллинизма, она все же была ограничена только непосредственными потребительскими интересами. Добытые этим обществом излишки жизненных ресурсов либо проедались и пропивались, либо превращались в художественные и религиозные ценности, либо накапливались в виде неподвижных богатств, не имевших никакого ни производственного, ни вообще экономического смысла. Этот потребительский характер экономической жизни существенно ограничивал развитие и общества и отдельных личностей и резко отличался от возникшей много позже буржуазно-капиталистической формации: он привнес в жизнь каждой отдельной личности ту внутреннюю пассивность, которой так отличается эллинистическая культура, несмотря на свой внешний блеск.

Культура эллинизма могла считаться прогрессивной, пока шла речь о выходе за пределы маленького классического полиса и об организации многонациональных государственных объединений. Ранний эллинизм отличается некоторыми чертами просветительства, что отражается в эстетике трех новых философских школ: эпикурейцев, стоиков и скептиков. В дальнейшем, в эпоху

позднего эллинизма, когда возник вопрос о создании новых духовных и культурных ценностей, стало очевидно, что эта новая культурная эпоха, оказавшаяся в силу социально-политических факторов под влиянием субъективизма и психологизма, способна лишь реставрировать старые идеалы.

Начиная с I века до н. э. тенденция реставрации постепенно захватывает всю литературу. II век н. э. так и получил название «второй софистики», поскольку здесь реставрировались все идейные и стилистические особенности писателей классической Атттики, увлекавшихся софистической риторикой. Огромное философское направление, занявшее последние четыре столетия античной философии, а именно неоплатонизм, пошло еще дальше. Оно было не чем иным, как философской реставрацией древней мифологии.

Старый физический космос, оставаясь исходным предметом философии, уже не мог быть ее исключительным предметом. Должен был возникнуть особого рода социальный космос, которым и оказалась Римская империя. Рим дал то, чего не могла дать Греция: Рим — это какое-то особо глубокое проявление государственности, апофеоз социальности. И как ни отличается христианское Средневековье от языческого Рима, но обоготворение земной власти, абсолютизирование государственности, пафос социального строительства объединяют даже такие различные культуры, как языческий Рим и Рим католический. Власть и право переживаются тут с особенной глубиной, с особенной интимностью. Разве мог в такой атмосфере римский император не обожествляться и римский папа не чувствовать себя заместителем Христа на земле? Эстетика неоплатонизма есть поэтому не просто принадлежность монархии, но она есть специфическая цезаристская эстетика, в ней отразился специфический исторический опыт римского цезаризма, напряженный до степени мистического инстинкта и достигший космического универсализма.

Рабовладельческая формация позднего эллинистически-римского периода включила в себя разнообразные и весьма многочисленные элементы феодализации. Феодализация общества в условиях рабовладения была частичным введением в систему экономики частнопровых отношений; эти последние реставрировались здесь по аналогии с отношениями общинно-родовыми. И, наконец, реставрация общинно-родовых отношений по необходимости была также и реставрацией мифологии.

Если мы теперь примем во внимание, что перед нами именно реставрация мифологии, то станет ясным также и отсутствие в ней всякой наивности и простоты, разработка ее при помощи сознательных усилий рассудка, разума, внутреннего чувства и полевых устремлений. Это не просто мифология, а философия, логика и диалектика мифологии, утонченные и изысканные ме-

тоды мистической, магической, аскетической и умозрительной практики. И все эти аспекты характерны для неоплатонической эстетики.

Классическое эллинизма всегда расценивалось выше эллинизма своим спокойным величием, целомудренной простотой своей культуры и отсутствием в ней всякой пестроты, изощренного психологизма и субъективных прихотей. И это совершенно правильно. Тем не менее приуменьшать значение эллинизма невозможно. Не говоря уже о том, что период греческой классической эстетики длился всего 200 лет, а эллинизм занял по меньшей мере около 800, эллинизм и по существу был тем великим этапом античности, который благодаря своей культурно-исторической значимости никогда не умирал в памяти человечества.

Эллинизм пережил крушение маленькой республиканской Греции и республиканского Рима, создав такие великие и трагические символы этого крушения, как Демосфен и Цицерон. Однако и та империя, которая пришла на смену греческой и римской республикам, всегда поражала людей такими гигантскими фигурами, как Александр Македонский или Цезарь и Август. Эллинизм был свидетелем завоевания всего мира от Испании до Индии, грандиозных императорских триумфов. До эллинизма человечество не знало столь грандиозных масштабов строительства, таких сложных форм общественной и личной жизни. Эллинизм видел также и потрясавшие всю империю восстания рабов, нашествия полудиких варваров и, наконец, трагическое крушение мировой империи, создавшее почву для целого ряда новых, еще небывалых культур. Эллинизм создал риторику, которая легла в основу не только многих сотен речей, этих крупнейших произведений художественного творчества, но и целых сотен риторических трактатов, разрабатывавших подлинную античную эстетику в связи с изучением выразительности художественного слова и теории стилей.

Родоначальниками риторики были еще классические софисты V века до н. э., столь высоко ценившие слово и силу его убеждения. К риторике серьезно и глубоко относился Платон, являясь, однако, и в этом вопросе антиподом софистов. Известно также, что риторика как особая дисциплина, неотделимая от логики и диалектики, да еще оснащенная особой символической выразительностью и подходом к действительности возможного и вероятного, занимает видное место у Аристотеля. Один из его продолжателей, перипатетик Теофраст (IV—III вв. до н. э.) создал знаменитое учение о четырех качествах речи, развил аристотелевское учение о выборе слов и словосочетаний, тем самым наметив ряд важных стилистическо-эстетических проблем. Наконец, известны заслуги теоретиков стоической грамматики и логики.

Эллинистическая риторика в согласии с духом времени углубилась в анализ огромного числа стилистических явлений в языке. Ей приходилось иной раз отрываться от всякой живой и ораторской практики, погружаясь в чисто теоретические и часто формалистические изыскания. Она подвергла детальному изучению сочетание слов (Дионисий Галикарнасский, I в. до н. э.), дающее периодичность и ритмичность речи. Та же эллинистическая риторика, исходя из учения о качествах речи Теофраста, блестяще развила теорию стилей (Деметрий, I в. н. э.), важную для эстетических учений. Ритор Гермоген (II в. н. э.) завершает эту теорию стилей, отчасти возвращая ее в значительно обогащенном виде к старым Теофрастовским качествам. Он становится авторитетом для всей поздней античности в Византии.

Если на первых порах в этих эллинистических трактатах мы находим чрезмерное увлечение риторизмом, гипертрофией субъективных приемов, а значит, и соответствующую оценку стиля речи, то на сочинениях Цицерона хорошо ощущается, как проблемы стиля получают напряженно-жизненный характер, не укладываясь в рамки общепринятых разделений и дефиниций, как, например, «азиянство» и «аттицизм». Недаром риторика Цицерона станет образцом для изучающих эстетику слова в эпоху Возрождения.

Ко всему этому следует прибавить и то, что деятели эллинизма постоянно переписывали и «переиздавали» всех классических авторов, составляли к ним многотомные комментарии, необходимые еще и теперь при изучении античной литературы, писали многочисленные музыкальные трактаты, многотомные словари и грамматические своды. И все это наследие дошло до нас не только в виде разрозненных фрагментов, но целыми томами и остается до сих пор безбрежным морем учености, необходимой не только для понимания античности. Ведь неоплатонизм был известен и сирийцам, и арабам, и народам Средней Азии, и мыслителям христианского Средневековья, он процветал еще в эпоху Возрождения, в Англии XVIII века, нашел отражение в немецком идеализме.

Эпоха эллинизма, таким образом, создала множество самых разнообразных подходов к эстетическим теориям, часто одна другой противоречащих, но всех возводимых к одной и той же социальной сущности и легко сопоставимых с недифференцированной простотой греческой классики.

Скептический агностицизм неоплатоников, отказ от мысли и эстетика вечного спокойствия духа превращались в учение о безмолвном созерцании высших идей, скрывающих тайны мироздания.

Риторические тонкости и литературно-художественные жанры эпохи эллинизма неисчислимы, но вместе с тем их культуре

была свойственна неослабевавшая тенденция подражать аттической классике. Философы позднего эллинизма любили находить красоту в экстазах, исключая всякое логическое осмысление. Но, с другой стороны, именно они воспринимали и объясняли ум как нечто относящееся к области света и даже солнца, соединяя с этим по-аристотелевски чеканное понимание вещественных форм — эйдосов. Этот индивидуально имманентный космологизм возникает здесь не от природы (иначе это была бы суровая простота классики), но в результате напряженных усилий дифференцированного субъекта, создавая необозримое множество эстетических теорий. Он-то и лег в основу такого понимания природы и человека, которое наступило после нескольких столетий господства средневекового спиритуализма и получило название европейского Возрождения.

§ 4. Ранний эллинизм

Стоики¹³. Представителями раннего стоицизма являются философы Зенон из Китиона (ок. 336—264 до н. э.), Клеанф (ок. 331—232 до н. э.) и Хрисипп (ок. 281—208/5 до н. э.), а более позднего — Цицерон (106—43 до н. э.), Эпиктет (ок. 50—138) и Марк Аврелий (121—180).

Усвоив материалистические традиции древней натурфилософии, стоики перерабатывают их в телеологическом направлении. Так, мировой огонь объявляется ими творческим или художественным (*pur technicon*), творящим весь мир и всю природу и достигающим своего наивысшего выражения в человеке. Таким образом, мир существует для богов и человека, а боги представляются стоикам тоже некими телами или обобщенно понимаемыми стихиями.

В собрании стоических фрагментов читаем: «Боги и люди, прекраснее которых, конечно, ничего не существует, ибо разум — то, что главенствует над всем. Поэтому достойно веры, что мир создан ради богов и людей и все то, что в нем» (*SVF II 133*). «Космос — прекрасен. Это ясно из формы, окраски, величины и разнообразия звезд в космосе» (*II 1009*).

Языческой философии чужда идея монотеизма и творения мира единым божеством — получается, что все творит само же себя. Отсюда — стоическое учение о природе как о космическом художнике.

Оказывается, что «вся природа художественна (*artificiosa*), потому что она как бы имеет некоторый путь и правило, которому следует. По отношению же к самому миру, заключающему и все обнимающему в себе, она получает название у того же Зе-

нона не только художественной, но прямо — художницы, почительницы и промыслительницы всяких полезных благ» (I 172).

Человек у стоиков тоже художник, методически создающий самого же себя. Это самосозидание мыслится у стоиков одновременно как моральный и художественный процесс. Красота не есть ни полезное, ни вредное, но «нейтральное».

«Все прекрасное, чем бы оно ни было, прекрасно само по себе: похвала не входит в него составной частью. Поэтому от похвалы оно не становится ни хуже, ни лучше», — пишет Марк Аврелий (IV 20), поскольку она может использоваться в противоположных направлениях. В этом нейтральном имеется «предпочитаемое» и «непредпочитаемое» (SVF III 127), а в «предпочитаемом» имеется «предпочитаемое само по себе» и «через иное». Красота и искусство относятся именно к «предпочитаемому», а все материальные блага (здоровье, богатство и т. д.) относятся к той же области, что и красота (там же, III 111). Например, Люций Анней Сенека, приводя мнение Посидония о разделении искусства, доводит это утилитарное понимание искусства и связанный с этим морализм до толкования свободных искусств как внешних и бесполезных занятий (Epist. ad Luc. 88). Искусство есть «подражание природе» (Сенека, 65), но, в отличие от эстетики периода классики, оно есть результат «внутренних методических усилий человека» (SVF I 490) и имеет своей целью создание совершенного, внутренне непоколебимого и ни от чего не зависящего субъекта, хотя природа творит более «внутреннее», чем искусство (II 1044). Физическая симметрия человека является образцом для внутренней симметрии, а эта симметрия неотделима от физической полноценности человека.

«Красота тела, — пишет Хрисипп, — в симметрии частей, в хорошем цвете и физической добротности... красота же разума в гармонии учений и созвучии добродетелей...» (III 392).

Так как эстетическая и художественная сфера является у стоиков результатом целесообразных волевых усилий человека, то для ее характеристики они пользуются такими терминами, как «ценность» (III 127), «удобовоспринимаемость» (III 142), «природная естественность», «добродетель», «разум» (III 189, II 230), удовольствие (I 538). У стоиков встречается интересная и глубокая мысль о синтезе теоретического и практического в эстетической области (III 202), причем это последнее воплощается в том, что стоики называют добродетелью.

Свободная воля человека, творящая красоту и искусство, тождественна с роком и судьбой, охватывающими весь космос от первоогня до последнего и самого малого предмета, ибо «единая гармония проникает все» (M. Аврелий V 8, 86).

Стойческая эстетика есть первый по времени образец античного субъективизма, стремящегося не только выразить все объективное средствами субъективного переживания, но и создать путем субъективных усилий красоту и самое совершенное и художественное произведение бытия вообще, то есть человека, во всей полноте восприятия им жизни и его поведения.

Маркс и Энгельс, опровергая мнение о том, что идеалом стоиков является пассивно-созерцательное отношение к миру, указывали на динамический, активный характер стоической этики и эстетики. Стоики считали, что «...мужественная красота есть наивысшее, что должен воплотить в себе индивид, и прославляли как раз жизнь, созвучную с природой, хотя и впадали при этом в противоречия»¹⁴.

Эпикурейцы¹⁵. Эпикур (342/41—271/70 до н. э.), Метродор (330—277 до н. э.), Филодем (110—40/35 до н. э.), Лукреций (99/95—55 до н. э.) и другие, образовавшие новую школу эллинистической философии, так называемый эпикуреизм, основывали свои теоретические взгляды на принципах субъективного самоуглубления и самозащиты человеческого духа. Если у стоиков внутренний покой и непоколебимость человеческой личности основывались на разуме, подражающем природе, то у эпикурейцев эта субъективная самоудовлетворенность основывалась на чувственных переживаниях, тоже признаваемых за природные и естественные. Удовольствие — это то, что максимально естественно, максимально необходимо и является критерием для всей внутренней и внешней жизни человека.

«Мы утверждаем, что удовольствие есть начало и конец блаженной жизни. Мы знаем, что оно есть первое и природное благо. Оно есть исходный пункт для всякого выбора или избежания; и на нем основываемся мы, когда судим о всяком благе при помощи душевного возбуждения как бы при помощи некоего правила» (Plut. non posse S. V. 62, 23—63, 4). Это эпикурейское учение (так же впрочем, как и стоическое) впоследствии подверглось глубокому опозлению, в котором совершенно не виновны ранние и классические эпикурейцы. Правда, основным удовольствием они признавали так называемое «наслаждение чрева» (Epicurea, Usener, frg. 405). Но удовольствие признавалось ими только в том его виде, когда оно является природным и необходимым, когда оно не ведет к страданию и разрушению и когда оно внутри себя упорядочено и уравновешено, создавая внутренний покой и невозмутимое наслаждение: достаточно хлеба и воды, чтобы человек поспорил в своем блаженстве с самим Зевсом. Таким образом, даже физические удовольствия имеют значение для эпикурейцев только при усло-

вии общего для всей античности учения о симметрии, блаженном равновесии, соразмерности и гармонии, то есть являются эстетическими.

Однако эпикурейство вовсе не ограничивается проповедью только одних физических наслаждений. Оно стремится дать удовлетворение также человеческому духу, допускает и наслаждение искусством и мудростью. Эпикур требует освобождения человека от всякого рода предрассудков, повергающих душу в постоянный страх, томление и бесплодное ожидание. Предрассудки эти сводятся к вере в загробный мир и в постоянное воздействие богов на человека. В связи с этим Эпикур выдвигает соответствующую физическую теорию, основанную не только на движении атомов в зависимости от их тяжести, но и на их произвольном отклонении от совершаемого ими пути. Это произвольное отклонение Лукреций признает именно ради обоснования человеческой свободы, употребляя такие звучащие уже не по-античному термины, как «свободная воля» (*libera voluntas*).

Так, личная свобода индивидуума обеспечивается соответствующей физической теорией. Но для полного освобождения человека от внешней зависимости еще необходимо, чтобы и боги тоже на него никак не влияли. Эпикур вовсе не отрицает существование богов, но только признает их состоящими из особого рода тончайших и огненных атомов, а главное, видит все их совершенство именно в освобожденности от всяких забот о мире и человеке. Они пребывают в вечном спокойном самонаслаждении, не имея никаких забот и тревожений. Другими словами, это те же самые эпикурейцы, но в виде абсолютного идеала. Поскольку красота здесь заключается в невозмутимом самонаслаждении, то учение Эпикура о богах имеет эстетический характер. Маркс писал о богах Эпикура, которые должны были почитаться «ради их красоты, их величия и совершенной природы», что «эти боги не фикция Эпикура. Они существовали. Это — пластические боги греческого искусства»¹⁶. Они, следовательно, имеют исключительно эстетическое значение.

Эпикур признает эстетическое начало и в человеке, но оно должно быть достигнуто в результате преодоления страха смерти, страха перед богами и перед всякими жизненными катастрофами. Боги же свободны от них и поэтому пребывают в царстве вечной красоты. В сравнении с этим человеческие искусства для эпикурейцев имеют ничтожное значение и часто даже совсем отрицаются. Зрение и слух доставляют некоторое удовольствие, но оно не должно допускаться в интенсивных формах, поскольку всякие искусства только волнуют душу бесплодным томлением и нарушают ее внутренний покой. В специальном трактате Филодем в полном противоречии со всей греческой

классикой доказывал, что удовольствие от музыки дает не больше того, что может дать поварское искусство, что музыка не имеет ни этического, ни эстетического значения.

Так же, как и стоицизм, эпикурейство имело разные стадии развития и разные направления. Среди эпикурейцев были и ригористические, суровые мыслители, запрещавшие все, кроме хлеба и воды, но были эпикурейцы более умеренного склада, допускавшие и любовь, и искусства, и наслаждение красотой природы. В этом отношении замечательно учение римского эпикурейца Лукреция, углубившего идеи Эпикура об атомистическом строении материи. Для него искусство, происходящее из человеческой потребности («О природе вещей», V 1448—1457), постепенно развивающееся от простого к сложному (V 330—337; V 1379—1404), оказывает глубочайшее воздействие на людей, хотя часто и дурное (IV 971—986), оно проявляет себя благородно, возвышенно (IV 1—25), красота же, разливаясь во всем, является движущим началом любви и объединяется с нею в единое творчество всепорождающей природы (I 1—23).

Скептики. Особое место в эстетике эллинизма принадлежит учению скептиков. Занимая в общем русле абстрактного, логического субъективизма промежуточную позицию между учением стоиков и эпикурейством, скептицизм был неким синтезом стоицизма и эпикурейства.

Скептицизм не отрицает ни чувственного бытия, ни мыслимого. Но он утверждает, что ни о чувственном, ни о мыслимом ничего реального сказать нельзя: всякое утверждение о том и о другом будет вполне равносильно противоположному утверждению, то есть отрицанию первого утверждения. В этом заключается знаменитое скептическое учение о равносильности (*isostheneia*) всех суждений. Таким образом, синтез стоицизма и эпикурейства проявляется в том, что, с одной стороны, в скептицизме признается и разумно-волевое начало и пассивно-чувственное, но, с другой стороны, они признаются именно в своей иррациональной хаотичности, так что важен уже не первый и не второй принцип, а их неразличимое взаимное становление. Доказать, что ни тот, ни другой из них не имеют права на отдельное существование, а оба они имеют право быть взятыми только в своем реальном единстве, это и есть главнейшая задача античного скептицизма.

В древности различался скепсис двух школ: пирронической и академической. Основателем первой был Пиррон из Элиды и самым крупным ее представителем — Тимон Флиунтский (ок. 320—230 до н. э.). С другой стороны, скептицизм (правда, едва различимый от пирронического) развивался в недрах

Платоновской академии. Это были так называемые Средняя и Новая академии с руководителями Аркесилаем (315—241 до н. э.) и Карнеадом (214—129 до н. э.).

Эстетика греческого скептицизма имела исключительно негативный характер. Проповедуя внутреннюю невозмутимость и покой духа, стремление воздержаться от всяких суждений, положительных и отрицательных, которые обязывали бы человека к каким-либо поступкам и волеиям, скептики считали подлинной красотой полную отдачу себя воле судьбы и полную невозмутимость духа, для чего разум должен доказать бессмысленность всякого утверждения или отрицания (Sext. Emp. Pyrrh. hyp. I 25—28). Скептики забавным образом противоречили сами себе: невозможность разумных суждений они доказывали разумными же суждениями.

Широко известна деятельность Секста Эмпирика (II в. н. э.). В его трактате «Против риториков», после изложения разных мнений Секст опровергает риторику в качестве обязательного искусства. По его мнению, риторика не есть искусство уже с точки зрения своего материала, потому что состоит из слов, а из слов, как сказано, ничего создать нельзя; из риторики нельзя создать и ничего специально хорошего, поскольку, например, врачебное искусство говорит само за себя и в риторике не нуждается.

Ритор не в силах создать прекрасной речи и не имеет для этого никаких специальных средств, потому что говорить кратко и ясно можно и без риторики. Не выдерживает риторика критики и с точки зрения цели. Поскольку же нет ничего ни истинного, ни ложного, — нет ничего и убедительного. А потому никого ни в чем нельзя убедить, и оратор, следовательно, никогда не может достигнуть своей цели, то есть он не может быть оратором. Наконец, отрицается целесообразность каждого из трех видов красноречия — судебного, совещательного и похвального (89—113). Аргументы здесь обычные. Например, цель судебной речи — справедливость, совещательной — польза и похвальной — прекрасное; но добиваться справедливости не значит преследовать пользу, а преследовать пользу не значит добиваться прекрасного. Следовательно, если общая цель риторики — убеждать, то ни один из этих видов риторики не убедителен, а доказательства на суде невозможны.

Несмотря на негативный характер эстетики скептиков, сам материал, который они анализируют в процессе критики, представляет для нас большой историко-эстетический интерес. Следует помнить при этом, что ораторское красноречие было для того времени одним из ведущих и практически необходимых искусств.

§ 2. Поздний эллинизм. Неоплатонизм

Неоплатонизм, важнейшее философское направление III—VI веков н. э., является не только последним этапом греческой философии, но, согласно замыслу его представителей, и синтезом всех достижений античной мысли вообще, начиная с архаических времен. В нем умирающая античность дает себе принципиальную оценку и подводит итоги своего тысячелетнего развития; вследствие этого никакая другая система греческой философии не представляет столько трудностей для исследования в смысле ее исторической оценки и принципиальной интерпретации.

Нужно прибавить еще, что ни от одного периода античной философии и литературы до нас не дошло столько памятников и притом таких обширных, как от периода неоплатонизма. В то время как от классической эпохи греческой философии сохранились в целом виде только сочинения Платона и Аристотеля, от периода неоплатонизма до нас дошло значительно больше авторов, а их трактаты часто достигают размера многотомных сочинений.

Поэтому многие представители неоплатонизма (Порфирий, Ямвлих, Прокл), от которых сохранились сотни и тысячи страниц, до последнего времени еще не обследованы монографически.

Мистические и схоластические тенденции этих философов также препятствовали пониманию неоплатонизма. Более или менее полный анализ всего этого периода греческой философии будет возможным только после целого ряда монографических исследований и едва ли удастся в ближайшем будущем. Предлагаемый очерк неоплатонизма поэтому, скорее, только намечает общие вехи в развитии этого мощного философского направления.

Неоплатонизм как идеалистическая философская система сводится к учению об иерархическом строении бытия и к конструированию нисходящих его ступеней, последовательно возникающих путем постепенного ослабления первой и высшей ступени в следующем нисходящем порядке: Единое, Число, Ум, Душа, Космос, Материя.

Не входя в сколько-нибудь подробное изложение системы неоплатонизма, что составляет задачу истории античной философии, мы укажем только на учение неоплатоников о круговороте вещества и душ и о месте человеческого бытия. В космосе, учат неоплатоники, совершается вечная жизнь в виде ниспадения вещества из высших сфер в низшие и обратного его восхождения. Эта картина круговорота вещества внешне очень напоминает учение досократиков. Подобно этому круговороту вещества, по учению неоплатоников, совершается и круговорот душ с их вечными перевоплощениями. Главная задача человека за-

ключается в осознании им своего духовного заключения в темницу земной материи и в подготовке к выходу из нее путем внутреннего восхождения от телесной жизни к душе, от души к уму и от ума к тому высшему сосредоточению всего человеческого существа, которое ведет к общению с Единым. Концепцию этого Единого неоплатоники разрабатывали на основе платоновского «Парменида» (137 с — 142 а) и учения о «солнце бытия» в книге VI платоновского «Государства» (508 а — 509 с).

Однако философские сочинения неоплатонизма характеризуются не только мистическими и мифологическими образами, но и изысканиями в области логики и попытками изложить свое учение в строгом логическом порядке. Неоплатоники занимались логикой, всякого рода логическими дедукциями, определениями и классификациями, а также математическими, астрономическими, натурфилософскими и физическими построениями, филологическими, историческими и комментаторскими изысканиями, из которых можно сделать выводы эстетического порядка.

Первая школа неоплатонизма, находившаяся в Риме, была основана Плотинем; она оформилась в III в. н. э. Этот римский неоплатонизм является спекулятивно-теоретической системой, еще далекой и от систематической разработки философии мифов, и от мистической практики других неоплатонических школ.

Плотин (203/4—269/70). Жизнь Плотина, основателя неоплатонизма, описана в трактате его ученика Порфирия («О жизни Плотина»). Он родился в Ликополе (Египет) и учился одиннадцать лет в Александрии у Аммония Саккаса, пытавшегося примирить учение Платона и Аристотеля. В 243 г. Плотин поселился в Риме, где широко преподавал философию. Идеи его нашли одобрение у императора Галлиена, и философ даже пытался создать в Кампании некое идеальное государство «Платонополис» по образцу платоновских «Законов». Плотин был человеком аскетически настроенным, славился высоконравственной жизнью и склонностью к созерцанию. Плотин, занимаясь преподаванием, начал писать поздно, к пятидесяти годам, и часто не завершал своих записей. Сочинения Плотина были изданы после его смерти Порфирием, которому философ завещал привести в порядок все свои труды.

Именно Порфирий разделил трактаты Плотина на шесть отделов в соответствии с основной тематикой философии своего учителя. Каждый отдел Порфирий в свою очередь разделил по степени трудности на девять частей, и каждый раздел получил название «Эннеады», то есть девятки, почему и все собрание сочинений Плотина стало именоваться «Эннеадами». Таким об-

разом имеется 54 трактата, которые Порфирий снабдил заголовками.

Первая «Эннеада» посвящена этике, вторая — натурфилософии, третья — космологии, четвертая — психологии, пятая — учению об уме и шестая — учению о категориях.

Философские проблемы расположены в «Эннеадах» в восходящем порядке: сначала говорится о том, что человеку ближе всего, то есть о нем самом, а потом изложение поднимается от вопросов чувственной материи и космоса к вопросам о Душе, Уме и Едином.

Одной из самых существенных особенностей философии Плотина является ее исключительно спекулятивно-теоретический характер, что резко отличает Плотина от большинства других неоплатоников. Плотин направляет внимание главным образом на три высшие проблемы, а именно: на Единое, Ум и Душу, — причем эти три основные субстанции (*hypostaseis*) являются у него диалектической триадой. Определение диалектики у Плотина мы находим в трактате I (3—5); она есть смысловое расчленение общности и объединение расчлененного на фоне этой общности. Гораздо слабее разработана натурфилософия и космология, где хотя и чувствуется влияние платоновского «Тимея», но мысль философа очень далека от платоновского музыкально-математического исчисления космоса. Еще меньше места отведено мифологии, хотя спекулятивно-теоретически она в совершенно ясной форме вытекает из всех рассуждений философа (III 4). В систематической форме мифологии касается только трактат III (5); здесь дано дальнейшее развитие философско-символического учения Платона об Эроте как о сыне Богатства и Бедности. Плотин не включает в свою философию ни астрологии, ни магии и даже, в отличие от большинства неоплатоников, критикует ту и другую.

Учение о Едином является наиболее оригинальной частью системы Плотина. Единое выше всяких категорий и всякого познания. Со времени Плотина эта концепция утверждается в неоплатонизме на четыре века.

В учении об Уме и Душе обращают на себя внимание рассуждения о тождестве субъекта и объекта в Уме и о синтезе индивидуального и общего в Уме (V 7 и 9) и Душе (IV 9). В учении о природе наибольшей разработке подверглась проблема материи (II 4), где Плотин определяет материю как чистое несущее.

Наконец, в качестве основной темы философии Плотина нужно отметить теорию о восхождении души от чувственного состояния к сверхумственному экстазу.

Что касается эстетики, то неоплатоники создали учение о красоте как чисто духовной области. Красота у них достигается

лишь в результате борьбы духа с чувственной материей. Однако, следуя стихийно-материалистической традиции античности, неоплатоники старались представить все духовное как максимально конкретное, осязаемое, картинное и даже пластическое.

С эстетической точки зрения интересно рассмотреть систему образов в трактатах Плотина, способ конструирования которых приближается к подлинному мифотворчеству и свидетельствует о художественном опыте Плотина и его эстетических интуициях. Мифы для него есть самое подлинное бытие, а не произвольная поэтическая фантазия; и он говорит о них там, где речь идет о самых коренных принципах бытия и жизни. Афродита толкуется как мировая душа (V 8, 13), как душа Зевса (III 5, 8), как просто душа (III 4, 4; VI 9, 9), как красота (V 8, 2). Различаются две Афродиты: одна от Урана, рожденная без матери, другая — от Зевса и Дионы (II 5, 2). Единое символизируется как Аполлон (V 5, 6), причем самое имя «Аполлон» понимается как отрицание (а) множественности (pollon.). Деметра и Гестия у Плотина есть души земли (IV 4, 27), Дионис — переход во множественность (IV 3, 12).

Постоянно встречаются у Плотина световые образы. Все бытие, по учению Плотина, с начала до конца пронизано светом; Единое у него — Солнце. Ум — тоже всегда свет, Душа — световидна или темна, смотря по степени своего приближения к Уму. В мифологии и религии эта световая мифология создавала своеобразный языческий монотеизм, который находил в солнце наиболее яркий образ единого управителя мира.

Культ Солнца в греко-римском мире стал возрастать уже в позднем эллинизме. Даже у Плиния Старшего встречалось определение Солнца как души мира (II 6, 13). Аполлоний Тианский приносит Солнцу, своему главному божеству, жертвы и утром, и среди дня, и вечером. Элагабал и Аврелиан вообще не знают другого основного божества. По преимуществу как бог Солнца почитается в позднем Риме бог Митра, а также Зевс и Аполлон, Серапис и Сабазий, Дионис и Гермес, Геракл и Эскулап, Аттис и Озирис. Повсюду строились храмы и молельни, посвященные солнцу. Юлиан посвящает «царю Гелиосу» целую речь, похожую, скорее, на гимн. У Макробия Гелиос тоже на первом плане. Плотин же учение о свете и зрительные образы основывал еще на Платоне, который тоже учил о солнце как высшем принципе и о блеске идей («Государство» VI 508 а — 509 с, «Федр» 250 в).

Плотин приравнивает свой «эйдос» (идею) к огню и считает, что огонь есть самое прекрасное в мире. У Плотина мы находим образ мирового дерева (III 3, 7, 8, 10). Сюда же относятся сравнение Единого, взятого со всеми его свойствами, с яблоком как совокупности принадлежащих ему свойств —

цветом, запахом и пр. (VI 4, 11), души в теле — с неочищенным куском золота или непостоянства жизни — с изменчивой зыбью на воде. Таково же сравнение мирового единства с точкой в круге, из которой исходят все радиусы; точка эта — и световая, и силовая, а радиусов бесконечное количество (III 8, 8; VI 9, 8; IV 4, 7). Человек стремится к высшему, то есть к Уму, как влюбленный стремится на долгожданное свидание (VI 5, 10), влюбленный стоит у дверей Ума и трепещет перед входом. Мы связаны с землей, как птицы, которые то приближаются к земле, то удаляются от нее. Жизнь есть сон, и погруженная в материю душа спит и грезит во сне об Уме.

Целый цикл образов взят Платином из художественной практики. Человек должен совершенствовать свое внутреннее «я», как скульптор ваяет свою статую (I 6, 9). По поводу своего излюбленного понятия единства Плотин говорит, что прикосновение разными пальцами к одному и тому же предмету или к одной и той же струне на лире не мешает тому, чтобы был один предмет или одна струна (VI 5, 10). Отношение ноуменального (высшего умственного) мира к чувственному есть отношение замысла живописца к картине (VI 7, 7). Единство мира есть единство хора, который подчинен одному дирижеру и в котором участники исполняют музыкальное произведение, не отвлекаясь ничем посторонним (там же). Жизнь — это театральная сцена, каждый человек — актер, а вся жизнь целиком есть драма, которую исполняют все люди, то выходя на сцену, то покидая ее (III 2, 11; 15—18); это богатейший образ, взятый Платином из стоически-кинической диатрибы, но глубоко разработанный им в эстетическом, этическом и метафизическом направлении.

Много образов, для нас весьма показательных, взято Платином из социальной области. Ум есть царь, а Единое — «царь царя и царей» (V 5, 3). Единое держит весь мир, как рука держит вещь (VI 4, 7). Мир есть государство, порядки которого не дают проявиться злу (III 2, 17), а божественное управление миром есть командование полководца над войском (III 3, 2). Чувственное ощущение есть вестник, а душа — переводчик. Плотин сравнивает чистый дух, возмущаемый телесными страстями, с народным собранием, в котором бушует толпа (VI 4, 15). Мудрость и красота тоже уподобляются собранию, в котором спокойно и разумно принимается единое решение (VI 5, 10). Путь Души внутрь себя самой есть восхождение в храм (V 1, 6; VI 9, 11). Материя — это нищий, который стоит перед дверями Души и умоляет впустить его... Из социальной области взяты также обозначения Единого как отца, людей — как детей, ушедших от родителей и забывших их, Единого и Ума — как родины (I, 6, 8).

С внешней стороны перед нами прежде всего типичная эллинистическая философская проза, которая тяготеет к Аристотелю с его ровным течением рассудительной мысли и речи.

Но платоновские стилистические приемы тоже занимают отнюдь не последнее место у Плотина, который считал себя в основном истолкователем Платона. У него можно заметить также и черты стоическо-кинической диатрибы. Обращает на себя внимание, что в высказываниях, касающихся внутренней душевной жизни, стиль Плотина отличается очень скромной, почти эпической формой повествования.

Наконец, черты особой литературной формы заметны в тех местах, где он комментирует мифы. Плотин везде старается остаться в рамках платоновского текста и платоновского понимания, имея в виду развить Платона дальше, но не исказить его исходных точек зрения. Лучшими местами в сочинениях Плотина являются те, где звучит благородный сдержанный пафос и где он пользуется образной речью. Ритмичность и стройные длинные периоды иной раз вызывают в памяти читателя знаменитые страницы «Федра» и «Пира».

Проблеме прекрасного посвящен специальный трактат Плотина (I 6), где основным понятием является понятие эйдоса. Для Плотина прекрасное содержится в зрительных и слуховых восприятиях, в сочетании слов, мелодий и ритмов, в поступках, знаниях, добродетелях человека. Однако выясняется, что одни из предметов прекрасны сами по себе, а другие только благодаря своему участию в чем-то ином. Поэтому одни и те же тела могут быть и не быть прекрасными. Следовательно, телесность и красота не одно и то же, а есть какое-то начало, которое делает тело прекрасным, но оно не может ограничиваться ни симметрией, ни вообще соизмеримостью отдельных частей тела по отношению друг к другу и к целому. Действительно, симметрия и красота часто не совпадают, и это касается особенно занятий человека, законов, наук, знаний. Взаимоотношение целого и частей совсем неприменимо к душе, добродетель которой и есть красота, никак не выраженная числовым образом.

Красота у Плотина не возникает в самой материи, а есть какая-то нематериальная сущность, или эйдос, причем именно «внутренний», в котором участвует материя, становясь прекрасной.

Этот эйдос объединяет разрозненные части и приводит их к единству, не внешнему и механическому, а внутреннему. Эйдос, собственно говоря, есть мерило или критерий всяких эстетических оценок. Он существует объективно, но вместе с тем отождествляется с внутренним, присущим каждому объекту, содержанием. Этот «внутренний» эйдос возводит материальную, чувственную множественность в сферу сознания. Его выразитель-

ность, видимая в прекрасном теле, интерпретируется смысловым образом, создавая как бы единойраздельную двухплановую его структуру — внешнюю, выразительную и внутреннюю, смысловую, умную.

С точки зрения такого эйдоса самый прекрасный предмет тот, где эйдос преодолевает материю. В прекрасных звуках, например, эйдос проявляется как соответствующая числовая гармония. Огонь прекрасен, так как его эйдос есть сам нетелесный свет, озаряющий физическую материю.

Универсальный эйдос Плотина в равной мере делает прекрасными душу и ум. «Внутренний эйдос» предполагает, что душа не только собрана воедино, но еще и объединяется с умом, несет на себе эйдос ума, интеллекта. Стихийность души охвачена здесь умным эйдосом, внутренний эйдос души есть эйдос ее любви к уму, и красота души есть величавый покой мудрости, пребывающей в себе, самоудовлетворенной и ни в чем не нуждающейся.

Это единение души и ума у Плотина есть как бы их обручение, выраженное как диалектика любви: мужское и женское начало, смысл и образ объединяются в любви — красоте, рождая дитя — новое бытие. Здесь телесная любовь переходит в любовь душевную и, наконец, интеллектуальную. Поэтому любовь есть становление, взаимопронизанность бытия и небытия. А красота не есть чувство, но образ любви, то есть смысловым образом ставшая красота. Вот почему прекрасным может быть только то, что любимо, а любимым может быть только то, что прекрасно.

Плотин дает целую иерархию диалектического восхождения «внутренних» эйдосов — тела, души и ума, которое завершается Единым, или Первоединым, той красотой, которая наполняет душу чистой и умной любовью и тем блаженством, перед которым меркнет всякая земная и чувственная красота. Только погружаясь в себя, закрыв глаза на все телесное, человек видит высшую абсолютную красоту, возвращаясь к ней, как Одиссей на родину, преодолев чародейства волшебницы Кирки. Только этот путь постепенного восхождения к Единому дает возможность созерцать идеи. В этом становлении Единое как бы порождает само себя, оно оказывается потенцией сущего, возможностью бытия и смысла и вместе с тем, будучи ни от чего не зависимым, находится в состоянии полной свободы, некоем иступлении ума или экстазе.

Таким образом, выясняется, что прекраснее всего Единое — Благо, источник красоты, далее идет Ум — самая красота, первичная красота; еще ниже — Душа, живущая становлением Ума, и, наконец, Тело, подчиненное власти Души. Значит, по Плотину, красота иерархична, а «внутренний» эйдос имеет иерархичное

строение. Плотин мыслит красоту только интеллектуальную, так как телесная и душевная красота есть лишь подготовка к ней. Красота же Единого превышает всякую оформленность и не может считаться красотой, явленной в мире. Это красота — надмировая.

При изучении трактата I 6 видно, что вся эта иерархичность красоты и структурно-образующая роль эйдосов является развитием знаменитого рассуждения Сократа в платоновском «Пире» о достижении высшей красоты через восхождение от телесных единичностей к высшему Благу, от «эйдосов» или «идей» отдельных тел к абсолютной идее прекрасного, по модели которой строится материальный мир.

Умственно-духовной красоте Плотин посвящает также специальный трактат (V 8). В этом трактате Плотин пользуется кроме понятия «эйдоса» еще и понятием «мудрости» (*sophia*).

Надо помнить, что греки всегда понимали под этой мудростью и под всеми словами, образованными от этого корня, не что-либо только идеальное и созерцательное, но обязательно практическое, утилитарное, даже производственное и техническое. Например, плотники, маляры, гончары обычно имели общее название «софистов». Таким образом, «софийный эйдос», о котором Плотин говорит в трактате V 8, есть, попросту говоря, реально воплощенный идеальный образ.

Основной проблемой трактата V 8 является «софийный эйдос». Плотин занят постепенным переходом от телесной красоты к красоте умопостижимой, как высшей форме красоты. Если телесная красота зависит от природной, то эта последняя зависит от душевной, которая в свою очередь связана с красотой Ума. Ум пребывает в самом себе. Он — творец первичной красоты, будучи вечно сущим и создающим из самого себя неотделимые от себя образы. Эти образы и есть боги — умные, бесстрастные, чистые, возвышенные, прекрасные. Таким образом, бытие ума, возникающее из него самого, приводит у Платона к понятию божества, то есть к мифологически понятой красоте, воплощенной в идеальных образах — богах, исполненных мудрости и заполняющих собою все мировое пространство.

Жизнь ума есть софийное бытие, которое вмещает в себя все сущее, все творимое и все преходящее. София-мудрость руководит природой и искусством, хотя искусство только подражает природе. Значит, в природе тоже бывает «софийный эйдос».

Плотин доказывает наличие «софийного эйдоса», приводя такой пример. Из двух кусков мрамора один — необработанный — непричастен к искусству, другой превращен в статую, в образ, прекрасный именно благодаря эйдосу красоты. Красота для Платона зависит от эйдоса, который вложил в мрамор ху-

дожник, не потому, что он действовал глазами и руками, а потому, что он причастен искусству.

Высший «софийный эйдос», то есть Ум, претворяясь в материальный мир, уделяет ему свою «умную» красоту иерархично. Высшая целостная «софийная» красота раздробляется в мире вещей, становится множественной, а все рассеянное хуже единого и собранного в нечто целое.

Все в мире, и в том числе искусство, таким образом, подражает «своим собственным» эйдосам, для которых существует в конечном счете одна модель — высший «софийный эйдос», интеллигибельная красота.

Рассуждения Платона в этом трактате напоминают его теорию «внутреннего эйдоса» в сочинении «О прекрасном» (I 6). Общий там и здесь принцип «эйдетической» красоты, существующей независимо от тела, уточняется Платином как порождение идеальной софийной красоты высшего Ума.

Трактат VI 7 Платона «О том, как и почему существует множество идей, и о Благе» примыкает к сочинениям «О прекрасном» (I 6) и «Об умопостигаемой красоте» (V 8).

Платин рассуждает здесь о божестве, или высочайшем Уме, который существует вечно вместе с идеальными сущностями. Они-то и составляют содержание высочайшего Ума, и каждая из них имеет в себе изначально причину, цель и смысл своего бытия. Этот высочайший Ум творит материальный мир, где природа, животное и человек несовершенны благодаря раздробленности исходящих от Ума идей. Сам Ум — это универсальная энергия и жизнь, в которой сразу даны в целостном виде все энергии и все жизни. Однако в строгом смысле слова Ум тоже зависит от еще более высокого бытия, а именно от абсолютного Блага.

Присущие высшему Уму сверхчувственные сущности, то есть идеи, обладают истинным бытием лишь настолько, насколько им присуще благо. Абсолютное благо, проявляющееся в идеях высшего Ума, не подлежит точному логическому определению. Абсолютное благо не просто цель, к которой устремлено все существующее. Абсолютное благо — это субстанциональная и совершенная красота, все в себе имеющая, ни в чем не нуждающаяся. Это великая творящая сила, разумно и целесообразно, через высший ум, создающая все многообразие мира.

Универсальная, «всеобщая мудрость» содержит в себе «бытие красоты» вместе с ее причиной. Но даже красота этого Ума стремится к еще более высокой, к своему истоку, к Единому, или Благу. У Платона это Благо представлено в нематериальном световом виде, озаряющем весь мир и дающем чистое наслаждение. Как телесные вещи привлекают нас не

сами по себе, а «блеском» и «прелестью» отраженной в них красоты, так и Благо освещает, расцвечивает и придает прелесть всему, чего оно касается, воспламеняя вместе с тем и любовь. Каждая душа, чувствующая влияние Блага, приходит, как пишет Плотин, «в вакхическую восторженность, переполняется жгучим желанием и вся превращается в любовь» (VI 7, 2). Не чувствуя этого влияния, Душа равнодушна даже к красоте Ума, которая, если не содержит в себе света Блага, становится инертной и безжизненной, а Душа становится «равнодушной», «сонной» и «холодной». Свет Блага добротой согревает Душу, и она, пробуждаясь от сна, с необычной легкостью возносится не только к области высшего Ума, но и к самому абсолютному Благу. Красота Добра и Блага, понятая светоносно, сияюще, восторженно и любовно пробуждает Души, увлекая их к себе.

Для Плотина формы прекрасного еще не есть благо, так как полнота бытия заключается не в форме, но в самом благе, хотя уже наличие формы есть более высокая ступень по сравнению с бесформенной материей. В самом низу иерархической лестницы темная, лишенная формы косная материя. Далее, в телах уже постепенно проявляется их «эйдетичность», хотя она еще материальна. В душе форма обретает освобождение от материи, а в уме она еще более свободна. Однако, если устранить из Ума его собственную «умную» материю, то из Ума устранился возможность всякого противопоставления внеположности и различности, а значит, устранился и сама форма, ибо форма всегда противопоставлена бесформенности. Вот почему эйдос, максимально свободный от материи, свободен и от своей формы, становясь тем самым высшим Благом, или Единым, обладающим абсолютной красотой (VI 7, 28).

Плотин, можно сказать, с упоением разрабатывает эстетику световой красоты, исходящей от Блага. Этой красотой наслаждается Ум, являясь «лучом интеллектуальной энергии» (VI 7, 31). Материальная, земная, загрязненная красота, рассеянная в пространстве, не прельщает Душу, и она стремится к истинной, вечной красоте от красоты текучей и преходящей.

Приведем полностью рассуждение Плотина об этом Едином Благе, как образец спекулятивно-теоретической схоластики, предшествующей схолистике средневековой, теологической.

«Но где тот, кто создал такую красоту... на всех пестрых формах. Прекрасно здесь пребывать. Но, находясь в прекрасном, необходимо и смотреть, откуда оно и откуда прекрасное. Оно не может быть чем-нибудь одним из этого. Что будет из этого, то оказывается только моментом. Однако оно не есть и подобная форма (*μορφή*), или какая-нибудь потенция, или даже все порожденные потенции и здесь находящиеся; но не-

обходимо, чтобы оно было выше всех потенциалов и выше всех форм. Оно — начало бесформенное (*archē... to aneidēon*), не то, что нуждается в форме, но то, из чего происходит всякая интеллектуальная форма. Ведь ставшее, если оно действительно стало, должно было стать чем-нибудь, и оно получило свою специфическую форму. Его же никто не создал, да и кто мог бы создать? Поэтому оно и ничто из сущего, и все сущее — ничто, потому что сущее — позже, и все — потому что оно — из него. Если оно может все создать, какой оно могло бы обладать величиной? Пожалуй, бесконечной. Но если бесконечной, то оно, значит, не обладает никакой величиной. Да кроме того, величина находится только в низших предметах. Следовательно, если он создал эти последние, сам, он не должен ее иметь. Кроме того, величина сущности — не количественная, и иметь величину может — только нечто другое после него. Величина творящего заключается в том, чтобы ничто не было могущественнее его и не могло с ним сравняться. Действительно, с чем же из относящегося к нему могло бы что-нибудь сравняться, если оно ничего не имеет с ним тождественного? Выражение «навсегда и во всем» не дает ему ни меры, ни безмерности. Да и как он мог бы в таком случае измерять другое? Однако не есть он и фигура. И в самом деле, если ты не можешь постичь ни фигуры, ни формы того, что является предметом вождения, оно становится, надо полагать, вожденнейшим и достойнейшим любви, и этот эрос — безграничен. Тут эрос уже не имеет предела, так как он не есть только еще любимое, но этот эрос здесь безграничен, так что и красота его — другого рода, красота выше красоты. И если Единое — ничто из существующего, то почему оно — красота? Но так как оно достойно любви, оно есть то, что порождает красоту. Поэтому, будучи потенцией всего прекрасного, оно есть цвет красоты, красоту творящий. Оно порождает ее и преизобилием красоты у самого себя делает ее еще прекраснее, так что оно и начало красоты и предел красоты. В качестве ее начала оно делает прекрасными то, для чего оно является началом, и делает прекрасными не по форме, но и само возникшее здесь от него — бесформенно, и если оно в форме, то — в другом смысле. Ведь форма, которая утверждается только как это само, если форма в другом. Потому обладает формой участвующее в красоте, но не сама красота» (VI 7, 32, 1—39).

В этой главе, следовательно, указывается, что первоисточник прекрасного не есть ни что-нибудь из сущего (так как в этом случае оно было бы не источником красоты, а только ее моментом), ни какая-нибудь форма или потенция (по той же причине); но есть «начало бесформенное», которое — и все и ничто; обладает бесконечной величиной, то есть никакой вели-

чины не имеет; не имеет оно и никакой фигуры, от чего эрос к нему еще сильнее и становится безграничным; он — начало и конец красоты, а не то, что стало прекрасным. Если отвлечься от способа словесного выражения и от настроений, то все это формальное логизирование сводится у Платона к простейшей, хотя и отнюдь не очевиднейшей мысли: если есть что-нибудь пространственное, то есть и пространство, которое, однако, не сводится на пространственные предметы. Если есть что-нибудь красное, например красный цветок, то есть и сама краснота, которая ничего общего не имеет с цветком. Если есть что-нибудь прекрасное, то есть прекрасное и само по себе. Если имелись в виду прекрасные моменты ума, смысловой сферы, то должна существовать и такая красота, которая выше всякой смысловой красоты и есть ее источник.

Заметим, что познание этой высшей красоты совершается путем сопричастия, прикосновения (VI 7, 36), что еще Платон назвал «величайшей наукой». Само же восхождение к красоте Блага совершается через очищение добродетели, «украшения» души, приобретением «душой» таких «угощений», как умение созерцать и быть одновременно предметом созерцания. Душа возносится к абсолютной красоте «волнами ума», свет наполняет ее очи, и она сама становится сиянием, порождающим все, не гаснущим, но пребывающим вечно. Нельзя не заметить, что от этих рассуждений Платона до «Всевышнего» и «Души» христианской ортодоксии и схоластики — один шаг, хотя Платон не имел ничего общего с христианской теологией.

Платон не только спекулятивно-логически, но и чрезвычайно поэтически дает определение той самой платоновской абсолютной идеи блага, совершенной, бескачественной и не имеющей материальной формы, сущность которой была строго логически сформулирована в «Пармениде» Платона (153 с — 155 а), а именно — одно, если оно действительно одно, не может быть охарактеризовано никаким признаком.

Эстетические трактаты Платона дают представление об основных принципах эстетического восприятия мира у неоплатоников, продолжавших платоновскую традицию восхождения красоты материальной к красоте духовной и даже «умной». Здесь, как и в классической античности, переплетаются понятия эстетического и этического прекрасного и благого, наподобие сущности платоновского демиурга, воплотившего в себе высшее благо и высшую красоту.

В дальнейшем продолжателем этой традиции будет виднейший христианский теолог — Августин, написавший в юности книгу «О красоте» (впоследствии утерянную), где Августин трактовал бога как «красоту всех красот» и высшее благо.

Поскольку неоплатонизм является последней стадией ан-

тичной эстетики, постольку его неудачи и провалы необходимо понимать как неудачи и провалы также и всей античной эстетики в целом. Если мы зададим себе вопрос, преодолевалось ли здесь исконное классическое противоречие мышления и ощущения, мыслимого бытия и чувственно ощущаемой материи, то на этот вопрос мы должны ответить безусловно отрицательно. Как это мы находили и в предыдущих переходах, здесь указанный исконный дуализм оказывался еще более принципиальным и еще более безвыходным.

Это сказалось и на понимании у неоплатоников материальной действительности. Если мы возьмем учение неоплатоников об эманациях, перешедшее к ним от стоиков, то материальная действительность, которая эманурует из абсолютной идеи, уже совсем теряет свою субстанциальную самостоятельность. Наоборот, материальная действительность есть все тот же абсолютный дух, но только данный — в порядке эманации — в виде все более и более слабеющего его отражения и истечения в его инобытии. Таким образом, античная эстетика превращалась в тот чистейший идеализм, который находился уже в прямом противоречии с исконным для античности стихийным материализмом. И если для греческой классики противоречие мышления и ощущения как никак все же снималось в прекрасной скульптурной индивидуальности, то такого снятия указанного противоречия мы никак не находим в неоплатонизме.

Если у Платона и Аристотеля мы имеем безусловный дуализм идеи и материи, то у Плотина всецелое подчинение материи демиургическим идеям, поскольку она понималась только как их эманация, то есть слабеющее отражение и истечение, переходившее от абсолютного света к абсолютной тьме.

Таким образом, неоплатоническая эстетика обнаружила беспомощность античной культуры справиться с противоречием мышления и ощущения, то есть в конце концов с противоречием умственного и физического труда. Рим, не сумевший снять тысячелетнее противоречие умственного и физического труда, в основе своей рабовладельческое, постепенно приходил к неминуемой гибели в V веке н. э. Неудивительно и то, что погибла и неоплатоническая эстетика, тоже не сумевшая разрешить острую проблему мышления и ощущения и только обнажившая полную невозможность ее решить античными методами.

Если сказать кратко, то для античной неоплатонической эстетики характерно глубочайшее противоречие, свойственное и всей античной эстетике, но выступавшее в неоплатонизме особенно ярко и обнаженно ввиду чрезвычайно большой разности всей категориальной системы неоплатонизма.

Его абсолютный идеализм, конечно, был чужд всей античности, даже включая Платона и Аристотеля. Вот почему многие

исследователи и считали неоплатонизм явлением не античным, но явлением восточного религиозного синкретизма. С другой стороны, неоплатоники все же чувствовали себя наследниками античной культуры, только исконный дуализм классического мышления утверждался здесь в наиболее резкой форме.

З а к л ю ч е н и е. Всем известное классическое искусство Греции с ее скульптурными и архитектурными формами, построенными на принципах гармонии, симметрии и пропорции человеческого тела, является достижением VI—IV веков до н. э., чему предшествовало искусство, а значит и эстетика негармонических, диспропорциональных форм. Образы такого рода эстетического сознания дошли до нас уже в художественно обработанной форме, так что у Гомера и Гесиода всякого рода чудовища и страшилища выступают уже с неизменными эпитетами «божественный», «священный», «прекрасный», «безупречный» и т. д. Гомеровские сирены или Сцилла и Харибда, гесиодовские Титаны, Циклопы или Сторукие уже выступают как предмет вполне безопасного и самодовлеющего созерцания, лишеного всякого первобытного ужаса, который чувствуется в этой древнейшей хтонической (chthōn — земля) мифологии. Здесь уже закончился тот героический век, который был последним этапом общинно-родовой формации, когда отдельный представитель общины был настолько развит и силен, что мог уже быть ее организатором, и защитником, и борцом против окружавших ее стихийных сил. Геракл или Тезей, эти победители стихийных сил, представленных в образах чудовищных животных, означали новую эстетическую ступень общинно-родовой формации, а именно эстетику героического.

Таким образом, в недрах мифологии ясно различаются по крайней мере два разных периода, хтонический и героический.

Постепенно изживавшая себя общинно-родовая формация уже в век мифологического героизма выдвигала на первый план героическую личность человека. Но там героизм был все же крепко связан своим общинно-родовым назначением. Однако наступили времена, когда родовая община должна была признать инициативу и самостоятельность уже за отдельным индивидуумом, действующим независимо от родовой общины.

С другой стороны, мышление, отделившись от физического труда, получило возможность некоторого, пусть ограниченного, но все же самостоятельного развития, что в свою очередь влияло и на рост организации также и физического труда. Ранняя классика, хотя и восторгается в лице Парменида, Ксенофана и многих других мыслителей этим открытием разницы между чистым мышлением и чувственным ощущением, тем не менее

понимает это мышление пока еще весьма абстрактно, просто только как самый факт мышления, вне всякой его внутренней структуры. Поэтому Парменид проповедует мыслимое бытие как лишенное всякой формы, всякой раздельности, всякой множественности и всякого движения. Здесь признается только самый факт мышления, но мышление это еще не способно создавать свою собственную структуру. Что же касается физической стороны действительности, то она тоже оказывается лишенной мыслительных форм, хотя все еще понимается в виде антропоморфных и одушевленных материальных стихий.

Это — гилозоистическая эстетика (греч. *hylē* — материя, *dzōē* — жизнь). Чистое мышление, понимаемое как факт и пока еще не способное создавать свою собственную структуру, получает свою структуру от этой стихийной материальной действительности. Такова, например, эстетика Гераклита, у которого вся действительность представляет собою только видоизменение первоогня. Красотой обладает у Гераклита вечно возникающий и вечно гибнущий в своих мировых пожарах космос, а боги, демоны, герои и просто люди — его отдельные структуры. Это же самое торжество чувственных интуиций человека, наблюдавшего вечное круговращение в природе, мы находим и у Эмпедокла, и у пифагорейцев, и у Демокрита, и у Диогена Аполлонийского.

«Разделение труда становится действительным разделением лишь с того момента, когда появляется разделение материального и духовного труда. С этого момента сознание может действительно вообразить себе, что оно нечто иное, чем осознание существующей практики, что оно может действительно представлять себе что-нибудь, не представляя себе чего-нибудь действительного, — с этого момента сознание в состоянии эмансипироваться от мира и перейти к образованию «чистой» теории, теологии, философии, морали и т. д.»¹⁸. А это значит, что человеческое мышление, однажды уже противопоставившее себя физической действительности, долго не могло оставаться на столь абстрактной ступени своего развития. Должна была возникнуть такая теория, которая основывалась бы на признании мышления не просто как факта, но и как самостоятельной структуры. Софисты и Сократ в V веке до н. э. поставили своей целью разработать именно внутреннюю структуру мышления. Софисты делали это негативно. Но Сократ вполне позитивно потребовал точного метода мышления, который бы обеспечивал получение для отдельных разрозненных фактов и ощущений обобщающего их и осмысляющего понятия. Красотой теперь оказались не просто непосредственно чувственно данный космос и не просто составляющие его материальные стихии, но и внутренний мир человека, пока еще

тоже достаточно абстрактный, но уже с определенными попытками построить логику и мораль как вполне самостоятельные области человеческого мышления.

Выяснилось, что мышление не только имеет способность переходить от единичного к общему и от общего к единичному, но что тут возможны и должны быть самые разнообразные формы соотношения общего и единичного. Необходимая для этого диалектика, созданная уже Сократом, получает у Платона необычайно сложное развитие. Но мышление, способное осознать свою собственную структуру своими собственными усилиями, такое мышление стало уже иначе трактовать и самый космос, подчиняя его не той хаотической закономерности и не той чисто стихийной диалектике, какая была у Гераклита, Эмпедокла, Демокрита и других. Наоборот, теперешний чувственный космос стал трактоваться диалектически, не стихийно, но понятийно, с идеальным конструированием обобщенных сторон действительности и ее фактических чувственных сторон.

Для этого нужно было сократовское всеобщее понятие, во-первых, гипостазировать, то есть признать за ним самостоятельное существование, а во-вторых, трактовать его теперь уже как порождающую модель для всего чувственного мира, чем обеспечивалась понятийная структура и самого космоса. Другими словами, тут и возникло знаменитое учение Платона об идеях, которые трактовались как некоторого рода самостоятельное бытие понятий, служивших порождающими моделями для всего чувственного мира. «Борьба древних могла окончиться лишь тогда, когда было разрушено видимое небо, субстанциальная связь жизни, сила тяготения политической и религиозной жизни, так как природа должна быть расколота для того, чтобы было достигнуто единство духа внутри себя»¹⁹.

Для организации рабовладельческого полиса требовалось, однако, и гораздо более глубокое и тонкое развитие отдельного индивидуума, необходимое для организации растущего рабовладения. Растущее рабовладение приводило прежний миниатюрный и уютный полис к упадку в результате междоусобных войн. В IV веке до н. э. под мощными ударами македонского завоевания осуществился переход от старого аристократического или демократического полиса к мировым военно-монархическим организациям.

Здесь мы являемся свидетелями дальнейшего развития самостоятельности мышления. Чего не хватало демиургической идее Платона с точки зрения развитого мышления? Для этой идеи теперь уже становилось мало иметь свое самостоятельное существование и быть порождающей моделью для чувственного космоса. Теперь демиургическая идея хочет еще и сознать себя в целом, быть своим собственным самосознанием. Так,

неизбежным образом должно было появиться учение Аристотеля о Нусе-Уме. Последний трактован у Аристотеля уже и как субъект, то есть мыслящее, и как объект, то есть мыслимое, и как тождество того и другого. «В «мышлении мышления» над-космический Ум испытывает также и свое собственное наслаждение. Он есть вечное блаженство в себе. Кроме того, демиургическая функция такого Ума, конечно, должна только возрастать. Поэтому одна из главных функций Ума, по Аристотелю,— это быть перводвигателем.

Но, будучи «мышлением мышления», то есть таким мышлением, которое рефлектирует самого себя, Ум при своем переходе в космос и во внутрикосмические тела и души порождал такого же рода внутри рефлектированные вещи и души. Мало было одной всеобщности платонической идеи. Стало необходимым подчеркивать, что идея пронизывает и каждую отдельную вещь и каждый отдельный человеческий индивидуум. Более интенсивная конкретность идеального Ума приводила также к большей конкретности и каждой отдельной вещи. Вещь подвергалась теперь гораздо более тщательной описательной методике, а соответствующее человеческое мышление подвергалось теперь гораздо более дробным дистинкциям. Дистинктивно-дескриптивный вариант платонизма, возникший под влиянием учения об идеальном мышлении уже как о самосознании и перводвигателе, и был последним словом того, что нужно называть античной классикой. Скульптура этого времени по тем же самым причинам заметно индивидуализировалась и психологизировалась. А трагическим героям уже и раньше того было свойственно космическое самосознание. Эволюция трагизма у Еврипида шла параллельно с эволюцией психологизма. Красотой теперь оказался не просто космос как таковой и не просто отдельный индивидуум, которого выдвинула средняя классика, но такой индивидуум, который в своем поведении осуществлял космические модели, сначала ему непонятные, а потом осознаваемые и глубочайше потрясающие его в результате внутренних переживаний.

Наконец, весьма характерным для поздней классики является как учение Аристотеля о выразительно-энтелехийных формах бытия, так и учение того же философа о вероятностной природе художественного предмета, не просто отражаемого в художественном произведении, но данного в виде самостоятельной и виртуозной игры творящего интеллекта. То и другое вызвано у Аристотеля именно желанием максимально конкретизировать демиургическую идею Платона и перевести ее на язык эстетического переживания. Тем самым эстетика периода всей классики получала здесь максимально возможную для античности самостоятельность и максимальное освобождение мыслящего субъекта.

Таким образом, индивидуализм и психологизм греческой эстетической мысли уже был подготовлен поздней классикой. Теперь предстояло только углубиться в этот индивидуализм и психологизм. И, как всегда бывает в истории, последующая эпоха революционно снимает предыдущую эпоху и если использует ее, то только во второстепенном смысле слова. Так объективизм греческой классики сменился субъективизмом. И прежние формы мышления при всем своем объективном идеализме и при всех своих порождающих моделях стали казаться теперь уже чем-то слишком абстрактным и слишком всеобщим. Если Аристотель создал учение о надприродном Уме, то есть о надприродном самосознании и самомышлении, то в порядке диалектической противоположности теперь стали говорить о самосознании и самомышлении уже человеческого субъекта.

Стоики, эпикурейцы и скептики только и стремятся теперь к одному, к сохранению внутреннего покоя человеческой личности перед лицом бушующих стихий жизни. Физикой, натурфилософией и всякими идеальными и реальными конструкциями бытия они или пользуются только для охраны и оправдания изолированного индивидуума, или, как скептики, даже и совсем никак не пользуются, считая, что на объективный процесс жизни вообще не надо обращать никакого внимания как на нечто бессмысленное. Такого рода эстетика выдвигает в качестве наибольшей красоты мудреца, который умеет сохранять свое бесстрашие в полной изоляции от всего окружающего.

Субъективистская эстетика, как она ни боролась упорно за свое существование, конечно, не могла быть последним словом античной эстетики. Эстетика изолированного субъекта не выдерживала своего субъективизма ни у стоиков, ни у эпикурейцев, ни у скептиков. Все они так или иначе продолжали оставаться античными людьми и потому не могли целиком и начисто изменить античному стихийному материализму. Стоики защищали свой изолированный субъект тем, что трактовали его как эманацию первоогня. Тем самым древний Гераклит опять вступал в свои права, но только на этот раз ради обоснования изолированного человеческого субъекта. Эпикурейцы тоже исходили из натурфилософии Демокрита, но опять-таки исключительно в целях оправдания и защиты своего изолированного наслаждающегося субъекта. Даже скептики, отрицавшие всякую догматическую философию, все-таки обосновывали свою философию учением о всеобщей и вполне иррациональной текучести, то есть в конце концов тоже базировались на одном из самых крайних проявлений учения Гераклита.

Однако наступили времена, когда изолированный субъект мыслился уже не так изолированно и не просто базировался на отвлеченных формулах Гераклита и Демокрита. Возникла по-

требность понимать субъект не просто как нечто выводимое из объекта, но именно как самый же объект, и понимать объект не просто как силу, создающую субъект, но тоже именно как самый же этот субъект в его глубочайшей сущности. Но где же было найти такое субъект-объектное бытие так, чтобы ни субъект не был бы эманацией объекта, ни объект не был бы только еще обоснованием субъекта, а не самим субъектом? В античности был такой период развития. Это был период древней мифологии, хтонической или героической, где боги, демоны, герои и простые люди, да и вся неодушевленная природа представляли собою как раз эту неразрывную слитность всего субъективного и всего объективного, так что не возникало и никакого вопроса о разделении на субъект и объект. Итак, нужно было воскресить древнюю мифологию, надо было во что бы то ни стало ее реставрировать, и если насильственно, то пусть и насильственными средствами. Таким образом, если историю античной эстетики мы начинаем еще с мифологии, то можно сказать, что и кончилась эта история эстетики тоже мифологией.

Тут же, однако, становилось ясным и то, что буквальное воскрешение древней мифологии в такой высокоцивилизированный век было бы невозможно, если бы для этого воскрешения не пускался в ход весь логический и диалектический аппарат предыдущего культурного развития. Древнюю мифологию воскрешали диалектически, превращая каждый ее персонаж в логическую категорию, которая формулировалась точнейшим образом и которая вступала в связь с другими категориями чисто диалектически. Но тут важно отдавать себе отчет как в положительных достижениях этого последнего периода античной эстетики, так и в ее безусловной и окончательной гибели.

Несомненно, эволюция мышления, с которой началась очень абстрактная строга классика, продвинулась здесь весьма далеко. Мышление для неоплатонизма и не просто факт, и не просто диалектическое порождение понятия, и не просто самознание, и не просто порождающая модель для чувственного мира. Оно дошло здесь, несомненно, до личностной трактовки демиургической идеи. Ведь если на первый план выступили здесь боги, демоны, герои, люди и вся мифологическая неодушевленная природа, то ясно, что мышление здесь проявлялось лично и личность лежала в основе и в глубине всяких отдельных и конкретных форм мысли. С другой стороны, также и материальная действительность получала в связи с этим личностную характеристику, превращаясь в космическую мистерию личностного духа.

И все же исконный дуализм материи и идеи не могли устранить ни иерархия природы и космоса, ни теория восхождения чистого человеческого ума в идеальный мир, ни толкование всего

космоса и всего внутрикосмического бытия как универсальной мистерии с ее чудесами и магией, с ее пророчествами, религиозным культом и разгулом воображения.

Так античный неоплатонизм остается ареной неопределенного противоречия между абсолютным идеализмом эманаций и исконным классическим дуализмом идеи и материи.

На очереди стояла новая попытка преодолеть указанную антитезу, а именно попытка сохранить самостоятельную субстанциальность и идеального мира и материальной действительности. Но для этой новой эстетики был необходим догмат о богочеловечестве, соответствующий уже не рабовладельческой, но феодальной формации, хотя и возникший в период поздней античности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 536. Подробнее о специфике античной эстетики см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. (Ранняя классика). М., 1963, с. 88—93.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

³ Там же, т. 20, с. 185.

⁴ Досократики цит. по: Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker, 9 Aufl. Berlin, Bd. 1—3, 1959—1960. Русс. пер. см.: Маковельский Александр. Досократики. Часть 1—3. Казань, 1914, 1915, 1919.

Маковельский А. О. Древнегреческие атомисты. Баку, 1946.

⁶ Платон. Соч. в 3-х т., т. 3 (ч. 1—2). М., 1968—1972.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 94.

⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 255.

Лосев А. См. Классическая калокагатия и ее типы.— «Вопросы эстетики». Вып. 3. М., 1960.

¹⁰ Это понимание аристотелевского катарсиса было развито в кн.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, т. 1. М., 1930, с. 728—734.

Ноологическое, по сути дела, толкование аристотелевского трагического катарсиса, но с выделением психологии, предложено А. Ничевым. (Ničev A. L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote. Sofia, 1970).

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 255.

См.: ПМЭМ, т. 1. М., 1962.

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 124—125.

¹⁵ См.: ПМЭМ, т. 1.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 40, с. 174.

См.: ПМЭМ, т. 1.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 30.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 40, с. 51.

ПОЗДНЯЯ АНТИЧНОСТЬ

§ 1. Александрийский эллинизм

Период поздней античности отмечен не только завершением и крушением многих взглядов и представлений классической античности, но и появлением ряда новых черт, предвещавших становление культуры европейского Средневековья, в частности новой эстетики.

Наиболее полное отражение эти черты нашли в трактатах раннехристианских мыслителей, представителей патристики — влиятельного философско-религиозного направления поздней античности. Христианская философия (патристика) возникла как специфическая форма идеалистического отражения сложных процессов, протекавших в социально-экономической, государственно-политической и культурной сферах позднеантичного общества. Эти процессы заявили о себе еще в период эллинизма, причем им сопутствовало активное соприкосновение различных по многим своим параметрам культур древнего мира, соединение и соответствующее переосмысление египетских, ассиро-вавилонских, индийских и семитских идей на основе греко-римской духовной культуры.

Эллины начинают остро интересоваться проблемами нравственного долга, идеи загробного бытия, посмертного воздаяния. Развивается индивидуализм. В сфере религиозного сознания намечается отход от буквального восприятия антропоморфных богов греческой мифологии. Возникает тенденция к интеллектуально-символическому абстрагированию мифологических персонажей. С другой стороны, возведение на Олимп множества восточных богов и демонов¹ привело к развитию разнообразных мистико-символических культов и мистерий, вере в чудеса, гадания, заклинания и т. п.

Однако соединение различных элементов чужеродных культур, древних и пришедших к определенному завершению, зрелости или кризису,—эта синкразия дает подчас очень яр-

кую и своеобразную, но все-таки эклектическую, а следовательно, лишенную внутреннего жизненного потенциала культуру. Тот факт, что сама эта культура не могла иметь будущего, отнюдь не мешал, а, скорее, обязывал ее стать питательной средой для новой культуры, идущей ей на смену. Такая культура зародилась внутри языческого эллинизма в период его зрелости на восточных окраинах Римской империи.

На рубеже новой эры остро встала проблема преодоления традиционного дуализма древних культур — между духом и материей, мышлением и бытием. Философские системы эллинизма оказались не в состоянии решить ее. Поиск из сферы мышления переключился в область религиозных переживаний и спекуляций. Эллинистический субъективизм и психологизм выдвинули идею личностного посредника между миром и духовным абсолютом. Христианство оформило ее в идею личностного божества — богочеловека, призванного, по замыслу его идеологов, своим бытием снять исходный дуализм.

Возникшее не на эллинской, а на восточной основе христианство сумело отказаться от основополагающих принципов античного мышления и античной культуры, пытаясь тем самым преодолеть и духовные тупики этой культуры. В данной ситуации оказался возможным и тот синтез основных параметров восточных и греко-римской культур, на который логикой исторического развития был ориентирован эллинизм. Этот синтез, как преодоление культур древнего мира на новом уровне, и начал наиболее полно осуществляться в рамках христианского эллинизма (I—IV вв. н. э.).

В данном случае нас интересует область эстетических идей. Однако, чтобы верно понять и оценить то новое и своеобразное, что появилось в этой сфере в раннем христианстве и было развито затем средневековой эстетикой, необходимо кратко остановиться на тех основных чертах духовной культуры, и в частности эстетических идеях эллинизма, которые оказали прямое или косвенное влияние на формирование эстетики раннего христианства.

Духовная культура христианства, соответственно и ее эстетика, формировалась на основе преимущественно двух культурных традиций древнего мира, противоположных друг другу по некоторым основным параметрам, — греко-римской и древнееврейской².

Различие узловых мировоззренческих принципов древнееврейской и эллинской культур отразилось и на системах их эстетических идей.

Античная духовная культура вся пронизана искусством, на что указывал еще Винкельман. Греческая философия теснейшим образом связана с эстетикой и без последней, как показал

А. Ф. Лосев³, не может быть понята. Греческая математика, философия, физика, астрономия — «скульптурны и осязательны»⁴. Греческая поэзия «пластична»⁵. Пластичность — основа греческого миропонимания⁶. Отсюда любовь эллинов прежде всего к пластическим, статичным видам искусства — архитектуре и скульптуре.

Ветхозаветная эстетика основывается на иных принципах. Пластичность ей чужда. Динамизм, волитивность, психологизм, активность бытия-мышления в потоке жизненных событий обесценивают все статичное, неподвижное, пластическое, визуально воспринимаемое. Слушание играет более важную роль в их гносеологии, чем видение⁷. Главные виды искусств ветхозаветной культуры — музыка и поэзия. Пением и музыкой славил Яхве древние евреи. Греки сооружали своим богам храмы и статуи.

Красота и гармония мира во всем его многообразии значимы для древнего еврея лишь как отражение божественной мудрости. «Все соделал Ты премудро; земля полна произведений твоих» (Пс. 103, 24). Красота и благо для израильтян, как и для греков, слабо различимы. Греческому «*to kalon*» в этом плане соответствует ветхозаветная категория «*tob*»⁸. Прекрасной (*tob*) считается вещь, если она максимально соответствует своему назначению. Другими словами, функционализм является неотъемлемой и важной чертой ветхозаветной эстетики, главными понятиями которой были свет, цвет, звук, голос, вкус⁹.

Особое место занимает в древнееврейской эстетике категория «свет» (*or*). Для израильтян он был идеалом красоты и практически играл в их культуре ту же роль, что красота — в античной.

Свет солнца, огня, световые метафоры, светоносные цвета, белый и красный, — важнейшие элементы ветхозаветной эстетики. Из этих представлений вырастет впоследствии «световая эстетика» Филона, Августина, Псевдо-Ареопагита и их последователей.

Греческая эстетика хорошо различала форму и содержание как в явлениях и предметах природы, так и в произведениях искусства. Впрочем, относительно последних эллинистическая мысль не была едина. Если, к примеру, автор трактата «О возвышенном» и Плутарх в сочинении «Как юноше слушать поэтические произведения» не сомневаются в наличии того и другого в произведениях искусства (в частности, в поэзии), то некоторые стоики полагали, что только произведение природы имеет и форму и содержание. Искусству же присущ лишь внешний облик, а «внутреннее его содержание неизваяно»¹⁰.

Форма в понимании древнего грека — это что-то вроде сосуда, из которого можно вынуть содержание и внутри останется пустота. Форма имеет вполне конкретный контур, ясное очертание, которое в изображениях хорошо передается линией. Такое понимание формы опирается на пространственный характер мышления древнего грека. Отсюда и художественное решение пространства в новоевропейской живописи — «коробковое пространство», основанное на линейной перспективе.

У иудеев не существовало ни понятия, ни термина, соответствующего греческой «форме»¹¹. Они не различали форму и содержание. Для них важно и значимо лишь само явление в целом, свойства этого явления или предмета. В греческой культуре красота тела ценилась сама по себе, для иудея внешний вид важен только как выражение внутренних свойств тела. Эти эстетические концепции нашли свое дальнейшее развитие и конкретную реализацию в решении художественного пространства (в частности, так называемая «обратная перспектива») в византийском искусстве¹².

Пластическое миропонимание эллинов, их интерес к форме, к внешнему виду, к созерцанию его красоты в литературе воплотились в особый прием фиксации пластической формы — в описание ее (экфрасис). Начиная с Гомера греческая литература систематически дает описания внешнего вида предметов, человека, пейзажа, как бы лепит его перед внутренним взором читателя. Описание является основным структурообразующим приемом греческой литературы¹³. Особое значение для эстетики имеют описания городов, архитектуры, скульптуры, живописи, часто встречающиеся в греческой прозе и поэзии. Эти экфрасисы положили начало новоевропейскому искусствознанию.

В Ветхом завете практически нет ни одного описания (в греческом смысле) внешнего вида. В своих описаниях построек, сооружений, одежд авторы Ветхого завета выдвигали на первый план жизненный практицизм. При подходе к любому сооружению их прежде всего интересовал вопрос: а как это сделать? В Ветхом завете даются, собственно, не описания внешнего вида Ноева ковчега, «ковчега завета», храма Соломона, одежд священнослужителей, а описывается точная, говоря современным языком, технология изготовления этих сооружений и предметов. Внешний вид неподвижных предметов как бы расчленяется во времени, наполняется динамикой и движением процесса их изготовления (см.: Исх. 36—39; Цар. 6—7 и др.). Эти представления воплотились и в литературе. Основным изобразительным приемом ветхозаветных текстов является впечатление¹⁴. Их авторы не описывают объективно явления, людей, предметы, природу, а передают свои субъективные впечатления о них.

Еще одно значимое для эстетики различие этих культур усматривается¹⁵ в принципах организации художественного текста. Если греческая литература обладает «пластически замкнутой формой», требующей выявления «личного авторства», то ветхозаветные тексты, как правило, построены на принципе «открытой формы». С этим связана «существенная анонимность литературы ветхозаветного типа, присутствующая даже тогда, когда текст несет на себе имя его создателя (как сочинения пророков)»¹⁶.

Взаимодействие двух столь несхожих культурных традиций, особенно активно осуществлявшееся в Александрии, породило в эллинистический период ряд новых явлений в сфере эстетического мышления, нашедших позже отклик в христианской эстетике.

Ближневосточные и греко-римские эстетические идеи, придя в соприкосновение, определенным образом трансформировались в некое новое качество, получившее свою полную реализацию в византийской эстетике. Переходной ступенью к этой эстетике в плане снятия крайних противоположностей в эстетических воззрениях античности и Ветхого завета являются взгляды Филона Александрийского (28/21 г. до н. э.— 41/49 г. н. э.) и ранних христиан, во многом опиравшихся на Филона¹⁷.

«Филон... — отмечает один из исследователей его творчества, — представляет из себя в высшей степени сложное литературное явление, в котором перекрещивается чрезвычайно много умственных течений»¹⁸. Типичный представитель эллинизма, живший в духовном центре эллинистической культуры на рубеже двух грандиозных эпох, он остро ощущал кризисную ситуацию своего времени и хорошо чувствовал его духовные потребности. Знаток и активный поклонник античной литературы и философии, эрудит, знавший учения египетских мудрецов и тексты Авесты¹⁹, он был выдающимся мыслителем своего времени. Логика развития духовной культуры эллинизма породила осознанное стремление к синтезу двух культурных потоков — ближневосточного и античного, и первой ступенью на этом пути явилась эклектическая, религиозно-идеалистическая по своей сути, система Филона Александрийского²⁰. Его эклектизм находился на грани перехода в новое качество, но этот переход не мог осуществиться на уровне спекулятивного мышления.

Для истории эстетики значимой является общая картина его эстетических взглядов, ибо они через александрийских христиан оказали сильное влияние на раннехристианскую, а затем и византийскую эстетику. Кроме того, влияние филоновских идей сильно ощущается в эстетике неоплатонизма, эстетических взглядах Талмуда и в мусульманской культуре.

В античной эстетике начиная со времен Аристотеля намечается тенденция к появлению специальных эстетических дисциплин, таких, как поэтика, филология, даже нечто близкое к описательному искусствознанию,— тенденция, развитая впоследствии западноевропейской наукой. Филон, а за ним и вся средневековая эстетика (особенно последовательно — восточно-христианская) уходит от этой тенденции, возвращаясь на позиции недифференцированного знания. Продолжая традиции ветхозаветной культуры, он воспринимает искусство как органический элемент общежизненной ситуации. Его эстетика функционирует внутри его гносеологической системы и вне этой системы утрачивает свою значимость.

В своих философских экскурсах помимо похвалы философии и определения ее места и роли в цикле других наук Филон, опираясь во многом на стоиков, разрабатывает психологический механизм чувственного и интеллектуального восприятия, что имеет непосредственное отношение к проблеме эстетического восприятия.

Путем аллегорического толкования истории Адама и Евы Филон пытался показать взаимосвязь разума и чувства (см.: *De cherub.* 54—65)²¹. Чувство потенциально содержится в разуме. Без чувства разум пассивен, он как бы спит и ничего не видит. Чувство вычленяется из разума, как Ева — из ребра Адама. Вступив в связь с чувством, разум начинает познавать мир явлений. Сами чувства без поддержки разума также не в состоянии что-либо познать. Они как бы глаза разума, и разум постоянно поддерживает их деятельность и руководит ими (*De post. Caini* 127). Без такого руководства разум сам может подпасть под влияние чувств, что не ведет ни к чему хорошему. Излишняя увлеченность чувством породила неразумие (*De cherub.* 65), хотя обычно чувства способствуют правильной восприятию внешнего мира и только удовольствие (*hēdonē*) искажает это восприятие (*Leg. alleg.* III 61—64). Однако в системе Филона удовольствие не является отрицательным фактором. Стремлению постигнуть логику взаимосвязи чувственного и интеллектуального познания сопутствует стихийно-диалектический подход к этой важнейшей в его мировоззрении категории. С ее помощью Филон стремится объяснить противоречивость духовной жизни, что приводит его к попытке ввести в свою теорию познания непонятные элементы, то есть апеллировать к сфере внесознательного психического. Это способствовало психологизации и, в частности, эстетизации (введением категории «гедонэ») гносеологии.

«Гедонэ» — необходимое звено в структуре познания, ибо оно способствует соединению противоположностей — разума и чувства. Без него, как и без Змия в истории Адама и Евы,

разум не может вступить в контакт с чувством (Leg. alleg. II 71). С точки зрения психологии восприятия Филон сознает, что познание невозможно без «гедонэ». Но, с другой стороны, в области морально-этической «гедонэ», по его убеждению, — отрицательный фактор, и, если дать ему волю, оно превращается во зло²². «Гедонэ», как чувственное наслаждение, стремится очаровать человека, парализовать разум, дать ему фальшивые образы вещей. «Ничто не влечет так душу к смерти, как безмерность наслаждения» (Leg. alleg. II 77). С «гедонэ» связывает Филон и искусство. Различные виды искусства (живопись, скульптура, музыка) созданы для возбуждения «многообразных наслаждений» (Leg. alleg. II 75). Отсюда основным назначением искусств является услаждение чувств — зрения, слуха, осязания — в соответствии с видом искусства (Leg. alleg. II 75—76). Более того, Филон и абсолютную красоту, присущую, по его убеждению, только божеству, связывает с наслаждением. «Процесс отыскания красоты, даже если он не увенчается успехом, сам по себе доставляет наслаждение» (proeurhraisein estin — De post. Caini 21). Здесь Филоном сформулирована мысль о том, что эстетическое восприятие может быть и не связано с какой-либо утилитарной целью. Важен не только конечный результат этого восприятия, но и сам процесс его.

Таким образом, «гедонэ» занимает в системе Филона важное место, хотя его вряд ли можно зачислить в приверженцы гедонизма. К «гедонэ» он относится очень осторожно, а часто и отрицательно. Что же заставляет его так тщательно исследовать эту категорию? Дело в том, что в эстетической по своей сущности концепции наслаждения Филон усматривает выход из формально-логического агностицизма своей гносеологии. Коль скоро, по Филону, в познании божества — цель и смысл всей человеческой деятельности, а божество трансцендентно, то есть непознаваемо, он приходит к выводу, что уже сам процесс познания бога доставляет наслаждение (De spec. leg. I 39—40). Может быть, этого и достаточно для индивида, стремящегося к познанию абсолюта? Метод и практика философствования самого Филона говорят о том, что для себя он ответил на этот вопрос утвердительно. Ясно, что такая концепция «гедонэ», направленная на примирение рационализма и иррационализма, могла возникнуть на основе таких противостоящих культурных традиций, как античная и ветхозаветная.

Из чувственных органов Филон отдает предпочтение зрению. Интерес к видению, созерцанию, зрению как в античной эстетике, так и у Филона тесно связан с понятиями красоты, прекрасного. Они занимают видное место в его эстетике. Продолжая традиции своих античных предшественников, Филон не дифференцирует их и практически не отделяет от понятия

«благо». Прекрасное играет у него важную роль одновременно в гносеологии, этике и эстетике, объединяя их в единой системе его миропонимания. Прекрасное — важнейшее свойство первопричины, в идеале доступное духовному созерцанию. Стремление к нему, даже не достигающее цели, доставляет человеку наслаждение. Необходимо постоянно размышлять о прекрасном, с тем чтобы оно утверждалось в душе и вытесняло оттуда пороки (Leg. alleg. III 16). Существуют определенные «границы прекрасного» («horoyz toy kaloy» — De post. Caini 88). Пороки нарушают эти границы и способствуют замене прекрасного «чувственным и бездушным» (De post. Caini 99). Прекрасное, таким образом, выступает здесь как особое, духовно-добродетельное состояние души, ибо в целом прекрасное понимается как высшая ступень блага (De post. Caini 95), которая не может быть ничем заменена. Как видим, у Филона заметна тенденция к дифференциации «прекрасного» и «благого», но пока еще только в количественном, а не в качественном отношении. «Границы прекрасного» — это прежде всего границы нравственного порядка, и установлены они в душе человека. Не внешний вид человека, а его моральный облик меняется при нарушении этих границ. Поэтому бог у Филона не прекраснее, но «лучше» (kreittón), чем красота (De orif. mundi 8). Однако этико-психологическое понимание прекрасного вряд ли могло бы существовать у Филона вне его онтологически-гносеологических представлений о прекрасном. Широко используя в своей системе платоновскую «теорию идей», по образу которых был создан видимый мир, Филон отказывается или по крайней мере не настаивает на платоновском принятии красоты материального мира или произведений искусства. Ветхозаветная идея творения и принцип целесообразности всего существующего, а также глубоко символический подход к миру побуждают Филона рассматривать красоту мира как «прекрасное подобие», созданное на основе «прекрасного образа» (De orif. mundi 16). Видимый мир создан по образу прекрасного «мира идей», является его символом — в нем и через него постигается этот мир (духовное через чувственное), и у Филона нет оснований отказывать ему в определении «прекрасный».

Однако если в понимании прекрасного Филоном мы еще не можем констатировать его резкого отхода от платоновской концепции, то в отношении к искусству он сильно расходится с соответствующими положениями эстетики Платона. Платон считал красоту в искусстве незначительной и малоценной, характеризуя ее как «подражание подражанию». Филон же в трактате «О провидении» утверждает, что красота человека «стоит гораздо ниже красоты художественных произведений»²³. По

его мнению, человек, постигнувший красоту природы и искусства, конечно же, не будет восхищаться преходящей красотой человеческого тела. «И почему тот,— вопрошает Филон,— кто наилучшим образом все понимает, будет волноваться из-за красоты тела, которую гасит быстрое время, заставляя ее, вообще обманчивую (особенно обманывающую глаза людей), убывать и слабеть, прежде чем она расцветет на некоторое время? И особенно после того, как он видел это (красоту.— В. Б.) в неодушевленных предметах и травах, в прекрасных творениях живописцев и скульпторов, а также в живых картинах (*vivis picturis*) и образах (или статуях) других мастеров...» (*De provid.* II 21)²⁴. Грек, даже времен эллинизма, вряд ли отважился бы на такое утверждение. Красота человека, лежащая в основе не только эстетики, но и всего миропонимания античности, красота человеческого тела как идеал античного искусства — эта красота обесценивается Филоном, ставится им ниже изделий художника. Тем самым искусство возводится на более высокую ступень, чем просто ремесло, намечается принципиально новая эстетическая концепция. Она одинаково чужда как античной, так и ветхозаветной эстетике, хотя к последней стоит ближе. Искусство ставится здесь на один уровень с природой. При этом принципиальное сходство их усматривается в неизменности (вечности) красоты как в природе (понятой Филоном как творение божества), так и в искусстве (творении человека.)

С другой стороны, Филон не питает особых иллюзий относительно искусства, в частности изобразительного. Он не отрицает его, но и не видит в нем какой-либо святости. Активно выступая против идолопоклонства как темного невежества, он заявляет, что художник, конечно, выше и достойнее творения рук своих. Идолопоклонники же украшают статуи золотом и драгоценными камнями, а их творцов обрекают на безвестность и нищету. И уж полным безумием является почитание как священных изображений, сделанных своими собственными руками (*De decal.* 66—67). Скульптура и живопись привлекают людей красотой внешних форм, а поэзия — ритмом и гармонией стихов (*De spec. leg.* I 28—29), поэтому нет никаких оснований почитать их за нечто божественное.

Привыкший под всякой вещью, фразой, всяким словом и даже буквой искать скрытый смысл высших истин, Филон с тех же позиций подходит к красоте в искусстве. Он призывает не увлекаться красотой формы, а видеть за ней красоту содержания, ибо «введенный в заблуждение красотой слов и предложений» человек может отказаться «от истинной красоты, содержащейся в данных произведениях» (*De migr. Abrah.* 20). Здесь Филон выступает продолжателем традиций антично-

сти. Не случайно его мысли перекликаются с идеями его не менее известного в эстетике современника — автора трактата «О возвышенном», утверждавшего, что в искусстве различные формальные приемы типа риторических фигур, особой композиции, тропов, метафор, специального подбора слов и т. п. служат для лучшего выражения содержания. Сближает этих авторов еще и то, что оба они, хорошо чувствуя духовные потребности времени, часто говорили практически об одном и том же, используя различные термины: Филон — традиционное «прекрасное» (*to kalon*), а Псевдо-Лонгин — новую категорию, «возвышенное» (*to hypsos*).

Итак, красота (прекрасное) занимает в системе Филона одно из главных мест, хотя он ясно сознает, «что все чрезмерно прекрасное вообще редко» (*Quod. omn. prob. lib. sit. 63*). Категория эта имеет у него множество значений и оттенков, что позволяет использовать ее в различных областях духовной культуры как некий связующий все воедино элемент. В этике прекрасное противостоит пороку, служит для обуздания страстей и телесных вожделений (*De post. Caini 182*). В гносеологии красота — предел стремлений субъекта познания, но также и стимул влечения к науке, истине и одновременно символ науки и истины (не только конечной, но и промежуточных истин — пропедевтических наук)²⁵. Наконец, в его религиозно-идеалистической эстетике прекрасное — главная характеристика первопричины, божественных идей, Логоса, видимого мира. Красота — оценочный показатель образов произведений искусства. Повсюду «возникновение прекрасного несет смерть безобразному», как и воссияние света уничтожает тьму (*Quod Deus sit im. 123*).

При этом на каждом из уровней прекрасное у Филона имеет свою антитезу, что свидетельствует о понимании им различных значений этой категории, о сознательном стремлении к использованию ее в качестве объединяющего элемента своей системы. На гносеологическом уровне прекрасному противостоит «незнание», «неразумие», на этическом — «порок», на эстетическом — «безобразное».

Не меньшую роль, чем «прекрасное» играет в эстетике Филона категория «свет» (*phós*), берущая свое начало в восточных культурах. Вольно или невольно стремясь к синтезированию достижений античной и восточных культур, Филон ясно представляет себе место света в философско-религиозных и эстетических воззрениях Ближнего и Среднего Востока и активно вводит его в свою систему наряду с категорией прекрасного. Как отмечалось, свет, игравший периферийную роль в системе античных эстетических категорий, является важнейшей категорией ветхозаветной эстетики.

Филон различает по степени материализации несколько световых уровней. Каждый из них имеет свой носитель света: 1) божество, 2) Логос, 3) душа человека, 4) естественное солнце и звезды и 5) тьма²⁶. Определенный свет соответствует каждой из ступеней: от сверхчувственного божественного через естественный, воспринимаемый зрением свет до его полного отсутствия — тьмы. Каждый вид света играет роль посредника на одной из ступеней познавательного процесса²⁷

С помощью категории «свет», равно как и «красота», Филон стремится преодолеть агностицизм формально-логического уровня своей системы (а практически и всей эллинистической философии). Не разумом, но путем эмоционально-эстетического переживания постигается божество. В соответствии с распространенной в эллинистической гносеологии идеей «подобное познается только подобным»²⁸ Филон считает, что человек прежде всего должен быть «просвещен» (*photidzein, illuminare*) божественным светом и только после и в результате этого он в сверхчувственном и сверхразумном экстазе постигает божественную истину. Таким образом, «световая эстетика» у Филона, как и у его христианских последователей, тесно переплетена со «световой мистикой», в которой он видел один из способов постижения первопричины.

Особое место в эстетике Филона — а точнее, во всей его философской системе — занимает еще одна категория, введенная в эстетику на основе изысканий стоиков. Эта категория, легшая впоследствии в основу всей европейской средневековой эстетики, не нашла еще четких дефиниций и определенного термина для своего обозначения в системе александрийского мыслителя, но значимость ее была хорошо прочувствована Филоном. Речь идет о категории, которая может быть обозначена как «символический (или аллегорический) образ». Категория эта имеет массу иногда трудноуловимых семантических оттенков, ибо с ее помощью Филон пытается связать принципиально несвязуемое, доказать недоказуемое формально-логическими средствами — имманентность миру трансцендентного божества. Стремление решить эту сложнейшую для философского мышления эллинизма задачу привело Филона к введению в свой категориальный аппарат нового понятия, при этом понятия очень емкого, принципиально многозначного и многоаспектного. Естественно, Филон затрудняется обозначить эту гибкую категорию каким-либо одним термином. Поэтому он употребляет практически в качестве синонимов (хотя и с еле уловимыми семантическими оттенками) такие понятия, как «образ» (*mimema, tropos*), «изображение» (*eikon, apeikonisma*), символ (*symbolon*), аллегория (*allegoria*) и ряд близких к ним по значению выражений.

Весь видимый мир, включая философские, религиозные и литературные тексты, а также произведения искусства, является для Филона отображением и системой символов «мира невидимого». Солнце у него — изображение божественного света, одежда первосвященника — отображение мира в целом, цветы на одеждах — символ земли, а отдельные личности в Ветхом завете — «образы душевных состояний» и т. п.

Введение новой категории способствовало вытеснению понятия «мимесис» из сферы эстетических идей Филона. Его символически-аллегорический подход к искусству позволял ему обойтись без этой важнейшей для классической античной эстетики категории, хотя Филон отнюдь не отрицал миметического характера искусства. Однако, как отмечает В. Татаркевич, актуальность мимесиса значительно снизилась в период позднего эллинизма²⁹, и эстетика Филона с ее новыми акцентами и категориями — хорошее подтверждение этому.

Тексты Ветхого завета, по убеждению Филона, наделены тайным смыслом. Соответственно и своей задачей Филон ставит прочтение этих текстов как символических и аллегорических, то есть выявление их скрытого смысла. При этом исходным постулатом его анализа является убежденность в том, что исследуемые тексты — целостная, законченная и замкнутая в себе структура³⁰, каждый элемент которой вплоть до отдельных слов, артиклей, даже отдельных букв и грамматических ошибок, а также приемы организации текста обладают своей особой (не буквальной) семантикой, зависящей от конкретного контекста. Ясно, что этот принцип, примененный к любому тексту, чреват субъективистским произволом (чем часто грешил и сам Филон), но в отношении художественного текста он во многом плодотворен. Задачи философско-религиозной эксегезы побуждали Филона подходить к религиозному в целом тексту как к художественному, что позволило ему сделать ряд выводов, значимых для теории эстетического анализа.

Собственно аллегорический (или символический) смысл текста понимается Филоном широко и достаточно расплывчато³¹. Это некое духовное содержание (*ta noeta*), лежащее за буквальным текстовым изложением, иносказательный «аллегорический образ», нечто скрытое от непосредственного взора, заключенное где-то в «подсознании» (*ta en hyponoiais* — *De Josepho* 28)³².

Сами аллегории выступают у Филона в качестве феноменов художественной действительности (*etwas Künstliches*)³³, организованных по «законам красоты». Они называются у него «мудрым водчеством» (*De somn.* II 8).

В соответствии с этим Филон полагает, что и выявление заключенного в них смысла не может быть произвольным, но должно основываться на законах организации аллегорического

текста (De Abrah. 68), на правилах и «канонах аллегории» (De somn. I 73; De spec. leg. I 287). Сам Филон не дал, к сожалению, специального изложения этих правил и канонов, да, видимо, многие из них он вообще не формулировал, а лишь смутно ощущал на интуитивном уровне. Однако он ясно осознавал существование таких законов организации текста, постоянно помнил о них и стремился руководствоваться ими в своей комментаторской практике. Анализ текстов самого Филона, в частности, мастерски проделанный К. Зигфридом еще в прошлом веке, позволяет выявить главные из таких правил и канонов. При этом для нас основное значение имеет то, какие элементы текста привлекают внимание Филона в качестве носителей аллегорического смысла, а не конкретное значение тех или иных аллегорий в его интерпретации.

Среди особых приемов организации текста, выделенных Филоном в качестве носителей дополнительного («глубокого») символично-аллегорического смысла, с эстетической точки зрения наиболее примечательны следующие³⁴.

Особое значение в тексте приобретает повторение дважды одного и того же термина (типа — *anthropos anthropos*), введение в текст кажущихся с точки зрения логики лишними выражений и слов. Повторение известных, уже ранее высказанных положений дополняет что-то новое к контексту или заостряет нечто особое в нем. Глубокий смысл, по мнению Филона, имеет для аллегорического текста использование синонимов в различных текстах. Применение конкретного термина тесно связано с семантикой данного текста. Большой значимостью обладают выражения, построенные на игре слов. Отдельное слово в том или ином тексте может иметь различные значения. Отсюда многозначность термина в структуре аллегорического текста. Отдельные наречия, местоимения, частицы, род, число, падеж существительного, число и время глагола, части слова, незначительные изменения внутри слова (типа — характера ударения или переноса ударения со слога на слог), наличие или отсутствие артикля — все это, по мнению Филона, имеет прямое отношение к семантике «скрытого» смысла, хотя практически никак не влияет на буквальное значение текста. Эти соображения Филона можно оценить как одну из первых в истории эстетики попыток анализа структуры художественного текста, выявления специфических носителей особой, скрытой за «буквальным» значением текста информации.

Таким образом, в эстетике Филона Александрийского, поставленного волей истории на рубеже двух культурных эпох, мы обнаруживаем ряд новых черт и тенденций, возникших на основе предшествующих эстетических представлений и направленных на удовлетворение духовных потребностей новой эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- См., например, сатирическое изображение этой ситуации у Лукиана в «Собрании богов»; см. также: Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion, Bd 2. Die hellenistische und römische Zeit. München, 1950.
- ² Подробнее см.: Бычков В. В. Эстетика поздней античности (II—III вв.). М., 1981, с. 21—32.
- ³ См.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, т. 1. М., 1930, с. 84 и далее.
- ⁴ Там же, с. 82 и др.
- ⁵ Там же, с. 76.
- ⁶ Ср.: Boman Th. Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen. Göttingen, 1953, S. 70—71.
- ⁷ Ibid., S. 177.
- ⁸ Ibid., S. 69—71.
- ⁹ Ibid., S. 71.
- ¹⁰ ПМЭМ, т. 1. М., 1962, с. 142, фрагм. 19.
- ¹¹ Boman Th. Op. cit., S. 135.
- ¹² См.: Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977, с. 159—164.
- ¹³ Ср.: Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противостояние и встреча двух творческих принципов).— «Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира». М., 1971, с. 225 и далее; Boman Th. Op. cit., S. 97.
- ¹⁴ Ibid., S. 60.
- ¹⁵ Подробнее см.: Аверинцев С. С. Указ. соч., с. 222—223.
- ¹⁶ Там же, с. 213.
- ¹⁷ Как известно, Энгельс считал Филона «настоящим отцом христианства» и указывал на «огромное влияние александрийской школы Филона... на христианство» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 307; т. 22, с. 474). Подробнее об эстетике Филона см.: Бычков В. В. Эстетика Филона Александрийского.— «Вестн. древней истории» (ВДИ), 1975, № 3, с. 58—79; Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980, с. 82—128.
- ¹⁸ Трубецкой С. Н. Филон и его предшественники.— Вопросы философии и психологии. Кн. 1. М., 1898, с. 177.
- ¹⁹ См.: Siegfried C. Philo von Alexandria als Ausleger des Alten Testaments. Jena, 1875, S. 140—141; см. также: Иваницкий В. Ф. Филон Александрийский. Жизнь и обзор литературной деятельности. Киев, 1911, с. 511—512.
- ²⁰ См.: Freudenthal M. Die Erkenntnislehre Philos von Alexandria. Berlin, 1891, S. 1.
Работы Филона Александрийского цит. по: Philonis Alexandrini Opera. Ed. L. Cohn et P. Wendland. Berolini. Vol. 1—7. 1896—1926.
- ²² Ср.: Siegfried C. Op. cit., S. 247.

- ²³ *Иваницкий В. Ф.* Филон Александрийский, с. 55.
- ²⁴ Латинские тексты работ Филона цит. по: Philo Judaeus. Opera omnia. Ed. C. Tauchnitz. Lipsiae, 1851—1853, t. 1—8.
- ²⁵ См., например, символическое толкование Филоном связи Авраама и Агари, когда «любящий учение ум» познает ее необычайную красоту и входит к ней (De congr. erud. — 124—125). Агарь здесь — символ пропедевтических наук, и зачинает она в процессе ее «познания» умом (Авраамом) — софиста (Измаила).
- ²⁶ См.: Klein F.-N. Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Leiden, 1962, S. 38. Клейн пропускает только душу, как носитель особого света.
- ²⁷ Ср.: Klein F.-N. Op. cit., S. 59.
- ²⁸ Подробнее см.: Ibid., S. 213.
- ²⁹ См.: Tatarkiewicz W. Historia estetyki, 1. Estetyka staro żytna. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1962, s. 227.
- ³⁰ Действительно, по мнению Филона, как и его иудейских предшественников и современников, тексты Ветхого завета (особенно Пятикнижие Моисея) «бог вдохновенны» и священны. В его глазах, они совершенны во всех отношениях и не содержат ничего случайного и ошибочного. В принципе такой подход типичен для любой традиции религиозного комментария, однако в системе филоновского этико-эстетического философствования он играет особую роль.
- ³¹ Квалифицированный и полный филологический анализ системы филоновского аллегорического комментирования с указанием влияний на него стоической и мидрашистской комментаторской традиций был проведен Карлом Зигфридом: Siegfried C. Philon von Alexandria als Ausleger des Alten Testaments. Дополнением к этой работе в плане классификации способов комментирования по отдельным работам Филона является филологическое исследование М. Адлера: Adler M. Studien zu Philon von Alexandria. Breslau, 1929. Из последних работ см: Christiansen J. Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandria. Tübingen, 1969.
- ³² Siegfried C. Op. cit., S. 164.
- ³³ Ibid., S. 165.
- ³⁴ Подробнее см.: Siegfried C. Op. cit., S. 168—180.

§ 2. Ранняя патристика

Интересную страницу в историю позднеантичной эстетики вписали представители ранней патристики — первые теоретики христианской идеологии.

Ф. Энгельс, касаясь происхождения христианства, подчеркивал, что оно «возникло как движение угнетенных: оно выступало сначала как религия рабов и вольноотпущенников,

бедняков и бесправных, покоренных или рассеянных Римом народов»¹. Речь здесь идет прежде всего о социально-политическом значении раннего, доникейского христианства, в котором, по словам Ф. Энгельса, «нет ни догматики, ни этики позднейшего христианства; но зато есть ощущение того, что ведется борьба против всего мира и что эта борьба увенчается победой; есть радость борьбы и уверенность в победе»². В сфере идеологии, и в частности в области философии и эстетики, все обстояло значительно сложнее. Протест угнетенных слоев римского населения против экономического и социального гнета, политической несправедливости, беззаконий, царивших в Римской империи, облеченный в религиозную форму, выразился, во-первых, в декларативном отрицании христианскими идеологами почти всех, и прежде всего материалистических, достижений античной культуры и, во-вторых, в стремлении осмыслить любые явления культуры только и исключительно под религиозным углом зрения. В религии же, как подчеркивали К. Маркс и Ф. Энгельс, «люди превращают свой эмпирический мир в некую лишь мыслимую, представляемую сущность, противстоящую им как нечто чуждое»³, то есть создают «превратное мировоззрение». Однако наряду с негативными моментами и иллюзорными, фантастическими и утопическими представлениями и идеалами патристическая философия, и в частности эстетика, включила в свой состав также и реальные духовные ценности, освященные в духе того времени религиозным авторитетом.

В данном случае нас интересуют эстетические суждения первых идеологов христианства, сформировавшиеся на основе тесного переплетения реальных и фантастических представлений о мире (природе и человеке) и легшие в основу средневековой эстетики.

Позднеантичной культуре раннее христианство противопоставило простые, а потому непонятные изощренному и извращенному сознанию римской духовной элиты принципы: человек — высшая ценность в этом мире (бог приносит себя в жертву ради его спасения); все люди равны независимо от происхождения или социального положения и подотчетны только богу; любовь к человеку — основной принцип взаимоотношений между людьми и т. п. Так же просты и естественны были их наивные мечты о грядущем «потустороннем» вознаграждении и вечном блаженстве всех обездоленных и угнетаемых в этом мире и о наказаниях для угнетателей и власть имущих, чинящих зло и несправедливость на земле. Отсюда и стихийное отрицание основных достижений античной культуры, олицетворявшей в глазах ранних христиан пороки языческого государства.

С другой стороны, все раннехристианские мыслители (апологеты), как правило, имели хорошее классическое образование и приняли христианство в зрелом возрасте. Поэтому, разумом отрицая основные духовные принципы и положения античной культуры, они мыслили еще категориями эллинского мышления, жили духом этой культуры, стремясь переосмыслить ее с новых философско-религиозных позиций. Это обострило внутреннюю противоречивость философских, религиозных и эстетических взглядов ранних христиан (как соответствующая ситуация обусловила и противоречивость филоновской системы), а также противоречивость художественного мышления того времени.

Эстетические проблемы (хотя и не осознаваемые как таковые) занимают важное место в трактатах апологетов II—III веков н. э.⁴ Причины этого во многом аналогичны причинам филоновского эстетизма: пластичность эллинского мышления и расцвет античного искусства, с одной стороны, и стремление выйти из противоречий рационализма на уровень мифологического образного и «парадоксального» мышления, эмоционально-эстетического чувствования, переживания — с другой. При этом апологеты (особенно Климент Александрийский) часто стремятся преодолеть языческую культуру с помощью ее самой. Они постоянно используют высказывания одних античных поэтов и философов, направляя их против других или просто подтверждая свою мысль цитатами из того или другого греко-римского автора. Факт этот наглядно показывает, что апологеты органически вырастают из античных традиций и не порывают с ними в течение всей своей христианской деятельности. С другой стороны, использование в своих целях античной классики являлось особым пропагандистским приемом. Эллина и римлянина, конечно же, больше могли убедить родные писатели, чем варварская (библейская) мудрость. Однако апологеты постоянно стремятся убедить мир в том, что ветхозаветная мудрость значительно древнее всей греческой культуры, что Моисей жил намного раньше Гомера, а вся эллинская философия не что иное, как плагиат идей Моисея и пророков⁵.

Задачи христианской апологетики требовали прежде всего развенчания бесчисленного сонма эллинистических богов и божков, что побудило апологетов поставить вопрос об их происхождении. Такой подход к уходящей и уже чужой им культуре и религии, особенно анализ ее со стороны, приводит их к выводу, что происхождение античной религии тесно связано с происхождением искусства. Апологеты единодушны в том, что греческие поэты и философы сочинили сказания о богах и народ стал поклоняться им. «Я утверждаю, — заявлял

Афинагор Афинский, — что Орфей, Гомер и Гесиод дали и имена и генеалогию тем, кого они именуют богами» (Leg. 17)⁶ С ним полностью согласен и Феофил Антиохийский, полагавший, что греческие боги ведут свое происхождение из сказаний (Ad Autol. II 2). А сказания эти никак нельзя принимать за действительность, стремился убедить эллинский мир автор трактатов, приписывавшихся традицией первому христианскому философу Юстину, и потому, что мысли поэтов о происхождении богов — «нелепые мнения» (Coh. ad graec. 2), и потому, что боги в мифах наделены всеми отрицательными пороками людей, что совершенно невозможно (Orat. ad graec. 2—3), и, наконец, потому, что просто нельзя же верить басням такого легкомысленного человека, как Гомер, который положил «предметом своих песнопений, началом и концом Илиады и Одиссеи — женщину» (Orat. ad graec. 1).

Созданные, таким образом, фантазией и воображением поэтов, греческие боги воплотились затем в материи с помощью изобразительного искусства, прежде всего — скульптуры. Греки стали почитать сами статуи за богов, поклоняться им и приносить жертвы. Это кажется апологетам совершенно нелепым и недопустимым. Феофил насмехается над теми художниками (ваятелями, живописцами, плавильщиками), которые, продав свои произведения, затем вместе со всеми «почитают их за богов, забыв, что эти боги — те же самые материалы, какими они были в их руках, — камень, медь, дерево, краска или какое-либо другое вещество» (Ad Autol. II 2).

Здесь апологеты полностью поддерживают тезис Филона об отсутствии какой бы то ни было святости и божественности в произведениях искусства. «Как бы ни было искусство совершенно, — читаем у Климента Александрийского (ум. до 215), — оно всегда остается только ремеслом, и произведения искусства поэтому и не могут быть священными или божественными» (Strom. VII 28, 4)⁷. Но Климент не останавливается на этой констатации, он стремится понять, почему произведения искусства стали отождествлять с богами. Конечно, не сама материя явилась предметом поклонения. «Прекрасен паросский камень, но это еще не Посейдон; прекрасна слоновая кость, но она еще не Олимпиец. Материя всегда нуждается в художественной обработке» (Protr. 56, 5). Не материя, даже богатая, привела к почитанию статуй, а их художественный образ (to schema), приданный материи искусством (Protr. 56,6). При этом Климент (как и другие апологеты) имеет в виду иллюзионистическое искусство, произведения которого были настолько «жизненны», что многие принимали их за действительность, и выступает против этого искусства. Со ссылкой на Филостефана и Посидиппа он рассказывает

о двух случаях, когда юноши влюблялись в статуи обнаженной Афродиты, обнимали и ласкали их. Одну из главных причин поклонения древних греков произведениям искусства Климент усматривает в иллюзорной подражательности искусства. Осознавая природу искусства, Климент не отрицает его вообще, но призывает не принимать его произведений за действительность: «Пусть прославляется искусство, но да не вводит оно человека в заблуждение, будто бы оно само является истиной» (Protr. 57, 6)⁸. Произведение искусства только неодушевленный образ действительности, и поэтому любое живое существо, даже такое, как крот или землеройка, достойно большего почитания, чем статуи. «Мы же поклоняемся не чувственной статуе из чувственной материи, а духовному образу, которым является единый и сущий бог» (Protr. 51,6).

Климент, как мы уже видели, вполне допускает «прославление» искусства и высказывает ряд интересных идей теоретического плана, на которых мы еще остановимся. Однако среди апологетов было распространено и другое, максималистское отношение к искусству. Наиболее последовательно проводил его современник Климента — Квинт Тертуллиан (ок. 160 — после 220).

Отличавшийся крайним ригоризмом в отношении христианской веры, Тертуллиан в ряде исходных теоретических принципов занимал позицию, противоположную Клименту, что частично объясняется его связью с латинской, а не с греческой культурой. Работы Климента пронизаны эллинским духом. В основе его религиозной философии лежит познание первопричины. Гносис он ставит выше веры (вера лишь ступень к знанию) и даже выше спасения (Strom. IV 136, 5). Всей своей писательской деятельностью он, продолжая во многом филоновские традиции, стремился соединить философию и религию, знание и веру, Афины и Иерусалим. Стремления эти были чужды Тертуллиану. Вера и знание противоположны друг другу. «Что общего, — вопрошает он, — между Афинами и Иерусалимом, между Академией и Церковью?» (De praes. adv. haer. 7)⁹ Эта позиция определила и его отношение к искусству. Античные искусства, и прежде всего изобразительные, Тертуллиан отрицает полностью, полагая, будто именно они послужили причиной идолопоклонства. Всякое искусство является источником идолопоклонства, а всякое изображение, большое или малое, будь оно из камня, гипса, красок, бронзы, серебра или тканей, «следует называть идолом» (De idol. 3). Художник же — главный виновник идолопоклонства и злостный идолопоклонник, даже если он и не исполняет ритуала поклонения произведениям рук своих, ибо он, по выражению Тертуллиана, возжигает изображениям огонь своего гения, при-

носит в жертву им свою душу, свое дарование, свой труд и делает им возлияния потом лица своего (*De idol.* 6). Поэтому Тертуллиан запрещает христианину быть художником.

Так же отрицательно относился Тертуллиан и к многочисленным зрелищным представлениям, широко распространенным в Римской империи, ибо «устройство зрелищ основано на идолопоклонстве» (*De spectac.* 4). Тертуллиан признавал, например, что цирковое представление, с несметным количеством статуй, картин, блеском и пышностью колесниц, носилок, венков и многих других украшений, являет собой «действительно великолепнейшее зрелище» (*De spectac.* 7), но именно поэтому оно приводит к идолопоклонству, и христианину следует избегать его. Да и «что может быть приятнее, как удалиться от приятного», в традициях религиозной парадоксии вводит Тертуллиан новый эτικο-эстетический принцип (*De spectac.* 29).

Столь же отрицательно относился он к спортивным состязаниям и театру, как «рассаднику безнравственности и непристойности». Развивая идеи Татиана (*Orat. adv. graec.* 24), он категорически заявлял, что «комедия является школой нечистоты, а трагедия учит только жестокости, злостичию и варварству» (*De spectac.* 18), ибо в римском театре роль злодеев часто играли осужденные на смерть преступники и по ходу спектакля их убивали самым естественным образом, что доставляло большое удовольствие зрителям. Но с особым гневом выступал Тертуллиан против извращенности, жестокости и бесчеловечности римского общества, развлекавшегося созерцанием истязаний и убийств людей на арене амфитеатра, в частности в боях гладиаторов (*De spectac.* 12). С непримиримостью обрушиваясь на извращенность нравов и антигуманизм современного ему общества, Тертуллиан усматривал причину этого в искусстве, единственной целью которого было чрезмерное услаждение зрения и слуха и возбуждение низменных желаний у его потребителей. Однако при своей категоричности Тертуллиан все же ощущал необходимость искусства в человеческой жизни, даже в жизни христианина. Поэтому он вынужден был допустить искусство,— правда, не изобразительное и языческое, а новое — в христианскую культуру. «Если вас прельщает поэзия,— обращается он к своим единоплеменникам,— то у вас достаточно других книг кроме языческих; у вас достаточно хороших стихов, превосходных поучений, гимнов и музыкальных хоров» (*De spectac.* 29). Допущение, что Тертуллиан делает с большой неохотой, но, как видно и из его текста, христианская религия с первых своих шагов развивалась в тесной связи с искусством. Уже в III веке в систему культового действия на Востоке включалось большое

количество произведений нового музыкально-поэтического искусства, а в римских катакомбах вырабатывались новые принципы христианского изобразительного искусства. При этом новое художественное мышление формировалось, с одной стороны, под влиянием эллинистического искусства (греко-римского, древнееврейского, египетского), с другой — с учетом основных духовных потребностей христианства. Христианские писатели, как правило, опирались уже на факты художественной практики и вынуждены были так или иначе ее осмысливать в соответствии со своей философско-религиозной доктриной.

Климент Александрийский, видимо, лучше других апологетов чувствовавший искусство, высоко оценивал значение «теории искусства» (*to tēs technēs theorēma*) для художественной практики, ибо, по его мнению, основные «принципы создания художественных произведений содержатся в теории искусства» (*Strom. VI, 160, 1*). Поэтому он часто затрагивал те или иные теоретические проблемы искусства, считая, видимо, своим прямым долгом оказать влияние на «правила» искусства. Возможно, уже здесь начинает осознаваться необходимость регламентации художественной деятельности.

К изобразительному искусству Климент, как мы видели, подходил осторожно. С одной стороны, он считал, что оно лежит в основе идолопоклонства, а с другой — что оно слишком далеко отстоит от истины. Интерпретируя на христианский лад платоновские идеи, Климент видит в скульптуре, например, лишь четвертую ступень (после Логоса, разума человека, его тела) образного отражения истины (подробнее см. ниже), конечно же, полную «суетных заблуждений» (*Protr. 98, 4*). Это не мешало ему, однако, исследовать и столь далекий от «абсолютной истины» феномен человеческой деятельности. Опираясь на логику и эстетику Аристотеля, Климент усматривает «четыре причины» (мы бы сейчас сказали — этапы) в процессе художественной деятельности. Основой первой, «созидательной» (*to poioun*) «причины» является художник (скульптор), часто работающий с натуры; основу второй, «материальной» (*hē hylē*) составляет материал, с которым работает художник (медь, в частности); сущностью третьей, «формальной», или «образной» (*to eidos*), причины является внешний вид, форма (*ho charaktēr*) готового произведения искусства, и «конечная» (*to telos*) «причина» — должное почтение к изображенному (*Strom. VIII 28, 2—3*), то есть уже результат восприятия статуи зрителем.

Сознавая место, роль и функции изобразительного искусства в греческой культуре, хорошо зная его содержательную сторону, и основные приемы, и технологию создания пласти-

ческих образов, Климент не находил места этому искусству в системе христианской культуры. Изобразительные, или «подражательные», искусства устремлены к материальному миру, а Климент во всем ищет интеллектуальность. Он склонен делить искусство (живопись, музыку в частности) на «истинно художественное» и вульгарное (Strom. VI 150, 5). Только первое обладает своим способом постижения истины, отличным от понятийного¹⁰. И хотя истина в собственном смысле слова едина, единственна и непостижима, в искусстве существует свой аспект истины, отличный от аспектов научной или философской истин (Strom. I 97, 4). Отсюда и искусство в самом широком смысле Климент понимает как разлитую во вселенной мысль, материализованную в результатах человеческой практики (Strom. VI 155, 4).

Подобный ход мыслей приводит Климента к необходимости сформулировать свой идеал искусства. Такой идеал он усматривает в сфере промежуточной между наукой и искусством, а именно в геометрии и в основывающейся на ней архитектуре. Последняя «чрезвычайно обостряет способности души, особенно — ее восприимчивость к пониманию; делает душу более способной угадывать истину, опровергать ложь и вскрывать соотношение между гомологией и аналогией. Благодаря именно архитектуре мы улавливаем сходство и различие, можем находить длину, не зная ширины, — поверхность, не имеющую глубины, — точку, не подлежащую делимости и не имеющую протяженности; наконец, это она от предметов чувственных возвышает нас к вещам, только умом постигаемым» (Strom. VI 90, 4). Таким образом, «идеальное» искусство, по Клименту, должно возводить человека от мира чувственного к миру «умопостигаемому», то есть должно быть прежде всего интеллектуальным. Эта идея будет затем подхвачена и развита многими представителями византийской эстетики:

При подобном понимании сущности и задач искусства оказывается вполне естественным, что такие понятия, как «красота» и «прекрасное», апологеты практически не связывают с искусством, хотя и уделяют им большое внимание в своих работах. Внутренне они во многом продолжают традиции своих античных предшественников, хотя у них ясно ощущается тенденция к «одухотворению» этих традиций, а иногда к отходу от них. Однако отход этот не настолько велик, даже у апологетов II века, отличавшихся резким неприятием античной культуры, чтобы можно было говорить об эстетике или культе безобразного¹¹. Для них мир во всем его многообразии — «творение божие», и поэтому он прекрасен и гармоничен — от этой идеи христианские мыслители не отступали никогда. Красота мира для христиан является важным доказательством

наличия божественного творца (см.: Theoph. Antioch. Ad Autol. 1,6; Athenag. Leg. 34), выступает «образом божественного могущества» в мире (*exempla divinae potestatis* — Tertul. De resur. carn. 12) и обладает важной психологической функцией. Удивляясь красоте (*to kallos*) мира, человек «возносится» к его художнику (Athenag. Leg. 16).

Природный мир состоит из множества предметов, которые отличаются друг от друга, по мнению Татиана, степенью красоты: «один прекраснее другого, а тот прекрасен сам по себе, но уступает первому, как более прекрасному» (Orat. adv. Graec. 12). Эти различные по красоте предметы, как и члены человеческого тела, в целом составляют строгую гармонию (*ibidem*). Что же не нравится апологетам в этом «прекрасном» мире, почему так настороженно и враждебно относятся к нему христиане? «Прекрасно устроен мир,— заявляет Татиан,— но дурно в нем политическое устройство» (*politeuma*), допускающее осыпать похвалами и рукоплесканиями безнравственных и не знающих истины и подвергать страданиям и казням добродетельных и знающих (Orat. adv. Graec. 19). Апологеты II века поднимают свой голос за элементарное право человека — право на жизнь. Социально-политическая борьба захватывает и сферу эстетики. Апологеты остро выступают против эстетических норм римского общества, в частности против превознесения внешней красоты и особенно против дорогостоящих украшений и чрезмерной роскоши, в которой утопала римская знать, олицетворявшая собой политический уклад общества во всей его несправедливости. Под внешней красотью и роскошью скрываются в этом обществе зло и низменные пороки, поэтому следует всячески избегать их. Об этом подробно рассуждает Юстин в своей второй «Апологии». Он вспоминает рассказ Ксенофонта о том, как Геракл встретил добродетель и порок в образах женщин. Аллегория порока была в роскошном убранстве, очаровательна и соблазнительна. Она обещает Гераклу подобные блага. А добродетель, с простым лицом и в грубой одежде, говорит о совершенно ином: «...но если последуешь за мной, неукрашенной, то украсишься не скоропреходящей и тленной красотой, но украшениями вечными и прекрасными» (Apol. II 11). Вот эти «украшения» и привлекают христиан, ибо они «уверены, что всякий, избегающий мнимой красоты (*ta dokoyntha kala* — того, что кажется красивым) и стремящийся к тому, что считается трудным и парадоксальным (*aloga*), получает блаженство» (Apol. II 11). По мнению Юстина, красота внешних форм изначально принадлежала добродетели и отражала ее сущность, но порок для прикрытия своих действий стремится укрыться под формой, которая ему не присуща.

Поэтому добродетель, чтобы не иметь с пороком ничего общего, отказывается от внешней красоты. Порок же всячески старается усиливать эту форму маскировки (Apol. II 11). Аполлогеты II века тем не менее не отрицали естественной красоты человеческого лица и тела. Напротив, в естественной красоте человека и природы они обрели если не новый, то по-новому осмысленный старый эстетический идеал. С возмущением выступали они против блудников и педерастов, оскорбляющих и бесчестящих «священнейшие и прекраснейшие тела» девушек и юношей (Athenag. Leg. 34). Всячески осуждались ими стремления людей украшать свои тела с помощью роскошных одежд, драгоценных украшений, косметики, ибо этим, с одной стороны, возбуждаются излишние страсти, а с другой — умалется и искажается естественная красота тела и лица. Особенно строг был в этом отношении Тертуллиан. Косметика, по его мнению, приводит к безобразию (*quod inquinant* — *De cult. femin.* II 6). Но в языческом мире поздней античности не ценится природная красота. Восставая против этого «неестественного» идеала, Тертуллиан призывает не только отказываться от всяческих украшений, роскоши и забот о внешней красоте, «но даже уменьшать и заглушать блеск природной красоты тела путем небрежного отношения к ней». Но, вспомнив о христианском эстетическом идеале, он здесь же с присущей ему тягой к антиномичности добавляет: «Хотя, конечно, не следует осуждать красоту (*Nam etsi accusandus decor non est*), поскольку она [свидетельствует] о благополучии тела, является плодом божественного ваяния и в некотором смысле — изящным одеянием души» (*De cult. femin.* II 2).

Противоречивое отношение христианских мыслителей к красоте человеческого тела было следствием их двойственного отношения к самому человеку, к его плоти. Здесь никак нельзя согласиться с бытующим у ряда авторов мнением о том, что «резкое» противопоставление христианами духа и материи привело к отрицанию плоти и христианским идеалом, лежащим в основе их эстетики и искусства, является якобы «умерщвление плоти»¹². Эта точка зрения упрощает действительное положение вещей. Христиане поклоняются воплотившемуся богу, который, по их мифам, принятием человеческой плоти и принесением себя, «вочеловеченного», в жертву и последующим воскресением «во плоти» гарантировал и людям подобное воскресение. В связи с этим раннехристианские мыслители последовательно выступали (и в вопросе о воскресении и в развернувшейся позже христологической полемике) в защиту плоти. Даже такой ригорист, как Тертуллиан, стремился доказать, что плоть в человеке не менее важна, чем

душа, ибо последняя всем обязана плоти: «И речь является одним из органов плоти; искусства существуют благодаря плоти, науки и гении обязаны ей; с помощью плоти осуществляется всякая работа, всякая деятельность и всякое служение» (De resur. carn. 7). Однако плоть — и носитель всего греховного в человеке. Отсюда — стремление к воздержанности, умеренности и аскетизму. Но идеалом здесь является не «умерщвление плоти» (подобные крайности монашеской и отшельнической жизни отнюдь не поощрялись ведущими идеологами раннего христианства), а ее «очищение», «просветление» и «преображение». «Преображенный» человек станет идеалом византийского искусства.

Но не только духовные идеалы требовали от ранних христиан аскетического отношения к телу, отказа от роскоши и внешней красоты. Социальное положение их в периоды жестоких преследований во II—III веках способствовало возникновению новых этико-эстетических идеалов. Сама действительность призывала их к воспитанию в себе стойкости в перенесении страданий за идею; а роскошь, пресыщенность, размягчающие душу и волю «красоты» эллинистической культуры, никак не могли способствовать этому, что осознавали и апологеты. «Я не знаю, — писал Тертуллиан, — выдержат ли руки, привыкшие к браслетам, тяжесть оков; не знаю, вытерпят ли ноги после перисцелий* боль от веревок. Опасаюсь, как бы шея, отягощенная изумрудами и бриллиантами, не отступила бы перед мечом. А потому, дорогие мои, будем привыкать к трудностям, и мы не ощутим их [при случае]» (De cult. femin. II 13).

Понятия «красота» и «прекрасное» занимают видное место в эстетике Климента Александрийского. Как бы подводя итог апологетической традиции, он дает развернутое идеалистическое учение о красоте, отводя ему важную роль в своей гносеологии и особенно в этике. В этом плане он продолжает тенденции, наметившиеся еще у Филона Александрийского.

Исходя из того, что прекрасное органически присуще человеческому бытию и сознанию, «ибо человек по природе своей существо возвышенное и гордое и стремящееся к прекрасному» (Paed. III 37, 1), он пытается найти ему достойное место в своей философско-религиозной системе. При этом Климент опирается в основном на переосмысленную в христианском духе платоновскую эстетику, взгляды Филона и ранних апологетов.

Выше всего ценит Климент «истинную красоту» (to kallos to alethinon). Это особая материально-интеллектуальная

* Женские украшения для ног.

красота, объединяющая в себе два несовместимых для античного мышления понятия — платоновскую «идею красоты» и красоту материального мира. Она являет собой первоначальную, идеальную красоту материального мира — каким он якобы был создан богом. Впервые Логос (как демиург материального мира) показал истинную красоту, «которой ранее никакой глаз не видал и никакое ухо не слышало»* (Paed. II 129, 4). Эта красота заложена во всем созданном мире, в том числе в различных видах животных и растений (Paed. II 121, 4). Творческая сила бога создала и человеческое тело по «законам красоты и соразмерности» (Paed. I 6, 5), и человек должен помнить и ценить это. «Истинная красота» — свидетельство божественной мудрости, потому допустимо лишь бескорыстное наслаждение (чистое созерцание) этой красотой (как, например, красотой цветов) без какого-либо практического или тем более безнравственного использования ее (Paed. II 70, 5). Но греховность человека, его своеволие и дурной вкус затмили в нем «истинную красоту», и теперь необходимо стремиться высветить, очистить ее. Прежде всего имеется в виду «очищение» нравственное, ибо «позорна красота растленная» (Климент признает существование и такой). Он призывает своих современников — и призыв этот был очень актуален — к нравственной чистоте, к сохранению «истинной красоты»: «Не насилуй красоты, о человек! Будь царем, а не тираном своей красоты. Тогда только признаю я твою красоту, когда ты сохранишь образ [ее] чистым, только тогда буду я чтить в тебе красоту — истинный прообраз прекрасных вещей» (Protr. 49,2). Приведенное место важно для уяснения эстетической концепции Климента прежде всего тем, что здесь «истинная красота» усматривается в нравственно совершенном человеке. (В другой раз Климент в подобной же ситуации вспомнит античную «калокагатию» — Paed. II 21,3.) Кроме того, здесь четко поставлена проблема иерархичности красоты и ощущается попытка ее закрепления путем терминологической дифференциации «красоты» (to kallos) и «прекрасного» (to kalon, kalos).

Однако видимая красота, даже и идеальная («истинная»), стоящая в центре эстетических экскурсов Климента, конечно, не является пределом устремлений ранних христиан. Социально-историческая ситуация и идеологическая атмосфера первых веков христианства поставили в центр внимания апологетов, и особенно Климента Александрийского, именно эту проблему. Но апологеты хорошо помнили и платоновскую идею «абсолютной», небесной (или «божественной») красоты.

* Климент цитирует 1. Кор. 2, 9.

В христианской среде еще не возникла необходимость в таких абстракциях. Ими пока занимались неоплатоники, и только позже, у Василия Великого или у Псевдо-Ареопагита, мы найдем развернутое христианское понимание «божественной красоты». У апологетов это понятие встречается редко и звучит глухо.

Другой, значимой для всей истории эстетики, но особенно для средневековой культуры проблемой, поднятой апологетами, является проблема «образа» и «символа».

Наиболее полный материал по проблемам «образа» и «символа» мы находим у Климента Александрийского, и в этом нет ничего удивительного. Перед апологетами II века н. э. стояли другие, более простые и жизненно важные для христианских общин задачи. Климент же имел в качестве определенного фундамента их работы. С другой стороны, в Александрии конца II — начала III века, главном центре эллинизма, где столкнулись в этот период религиозные и философские учения Индии, Персии, Египта, Иудеи, Греции и Рима, царила атмосфера, благоприятная для философствования даже представителей «гонимой церкви». Как известно, при александрийской церкви существовала христианская школа, наставниками которой были последовательно Пантен (бывший стоик), Климент (бывший философ стоически-платонического направления, возглавлял школу с 190 по 203 г., до этого был помощником Пантена), Ориген (с 203 по 231 г) и т. д. При Пантене, Клименте и Оригене в школе царил дух, не препятствовавший разработке теоретических проблем¹³. Но главное, не следует забывать близкого предшественника Климента, на которого он постоянно опирается, — Филона Александрийского, с его учением об аллегории, каноне аллегорий и его аллегорическим методом анализа ветхозаветных текстов. Климент и Ориген последовательно развивают многие его идеи. На этой почве и выросла раннехристианская теория образа и символа.

Именно у Климента начинает складываться образно-иерархическое понимание универсума, нашедшее свое окончательное воплощение в иерархической системе автора «Ареопагитик». Климент первым из христианских писателей сделал учение об *eikōn* главным пунктом своей мировоззренческой системы¹⁴. Образ начинает играть у него роль структурного принципа, гарантирующего целостность всей системы. Первопричина, божество — исходный пункт образной иерархии, первообраз для последующих отображений. Логос является первым образом архетипа (*Protr.* 5, 4; 98, 4; *Paed.* I 4, 2), максимально изоморфным, подобным (*homoios*) ему практически во всем. Это еще невидимый и чувственно не воспринимаемый

образ. Его образом (по воле Логоса) является разум (или душа) человека — «образом образа состоит разум человека» (Strom. V 94, 5; также Protr. 98, 4). В этом плане Климент не различает разум и душу, то есть имеет в виду вообще духовную сущность человека. Сын, по его мнению, «запечатлевает в душе гностика свой образ, чтобы гностик мог возвыситься до созерцания его полноты». Поэтому сам гностик становится уже только «третьим образом бога» (Strom. VII 16, 6). Это уже материализованный, визуально и тактильно осязаемый образ, достаточно слабо отражающий первообраз. И совсем далеко «отстоит от истины» четвертая ступень образов — образы изобразительного искусства, в частности статуи, изображающие людей или антропоморфных богов (Protr. 98, 3—4).

Человек не только в целом является образом Логоса, но и отдельные черты его духовного облика суть образы высших реалит. Повторяя мысль Филона, Климент полагает, что свобода воли и есть «образ бога в человеке»¹⁵. Образами Логоса являются разум и совесть (Protr. 59, 2), а грех уничтожает «образ» или делает его незначительным¹⁶. Таким образом, в связи с антропологией Климента больше всего интересует нравственно-психологический аспект образа. Именно в этом направлении развивает он мысль, говоря о «подобном образе» (homoiōsis). По мнению Климента, все люди от рождения являются образами — eikōn. Но eikōn в данном случае — только третья ступень отображения истины. Поэтому истинный гностик должен стремиться к усовершенствованию этого «образа», к «подобному образу» бога (Protr. 122, 4; Strom. II 97, 1; 134, 2 и др.). Только Христу присущи оба образных состояния. Человек же должен стремиться к «уподоблению богу», насколько это в его возможностях (Strom. IV 152, 3). Климент разрабатывает и «правила гностического уподобления» в плане религиозно-нравственного совершенствования. Главными среди них являются кротость, человеколюбие, воздержанность, благочестие, рассудительность, постоянное самонаблюдение (Strom. IV 152, 3; VII 13, 4).

Мысль Климента о двух типах образа развивает Ориген. По его мнению, в одном случае под образом (imago) имеют в виду «то, что обычно изображается или высекается на каком-либо материале — на дереве или на камне». Ориген имеет в виду в данном случае, что это изображение (в искусстве!) в достаточной мере отличается от изображаемого предмета, но имеет с ним и некоторые общие черты, по которым оригинал может быть узнан. В этом смысле и человек является образом Сына.

В другом случае «образом называется рожденный по отношению к родившему, когда черты рожденного подобны

(*similitudinum*) чертам родившего» (*De princip.* I, 2, 6). Таким «образом» выступает Сын по отношению к Богу.

Ориген, как, собственно, и его учитель Климент, хорошо осознает, что «образы» в искусстве в принципе не являются гол-лой копией действительности, хуже ее, но отражают ее в каких-то основных своих чертах. Идеалом же является «подобие», но подобие не материальной, как в античности, а духовной реальности.

Большое внимание уделяет Климент проблеме образа в искусстве. При этом под образом он имеет в виду своеобразную организацию произведения искусства. В цитированном выше месте из «Увещания к эллинам» Климент пишет о том, что не материя привела к почитанию статуй, а их «образ» (*to schema*), приданный материи искусством (*Protr.* 56, 6). Этот «образ» зависит от воли художника и может создаваться для различных целей. По мнению Климента, греческая «образность» литературного языка принципиально отличается от библейской «образности». Греческие поэты и писатели часто употребляют слова в переносном смысле, с тем чтобы придать большую красоту и выразительность речи. Библейские же пророки никогда не пользовались «образными выражениями» для украшения речи, но только лишь для «многообразного сокрытия истины» (*Strom.* VI 129. 2—4).

Таким образом, при подходе к библейской литературе теория «образа» перерастает у Климента в теорию «символического образа» или символа.

Опираясь на филоновский «аллегорический метод», Климент практически первым из христианских писателей последовательно разрабатывает теорию символизма¹⁷, прилагая ее в основном к литературному материалу¹⁸.

Теория символизма Климента — порождение его гносеологии. Вслед за Филоном и значительно острее, чем другие христианские авторы этого периода, настаивает он на трансцендентности божества. «Един бог, — заявляет Климент, — и он по ту сторону единичности и превыше этой монады» (*Paed.* I 71, 1), «Первопричина не ограничивается определенным местом, но превышает и всякое пространство, и время, и всякое имя и разумение» (*Strom.* V 71, 5). Трансцендентное божество непостижимо человеческим разумом — «познаваемо не то, что оно есть, а то, что — не есть» (*Strom.* V 71, 3). Поэтому «письменно не может быть передано» понятие о божестве, превышающем всякое выражение, всякий разум и всякую мысль («неизрекаемо могущество его» — *Strom.* V 65, 2).

Тем не менее, согласно Клименту, в священных книгах и в предании сохранены «зерна истины» под особой формой

этих текстов. И так как «начала всех вещей скрыты от [нас], то истина была передана нам в форме загадок, символических аллегорий, метафор и других подобных образов» (Strom. V 21,4). Только человеку, достигшему высот гностического совершенства, удастся «прочитать» истину под покровом символических форм.

Символизм, по мнению Климента, имеет древнее происхождение. Он восходит еще к учениям древних египетских мудрецов (Strom. V 41,2). Не случайно, полагает Климент, и их алфавит обладает многозначной символикой (Strom. V 20,3).

Символизм как древний — египетский и древнееврейский (пророческий), — так и современный, в частности его собственный, воспринимается Климентом как сознательная гносеологическая установка. Композиционная запутанность, недосказанность и обрывочность «Стромат», главного трактата Климента, оказывается, особый символический прием изложения материала, ибо необходимо «искусно скрыть... семена познаний» от непосвященных (Strom. I 20, 4)¹⁹. Непосвященные, неподготовленные и инакомыслящие не должны знать истин, чтобы они не исказили и не бесчестили их (Strom. VI 126, 1—2) и чтобы истина не «сожгла» этих неразумных «величием своего учения» (Strom. V 54, 4). Кроме того, «истина, усматриваемая за завесой, выглядит более величественно и внушает к себе большее благоговение» (Strom. V 56, 4—5). Знание символического языка необходимо всякому мудрецу. «Оно полезно для богословия, для благочестия, для изошрения остроты ума, для экономии времени, для проявления своей мудрости и разума». «Свойство мудреца, — заявляет грамматик Дидим, — умело пользоваться символом и постигать тайну, скрытую под его формой» (Strom. V 46, 1—2). С другой стороны, символическая форма должна так «искусно скрыть» истину, чтобы, «скрывая, высказать и, утаивая, выявить» ее (Strom. I 15,1).

У гностика иносказательная форма должна поддерживать исследовательский дух и трезвость ума (Strom. VI 126, 1), чтобы разум человека, как бы ощущая сопротивление оболочки (формы), за которой, по его убеждению, скрыта истина, напрягся и собрался с мыслями для преодоления ее (Strom. V 24, 2). Символический образ необходим в литературном тексте для мобилизации духовных сил человека, для ориентации его разума на постижение высших истин бытия.

Опираясь на это понимание символического образа и филоновское осмысление ветхозаветного текста как органической целостности, последователь Климента Ориген стремился обосновать различные «несообразности» (*adynata*) в тексте Библии. По его мнению, если бы в Писании все было изло-

жено последовательно и изящно, никто бы и не догадался, что в нем есть еще какой-либо смысл, кроме буквального. Поэтому в библейский текст специально внесены «камни преткновения и несообразности». В частности, исторические события, если они соответствуют «таинственному смыслу», излагаются так, как они и совершались. Если же ход этих событий не соответствует «глубинному смыслу», то Писание «вплетает в историю то, чего не было на самом деле,— частью вообще невозможное, частью же возможное, но не имевшее места в действительности». При этом иногда в него вставляются отдельные слова, не имеющие непосредственной связи с «общезначимым» текстом. Все это осуществлено для того, чтобы читатель споткнулся об эти «камни» и задумался (De princip. IV 2,9). Допуская явную историческую и фактологическую натяжку относительно «специального» внесения в текст Библии несообразностей и «бессмысленных законов» (De princip. IV 3,2), Ориген тем не менее подмечает важный принцип организации символического текста, направленный на сознательную концентрацию духовных усилий для восприятия его скрытого смысла. При этом он отмечает допустимость в подобных целях органического сочетания в тексте фактов реальной действительности с элементами вымысла и даже использование в структуре текста слов, не имеющих внешней смысловой связи с текстом.

В плане конкретного анализа библейских текстов александрийскому импровизационному направлению (Филон — Ориген) противостоит Тертуллиан. Он критикует крайне аллегорическое понимание Библии. По мнению Тертуллиана, «если в изображении (in imagine) содержится образ (figmentum) истины, то и само изображение содержится в истине; необходимо, чтобы изображение существовало само для себя, прежде чем оно послужит образом для другого [предмета], ибо подобие не основывается на пустоте, а притча (parabola) — на ничтожном» (De resur. earn. 30). Эта мысль должна быть понята для «предметного символизма» таким образом, что носителем символического значения может быть предмет, имеющий самостоятельную ценность и свое значение. Кроме того, необходимо некоторое соответствие, «подобие» (similitudo) между «образом» и обозначаемым явлением. Относительно искусства, в частности притчи, имеется в виду, что произведение должно иметь определенное буквальное значение, прежде чем оно будет «нагружено» глубинным смыслом.

Притча (parabola), как одна из наиболее очевидных и совершенных форм художественного «иносказания», привлекает особое внимание апологетов.

Ориген полагал, что в библейских текстах может быть до трех смысловых уровней. Первый из них, поверхностный, доступен нашему «телесному» восприятию, второй — только душе, и третий — духу (*De princip. IV 11*). В некоторых местах Писания может и не быть первого, «телесного» смысла (*De princip. IV 12*). Притча относится к одному из «многочисленных» видов передачи «скрытого смысла» (*Contra Cels. IV 87*). При этом в ней ярко выражен первый «телесный» смысл, что является необходимой предпосылкой любого художественного произведения.

Климент Александрийский считал, что притча — это такой способ выражения мыслей, при котором не называется само явление, но изложением какой-либо простой вещи делается «намек» на более глубокий, «истинный» смысл: «Писание использует метафорический способ выражения; к нему относится и притча — такая форма выражения, которая не содержит в себе главного смысла, но намекает на него и приводит к пониманию его, или, как говорят некоторые, это — форма, выражающая один смысл через другой...» (*Strom. VI 126, 4*). При этом форма притчи специально рассчитана на многозначность восприятия, чтобы «истинное» (и, конечно, единственное) значение могли воспринять только гностики. Поэтому, утверждает мыслитель, пророки «облекли обозначаемое ими в такие выражения, которые в различных умах вызывают различные значения» (*Strom. VI 127, 4*). В данном случае Климент хорошо чувствует и осознает принципиальную многозначность литературного образа и стремится использовать ее в теологических целях. Для истории эстетики важно, что эта многозначность была понята им как результат особого, сознательно использованного литературного приема.

Таким образом, раннехристианская эстетика, как часть новой идеологической системы, приходит к необходимости постановки новых проблем, в частности анализа таких категорий, как «образ» и «символ». При этом в ней, особенно в работах Климента Александрийского, намечается достаточно четкое различие этих понятий.

Образ (*eikōn*) — это прежде всего онтологическая категория (существует, кроме того, как было показано, и этически-гносеологическая разновидность этой категории — *homoiōsis*). Первопричина и истина обретают в нем свое бытие. В зависимости от степени образной иерархии в образе «материализуется» большая или меньшая доля истины. «Материализация» эта, особенно на низших ступенях (человек, искусство), осуществляется на основе «подобия», более или менее полного изоморфизма. В связи с этим в «образе» даже непосвященный, но принадлежащий

данной культуре человек практически однозначно «узнает» (но не познает!) прообраз, во всяком случае ближайший. В понятии «образ» у ранних христиан нашел отражение важный принцип античного мышления — пластичность. *Eikōn* — это пластический образ. И он остается таким даже тогда, когда речь идет о самой высокой ступени образной иерархии — о Логосе как образе умонепостигаемого бога. «Пластичность» этого понятия вступает в острое противоречие с абстрактными идеями трансцендентного божества и духовного Логоса, и тем не менее апологеты (хотя и не все) не отказываются от него. Антиномичность понятия «образ не имеющего образа божества», впоследствии развернувшаяся в целую систему, уже в этот период (особенно в александрийском направлении) ощущается как явление, характерное для новой религиозно-философской системы. Однако в гносеологическом плане образ, по мнению Климента, мало эффективен. Здесь он придерживается мнения киника Антисфена о том, что «бог ни на кого не похож, поэтому его невозможно познать ни из какого образа» (*Protr.* 71,2).

Здесь-то христиан и выручает теория символа, наложившая впоследствии серьезные ограничения на развитие искусства. Символ — это эстетико-гносеологическая категория. Он более абстрактен и условен, восходит, как полагает Климент, в своем генезисе к древнеегипетским иероглифам — практически условным знакам — и стоит где-то между знаком и образом. Он связан прежде всего с литературой и тяготеет, по наблюдениям Климента, больше к ближневосточному типу мышления, чем к греческому. Если «образ» — результат и основа космической организации мира, то символ специально вводится (богом, пророками, евангелистами, наконец, самим Климентом) для зашифровывания истины. Он носит прежде всего интеллектуальный характер. В первую очередь необходимо знать, что он означает, то есть получить от кого-то (в данном случае не важно — от бога или от мудреца) ключ для его расшифровки. Образ же воспринимается непосредственно.

Однако символ не является просто знаком. Как мы видим, и символ и притча, как одна из его реализаций, содержит в себе нечто присущее обозначаемому предмету или явлению. В этом плане он сближается с «образом», особенно когда речь у апологетов идет об этих понятиях применительно к искусству.

Дальнейшее свое развитие, а иногда и пересмотр эти проблемы, как и другие эстетические взгляды апологетов, найдут прежде всего в византийской и частично в мусульманской, западноевропейской, закавказских и славянских культурах Средневековья.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 467.
- ² Там же, с. 48.
- ³ Там же, т. 3, с. 146.
- ⁴ В советской эстетической науке этот вопрос впервые поднял Г. А. Кошеленко в статьях «Из истории становления эстетических воззрений раннего христианства» («Вестн. древней истории» (ВДИ), 1964, № 3, с. 38—53); «Развитие христианской эстетической теории в конце II—III веков н. э.» (ВДИ, 1970, № 3, с. 86—106); см. также: Бычков В. В. Эстетические взгляды Климента Александрийского.— ВДИ, 1977, № 3, с. 69—91; *Его же*. Эстетика поздней античности. М., 1981.
- ⁵ См. об этом: у Юстина (Cohort. ad graec. 9; 14; 22; 28; 29); у Татиана (Orat. adv. graec. I, 31, 36—39, 41); у Феофила Антиохийского (Ad Autol. III 16—30); у Климента Александрийского (Protr. 70, 1; Strom I 10, 2; I 60, 1; I 72, 4 и во многих других местах).
- ⁶ Апологеты — Афинагор, Феофил Антиохийский, Юстин, Татиан, Ермий-философ и Мелитон Сардийский — цит. по: Migne J. P. Patrologiae cursus completus. Series graeca. Paris, 1857—1866 (в дальнейшем — PG), т. 6, с указанием сокращенного названия главы, параграфа трактата.
- ⁷ Климент Александрийский цит. по: Clemens Alexandrinus, Bd 1—3. Berlin, 1960—1972.
- ⁸ Epaineisthō men hē technē, mē apatatō de ton anthrōpon hōs alētheia.
- ⁹ Трактаты Тертуллиана цитируются по изданию: Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series latina. Paris, 1866 (в дальнейшем — PL), с указанием сокращенного названия, главы и параграфа трактата.
- ¹⁰ Как утверждает Климент, первопричина «не познается ни с помощью искусства, ни с помощью разума» (Strom. II 13, 4).
См.: Кошеленко Г. А. Из истории становления эстетических воззрений раннего христианства, с. 45 и др.
- ¹² Эту мысль вслед за П. А. Михелисом (Michelis P. A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art. London, 1955) повторяет Г. А. Кошеленко («Из истории становления эстетических воззрений раннего христианства»).
- ¹³ См.: Дмитриевский В. Александрийская школа. Очерк из истории духовного просвещения от I до начала V века по Р. Хр. Казань, 1884, с. 135.
- ¹⁴ Völker W. Der wahre Gnostiker nach Clemens Alexandrinus. Berlin. Leipzig, 1952, S. 114.
- ¹⁵ Ibid., S. 115.
- ¹⁶ Ibid., S. 113.
- ¹⁷ Ср.: ibid., S. 17.
- ¹⁸ Впрочем, мы встречаем у Климента много и предметной символики. Он говорит о символике цвета, символике одежд священнослужителей, о символическом значении музыкальных инструментов и т. п. Но здесь он не оригинален. Часто почти дословно повторяются у него соответствующие мысли Филона.
Ср.: Völker W. Op. cit., S. 16.

ЭСТЕТИКА СРЕДНЕ- ВЕКОВЬЯ



ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА

Большой хронологический период Средневековья на Западе соотносится с общественно-экономической формацией феодализма. Средневековое мировоззрение отражало господствующие при феодализме общественные отношения. В целом оно носило религиозный характер. «Средние века, — писал К. Маркс, — присоединили к теологии и превратили в ее подразделения все прочие формы идеологии: философию, политику, юриспруденцию. Вследствие этого всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать теологическую форму»¹. Иерархическая структура общества получает отражение в средневековом мировоззрении в виде представления о так называемой небесной иерархии, которая, согласно христианской монотеистической религии, находит свое завершение в личном абсолюте, или божестве. В свою очередь природа оказывается видимым проявлением сверхчувственного. Представления об иерархичности мира носят символический характер. Отдельные видимые, чувственные явления воспринимались лишь как символы «невидимого, невыразимого бога». Мир мыслился как система, иерархия символов.

В средневековой эстетике явственно проступает тенденция поставить трансцендентную «духовную» и «божественную» красоту выше красоты природной, рассматривать «земное» лишь как символическое (или аллегорическое) выражение «небесного». Средневековые аллегории, восходящие к античной и филоновской аллегористике, требовали для своего понимания ключа и комментария: они по большей части не изображали, а обозначали вещь. По средневековым представлениям, «прекрасное» как наиболее обобщенная категория в своей наивысшей абстракции и есть бог. Таким образом, средневековая эстетика тесно связана с религиозным сознанием, с теологией.

В своем генезисе большинство эстетических представлений, получивших признание и распространение в средние века на Западе, восходит к античности и к раннему христианству. Родственность многих мотивов, общих с предшествующей эпохой, нетрудно обнаружить в высказываниях о природе искусства, о пропорциональности и «ясности», о музыкальном «этосе» (соответствии средств музыкального выражения различному строю души и характера). Однако античные формулы наполняются здесь новым содержанием. Такое перерождение античных традиций особенно наглядно проступает в литературе второго, зрелого периода Средневековья. Интересно проследить меняющуюся оценку античного наследия в произведениях разного времени и разных по складу авторов, начиная от простодушного удивления, как могли «скверные людишки, не знавшие слова божия», строить такие великолепные здания (анонимное стихотворное описание Вероны и ее амфитеатра, написанное в IX веке), до морально-обличительного противопоставления христианских строителей античным зодчим, «непричастным истине вечной, святой».

Важно отметить тот авторитет, которым пользовались в глазах Средневековья античные теоретики. «Книжного» характера подобных интересов и увлечений, впрочем, нельзя забывать, а следовательно, и того, что круг воздействия античных трактатов на практику был сравнительно узок.

Если писатели раннего Средневековья, даже высоко ценившие технику и знания античности, могли противопоставить ей только свое моральное превосходство (зачастую мнимое), то уже начиная с XII века постоянно формулируется идея прогресса, основанного на постепенном накоплении культурных ценностей, идея наследия, расширяемого и развиваемого трудами новых поколений.

В этом отношении весьма показательным образом сравнение Бернара Шартрского, которое впоследствии получило широкое распространение. Ученик Бернара, Иоанн Солсберийский в своем сочинении «Metalogicon» (III, 4) приводит следующие слова своего учителя: «Бернар Шартрский говорил, что мы подобны карликам, сидящим на плечах гигантов, так что мы можем видеть больше и более далеко, нежели они, не потому, что мы были одарены остротой собственного зрения или высотой роста, но по той причине, что возносимся и поднимаемся ввысь громадой гигантов»². В этом образе очень ярко показаны и отношение писателя XII века к античному наследию и убежденность в «кумулятивном» характере знания, вера в его прогресс.

§ 1. Раннее Средневековье

Христианский мыслитель раннего Средневековья епископ города Гиппона в Северной Африке Аврелий Августин (354—430) оказал большое влияние на западноевропейскую средневековую эстетику. Приняв христианство в зрелом возрасте (387 г.), Августин до того прошел сложный путь увлечений «языческой» образованностью, манихейством, скептицизмом и неоплатонизмом. Эти искания и внутренняя борьба нашли отражение в его автобиографическом трактате «Исповедь» (*Confessiones*). В этой книге автор шаг за шагом раскрывает этапы своей внутренней жизни. «Исповедь» обнажает и глубоко личные пружины августиновской эстетики, ее затаенный пафос.

Августин живо чувствовал «прелесть» прекрасных предметов и вместе с тем, после своего обращения к христианству, мучительно боролся с этими «соблазнами». Он постоянно возвращался от красот «зримого мира» к «незримой», «абсолютной» красоте. Если в одном месте «Исповеди» он говорил о «зачаровывающей» красоте света (*Conf. X 34, 51*)³, то в другом повествовал о моментах своей жизни, когда все было противно, «все бросало в дрожь, даже свет» (*Conf. IV 7, 12*). Такие же колебания испытывал Августин в отношении «чар» музыки (*Conf. X 33, 49—50*), с тем же надрывом писал он о «сладости» греческой литературы (*Conf. I 14, 23*) и «соблазнах» театральных зрелищ (*Conf. III 2, 2-3*).

Морализующим началом проникнута позиция Августина, осуждающего деятельность актеров, сценическую игру, саму результирующую эмоцию, вызываемую трагедией, а также певцов-музыкантов, не знающих математических закономерностей музыки. Вместе с тем, руководствуясь идеалами религиозного аскетизма, но испытывая истинно художественное наслаждение, переливающееся в чистые формы эстетического сознания, покоряясь красоте звучания музыки, Августин на страницах «Исповеди» описывает состояние подлинного экстаза, вызываемого ее звучаниями: «Иногда мне кажется, я воздаю этим звукам больше чести, чем подобает, замечая, что при одних и тех же священных словах наши души более возжигаются пламенем благочестия, когда эти слова поют именно так, а не иначе, и что все движения нашего духа, соответственно своему различию, имеют им соответственные выражения в голосе и пении, возбуждаемые некоей таинственной симпатией. Но наслаждение плоти моей, которому не следует отдавать во власть ум, часто обманывает меня; вместо того чтобы следовать терпеливо за смыслом песнопений, оно старается прорваться вперед и вести за собою то, ради чего только оно и имело право на существование... Так я колеблюсь между опасностью удовольствия и испытанием поль-

зы. И притом — не выдавая, впрочем, своего суждения за окончательное, — более склоняюсь к тому, чтобы одобрить в церкви обычай пения, дабы через наслаждения слуха слабый дух возносился к чувству благочестия. Однако, когда мне случается увлечься пением более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех, и тогда желал бы лучше не слышать певца» (Conf. X 33, 49—50).

К «языческому» периоду жизни Августина относится не дошедшее до нас сочинение «О прекрасном и соответственном» («De pulchro et apto»), посвященное римскому ритору Гиерию. В этом сочинении Августин проводил различие между собственно прекрасным и тем, что он называл *aptum*. Термин с трудом поддается переводу на русский язык (мы передаем его словом «соответственный»). «Я замечал и видел в телах, — говорит Августин, — что одно есть своего рода целое, и потому прекрасное (*pulchrum*), другое же является подходящим потому, что удачно (*apte*) сообразуется с чем-то другим, как, например, часть тела со своим целым, или обувь с ногой и т. п.» (Conf. IV 13, 20). Прекрасное, по Августину, «созерцается и одобряется само по себе (*per seipsum*); ему противоположно постыдное и безобразное. Соответственное же (*aptum*), которому противоположно нелепое (*ineptum*), как бы связанное, зависит от другого, и о нем мы судим не по нему самому, а по тому, с чем оно связано» (Epist. CXXX, VIII 1, 5). Противоположностью *aptum* является в латинском языке *ineptum* (нелепое, несуразное, неуместное, лишенное целесообразности). Эти значения слова *ineptum* позволяют отчасти уточнить значение противоположного термина *aptum*.

Соответственное (*aptum*) отличается от прекрасного своей относительностью (одна вещь соответственна по отношению к другой). *Aptum* основано на более внешней связи части с целым, чем прекрасное (сравни позднейшее различие «красоты» и «украшения» у Л. Б. Альберти). В соответственном подчеркивался момент пользы и целесообразности. Прекрасное рассматривалось как абсолютная ценность.

Красоту Августин отождествлял с формой (De immort. anim. 13; 25), отсутствие формы — с безобразным. Он полагал, что абсолютно безобразное не существует, но есть предметы, которым по сравнению с более совершенно организованными и симметричными не хватает формы. Безобразное — это только относительное несовершенство, самая низкая степень прекрасного⁴. В этой связи своеобразным в своей характерности является рассуждение Августина о взаимоотношении части и целого, рассуждение, переводящее эту оппозицию на уровень проблемы соотношения прекрасного и безобразного. Так, Августин говорит, что часть, прекрасная в составе целого, будучи отторгнута

от него, утрачивает свою красоту, наоборот, само по себе некрасивое становится прекрасным, входя в состав прекрасного целого (De vera rel. 76; De civ. Dei XVI 8, 2). Тех, кто считал мир несовершенным, Августин уподоблял людям, которые смотрят на один мозаичный кубик, вместо того чтобы созерцать всю композицию и наслаждаться красотой камней, связанных в единое целое (De ordine. I 2). Только чистая душа может постичь красоту вселенной. Эта красота есть отражение «божественной красоты». Бог — наивысшая красота, первообраз красоты материальной и духовной. Порядок, который царит во вселенной, создан богом (Ibid., I 14, 19; II 2). «Порядок есть то, посредством чего совершается все установленное Богом» (Ibid., I 10). Этот порядок проявляется в мере, единстве и гармонии, поскольку бог «все расположил мерою, числом и весом» (Прем. 11, 21).

Истинное постижение сущности и связи явлений, их пропорциональности и соразмерности возможно было, по представлениям того времени, только под руководством высшей мудрости. Согласно учению Августина, мудрость есть истинная красота, основа как философии, так и филокалии, любви к красоте (Contr. acad. II 3, 7). «Следуя платоновской традиции, Августин при всем своем уважении к филокалии полагает, что она, как жаждущая лишь чувственной красоты, стремится, как и опирающаяся на нее поэзия, лишь к ложной красоте. Истинная же красота доступна только философии»⁵. Как известно, опираясь во многом на платоновскую традицию, Августин своеобразно соединил ее с христианскими положениями. И для него естественно и органично утверждение о том, что «сама истина является не чем иным, как премудростью, творческим разумом Бога, сообщающим числа телам, а мудрость разумным существам» (De liber. arb., II 30—32). Соответственно такие понятия, как число, красота, мудрость, понимаются им как в своем категориальном значении, так и с точки зрения своеобразной, как скажем мы сегодня, оценки явлений и даже их сущности.

В рассуждениях Августина о красоте мира сказались влияние как античных, так и христианских писателей, которые подчеркивали единство и согласие всех частей вселенной и настаивали на единстве и гармонии человеческого тела. Сравнение человека с храмом божьим было весьма распространенным в средние века. Подлинным чудом считал Августин сотворение мира и человека. «Ведь все, что совершается чудесного в этом мире, не идет ни в какое сравнение с тем чудом, которое являет собой этот мир, это небо и земля и все, что в них существует,— а все это создано, конечно, Богом. А тот, кто их создал, и способ, которым он создал их, остаются тайными и непостижимыми для человека... Да и сам человек есть большее чудо, чем все чудеса, творимые людьми» (De civ. Dei X 12).

Свои рассуждения Августин постоянно соотносит с данными древних книг, из которых он во многом черпает свои символические понятия. Так, у Августина встречается сближение пропорций человеческого тела с пропорциями Ноева Ковчега (De civ. Dei XV 26), размеры которого даны в книге Бытия (VI, 15) — длина 300 локтей, ширина — 50 и высота 30 локтей. Рост человека, его ширина и толщина относятся друг к другу как 300 : 50 : 30 (то есть 30 : 5 : 3), или $1 \frac{1}{6} : 1/10$.

Здесь следует отметить, что мы имеем дело с совершенными числами — 6 и 10, лежащими в основе шестеричной и десятичной системы счисления и всех старых систем мер. Как бы ни интерпретировалось символически соотношение $1 \frac{1}{6} : 1/10$, оно неизбежно имело место при распространенности счета по дюжинам и десяткам.

С теми же пропорциями и с той же аналогией человеческого тела и ковчега мы встретимся уже в XV веке у Джанатто Маиетти, описывающего проект базилики Св. Петра, принадлежащий Л.-Б. Альберти. В свою очередь, Альберти приводит эти же пропорции ковчега в своем трактате «О зодчестве» (IX, 7, и это, заметим, при тщательной стилизации всего трактата «под античность»).

Неизгладимый след наложило на эстетику Августина увлечение манихейством. Согласно дуалистическому учению манихеев, мир представляет собой арену борьбы двух исконных начал — добра и зла, света и тьмы. Чувственно-образные моменты играли в этом учении огромную роль, вплоть до того, что такие отрицательные понятия, как «тьма» и «ничто», превращались в материальные субстанции. Этот период своей жизни (вместе с предыдущим, «языческим») Августин позднее характеризовал как время, когда он «обращал трепетный ум от бестелесного предмета к очертаниям, краскам и вздымающимся громадам» (Conf. IV 15, 24). Преодоление манихейского дуализма и его чувственно материальной фантастики Августин нашел в философии неоплатоников — в их учении о Едином, о бестелесных идеях, о духовной красоте⁶.

Понятие о единстве составляет основу его эстетики. По лаконичному определению Августина, «форма всякой красоты — единство» (Ep. XVIII). На основе этого понятия Августин устанавливает градацию геометрических фигур, их своеобразную иерархию, исследует эстетическое впечатление, производимое ими. Геометрические фигуры тем прекраснее, чем больше в них равенства, единства. Прямая линия совершеннее ломаной или кривой потому, что в ней больше единства; равносторонний треугольник совершеннее равнобедренного по той же причине; квадрат совершеннее равностороннего треугольника, так как в нем равные стороны лежат против равных сторон, а в равно-

стороннем треугольнике равные стороны лежат против равных углов; наконец, еще больше равенства в круге, где нет разницы между диагоналями и сторонами, как в квадрате, и где все линии, проведенные из середины к краям, одинаковы (De Quant. anim. IX—XI). Более того, к понятию «единство» сводятся у Августина симметрия и пропорциональность. В сочинении «Об истинной религии» (De vera religione 32, 59) он говорит, что многие люди, имея целью только удовольствие, не хотят «подняться выше» и уяснить себе, почему те или иные предметы производят на нас приятное впечатление. Если спросить архитектора, почему он располагает две арки симметрично, он ответит: «это требуется для того, чтобы равные части здания соответствовали равным». На дальнейшие расспросы он скажет, что так нужно, так красиво, так приятно для глаза, но больше ничего не скажет. Августин же стремится выяснить (там же, 30, 54), почему наше чувство возмущается, если из двух окон, расположенных рядом, одно больше или меньше другого, и почему оно возмущается меньше, если такие окна расположены не рядом, а одно над другим, почему, наконец, при двух окнах, расположенных одно над другим, мы не особенно интересуемся, насколько одно из них больше другого, тогда как в случае трех окон «само внешнее чувство требует» или чтобы они были равны, или чтобы между самым большим (а) и самым меньшим (b) было среднее (m) и все три образовали бы геометрическую пропорцию: $a : m = m : b$. Уже из сказанного становится ясно, в чем видел Августин разгадку поставленных проблем: в понятии *единства* и *пропорциональной* связи. Другое выражение, которым он в этом случае пользуется,— равенство (aequalitas, aequitas). Причем в этом понятии у него сохраняется и второе значение термина aequitas — «справедливость». В соответствии с ним для Августина круг «справедливее» квадрата, потому что в нем нет разницы между диагоналями и сторонами. Понятие пропорциональности или соответствия Августин распространил на взаимоотношение между эстетическим восприятием, с одной стороны, и объектом этого восприятия.— с другой. Здесь он продолжает и развивает дальше стоические и неоплатоновские традиции. От стоиков идет популярная и в патристической литературе формула: прекрасное есть соответствие частей вместе с некоей приятностью цвета⁷. Плотин же считал, что прекрасными могут быть не только предметы, соразмерные в своих частях, но и субстанции, не имеющие частей: сияние света, золота, драгоценных камней. На эти идеи опирается и Августин. Однако в отношении предметов, не имеющих частей, он вслед за Василием Великим считает возможным также говорить о своего рода соразмерности, но уже не между частями воспринимаемого предмета, а между чувством воспринимающего и воспринимаемым

предметом. Нас радует такой свет или цвет, который «пропорционален» или «соразмерен» нашей способности восприятия, наоборот, чрезмерно яркий свет и полная темнота неприятны.

Августиновский термин *ratio* охватывает понятие соразмерности, пропорциональности, соответствия, включая также понятие разума и разумности. Вот почему по-русски трудно передать подчас ту игру смыслов, к которой прибегал Августин, переходя от наличия соразмерности и пропорциональности (*rationabilitas*) к постигаемому разумом (*rationabile*) и обратно. Основной смысл его рассуждений состоит в том, что голое ощущение вне разумного постижения соотношений между частями или познающей способностью лежит за пределами *ratio* и тем самым за пределами собственно эстетического.

Ratio, то есть разумность и пропорциональность, ограничивается предметами, воспринимаемыми посредством зрения и слуха. Никто не говорит: это «разумно пахнет», это имеет «разумный» (пропорциональный) вкус и т. п. (*De ord.* II 11, 32).

С понятием красоты помимо «единства» Августин связывал также соразмерность, форму и порядок (*modus, species et ordo*) — (*De natura boni*), причем *species* означало и красоту и форму⁸. Это определение, возрождающее пифагорейский мотив пропорции и гармонии, стало распространенным в средневековой эстетике. «Разум... заметил, что ему нравится только красота, в красоте же — формы, в формах — пропорции, в пропорциях — числа» (*De ord.* II 15, 42). Но наряду с чисто количественным пониманием гармонии и пропорции, которое можно было бы назвать математической эстетикой, Августин сохранил понимание красоты как качественного соотношения частей, сформулировав его в своем понимании ритма и контраста.

Августин различал два вида красоты: красоту форм, воспринимаемых зрением, и красоту движений, воспринимаемых зрением или слухом. Наиболее подробно он исследовал прекрасное в движениях в сочинении «О музыке» («*De musica*»), уделив здесь большое внимание закономерности чередования долгого и краткого в музыке, стихах, телодвижениях и т. д. Анализ красоты зрительных форм дан им лишь попутно, в виде отдельных примеров. Главное содержание этого трактата — общее учение о ритме.

Отмечая, что термин «ритм» в музыке употребляется в самом широком смысле, относясь ко всему долгому и краткому, сам Августин понимает под ритмом неопределенно большую последовательность стоп, в отличие от метра, где имеет место повторение или чередование определенного числа стоп. Поэтому можно сказать, что всякий метр есть ритм, но не всякий ритм есть метр. В латинском языке этим греческим терминам соответствуют выражения *numerus* (число) и *mensio* или *mensura*

(размер); однако Августин считает их расплывчатыми и двусмысленными, а потому предпочитает пользоваться греческими выражениями (*De musica* III I, 1).

Большой интерес представляет учение о числах, изложенное в этом трактате. В первых главах VI книги «*De musica*» Августин различает пять видов чисел: 1) звучащие (*sonantes*), находящиеся в самих звуках, независимо от того, слышит ли их какое-нибудь живое существо или нет; 2) числа, находящиеся в ощущении воспринимающего (*occursores*); 3) числа движущиеся (*progressores*), воспроизводимые в воображении тогда, когда нет ни реальных звуков, ни слухового ощущения; 4) числа, хранимые памятью (*numeri recordabiles*), то есть продолжающие оставаться в памяти тогда, когда мы о них не вспоминаем, — они позволяют нам узнавать ранее слышанную мелодию — и 5) числа судящие (*judiciales*). Под последними Августин понимает тот эстетический критерий, посредством которого бессознательно оцениваются все другие числа, одобряются приятные и отвергаются неприятные. Все эти числа в разной степени переходящи, связаны с телом и присущи не только людям, но и животным. Августин ссылается на пение соловья, на запоминание мелодий сороками и попугаями и на то, что слоны и медведи, которые сами не поют, любят пение, то есть обладают «судящими числами». Такая же естественная музыкальность, независимая от навыка и теории, присуща человеку и выражается в том, что даже музыкально необразованная толпа прогоняет свистом плохого флейтиста и аплодирует хорошему певцу, причем флейтисты и кифаристы способны услаждать слух публики, даже не будучи знакомы с теорией. Сказанное применимо и к зрительным формам, при восприятии которых также нужна память (шар или куб, рассматриваемые по частям) и в основе оценки которых также лежат числовые отношения («судящие числа»).

От бессознательных «судящих чисел», лежащих в основе эстетической оценки, Августин отличает числа, находящиеся в разуме. Разум способен открыть ошибку там, где ее не замечает чувство, он доводит до сознания числовые отношения в движениях, то есть дает объяснение эстетическому удовольствию. Разницу между «числами разума» и «числами судящими» Августин поясняет следующим примером: мы можем «теоретически» знать, в какой точке нужно ударить топором, но только опытный плотник, у которого «числа» находятся в самой руке, безошибочно наносит удар по заранее намеченному месту (*De musica* I 9). Числа разума, в сущности говоря, и являются подлинно «судящими», тем высшим критерием, на основе которого происходит уже не бессознательная, а разумная оценка. Эта оценка свойственна лишь человеку, ибо только он способен судить, насколько арбуз приближается к шару и нить паутины к линии.

«Но если о меньших и больших протяжениях фигур или движений судят на основании одного и того же закона равенства, подобия или конгруэнтности, то сам закон по своей мощности больше их всех. И притом он не больше и не меньше данного пространства, места и времени. Ведь если бы он был больше, то на основании его мы не судили бы о меньшем, а если бы он был меньше, мы не судили бы на основании его о большем. Теперь же, в соответствии со всеобщим законом квадрата, судят и о квадратном форуме, и о квадратном камне, и о квадратной таблице или гемме» (*De vera rel.* 30, 56). Если ранее указанные пять видов чисел изменчивы и переходящи, то числа разума неизменны. Они являются тем неподвижным мерилom, которое позволяет «сравнивать движение быстро бегущего муравья и важно шагающего слона» (*De vera rel.* 30, 56).

Переходя к более конкретному рассмотрению движений, представляющих эстетическое удовольствие, Августин особое предпочтение отдает тем, которые состоят из частей равной долготы (1 : 1, 2 : 2, 3 : 3). Далее идут «соисчислимые» движения (*connumerati*), состоящие из неравных, но кратных частей (2 : 4, 6 : 8). Наконец, идут «несоисчислимые» или «разносчислимые» движения (*dinumerati*), например 3 : 10 или 4 : 11. В свою очередь «соисчислимые» движения бывают двух видов: *complicati* — те, в которых меньшей частью можно измерить большую (например, 2 : 4, 2 : 6, 2 : 8), и *sesquati* — те, в которых большее и меньшее измеряются разностью между ними, например, 6 : 8, где 6 и 8 являются кратными $2=8-6$ (*De musica I* 15—17). Мы видим, что и здесь идея большего и меньшего единства играет решающую роль.

Августина интересует отношение человека к прекрасному, восприятие им прекрасного. В эстетическом переживании Августин различает непосредственное, чувственное восприятие и интеллектуальное. Представления столь же важны для эстетического переживания, как и сами восприятия. Соразмерность, как основу красоты, воспринимают разумом, а не зрением (*De vera rel.* 31, 57). Ощущения неправильно присваивают себе роль высшего судьи в вопросах прекрасного. Для восприятия красоты необходимо согласие, подобие между прекрасными предметами и душой. Нужно, чтобы в человеке была бескорыстная любовь к красоте, симпатия ко всему прекрасному⁹. Переживание красоты, по Августину, обладает тем же существенным свойством, что и сама красота, — ритмом. Оригинальным было утверждение, что человек обладает врожденным ритмом, постоянным ритмом интеллекта, главнейшим из всех ритмов, без которого он не воспринимал бы ритмы и не мог бы творить.

И в восприятиях искусства Августин подчеркивал математи-

ческую основу эстетической оценки. «...Потому ли вещи прекрасны,— рассуждает Августин,— что доставляют наслаждение, или же они доставляют наслаждение потому, что прекрасны. Здесь мне без сомнения ответят, что они доставляют наслаждение потому, что прекрасны. Тогда, стало быть, я наконец спрошу: почему же они прекрасны? И если замечу колебание, добавлю: не потому ли, что налицо подобные друг другу части и посредством некоего сочетания они приводятся к единственному соответствию?» (De vera rel. 32, 59—60). «Число лежит в основе всякого восприятия красоты. Только в том случае, когда само ощущение удовольствия преисполнено определенных чисел, оно способно одобрять равные интервалы и отвергать беспорядочные» (De musica VI 9, 24). «Там, где равенство или подобие, там наличие числа (numerositas); ведь, конечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица» (De musica VI 17, 38). Во всех искусствах нравится соответствие (convenientia), только благодаря которому все целостно и прекрасно, соответствие же стремится к равенству и единству либо путем подобия равных частей, либо путем градации неравных...» (De vera rel. 30, 54—56).

Понятие эстетического единства, согласно учению Августина, не может возникнуть из того, что дают уму чувственные восприятия. Напротив, как и математическое единство, оно не только не зависит от чувственного познания, но обуславливает восприятие красоты¹⁰. Приступая к эстетической оценке, мы уже имеем в глубине своей души понятие единства, которое затем и ищем в вещах. «Ибо, откуда бы явилось в нас желание найти в телах некоторое равенство, или откуда в нас возникло бы убеждение, что равенство тел весьма далеко от равенства совершенного, если бы это совершенное равенство не созерцалось умом» (De vera rel. 30, 55).

Августина также интересует, почему то, что выражено образами, аллегориями, трогает нас больше, чем если это было бы выражено обычными словами. Причину он видит в том, что эмоции души, когда они остаются возле земных вещей, возбуждаются медленно, но как только прибегают к сравнению телесного с тем, что происходит с духовными вещами, тогда эмоции одушевляются этим переходом, подобно тому как пламя разгорается от движения воздуха. Эффект поэтического образа объясняется здесь передачей мысли, действием¹¹.

Большое влияние на средневековую эстетику оказало учение Августина о контрастах и противоположностях, связанное с его попыткой теологически оправдать существование зла в мире. Августин писал: «Бог не создал ни одного — не говорю — ангела, — но человека, относительно которого не знал бы, что он будет злым, равно как бог знал заранее, к каким благим целям

люди будут им предопределены,— и так, цепь веков, словно прекраснейшую поэму, он украсил некими антитезами. Ведь то, что носит название антитез, весьма уместно как украшение речи: по-латыни они называются *opposita* или, еще выразительнее, *contrapposita* (противоположностями). «...» Итак, подобно тому как эти противоположности, противопоставленные противоположностям, придают красоту речи, так путем некоего красноречия, но уже не слов, а вещей, посредством противопоставления противоположностей слагается красота мира сего... совершенно ясно сказано о том в книге Екклезиаста: «Против злого — благо, и против смерти — жизнь, против праведника — грешник. И так взирай на все дела всевышнего, беря попарно, одно против другого» (*De civ. Dei XI 18*).

В свете сказанного выше о манихействе и неоплатонизме, нетрудно усмотреть и здесь характерную для Августина борьбу между дуалистической и монистической концепциями.

Как уже указывалось, трактат Августина «*De pulchro et arto*» не сохранился. Тем не менее во многих сочинениях, посвященных различным проблемам — богословским, философским, этическим, научным, в комментариях древних источников,— им высказаны центральные для средних веков суждения по эстетике, дана во многих случаях разработка ведущих понятий, определены основные тенденции разработки логического аппарата. Эстетические суждения Августина свидетельствуют о своеобразной цельности его мировосприятия, емкости и всеохватности его мировоззрения. Можно утверждать, что его эстетические изыскания составляют систему, в которой ведущей была идея единства и красоты целого. Рассматривая природу прекрасного, он определял условия красоты, куда входили: форма, число, порядок, равенство, сходство, подобие, различие и контраст. Разработал классификацию ритмов, дал анализ эстетических суждений. Отдавая должное чувствам, защищая субъективный характер эстетических эмоций, Августин оставлял высшее истинное суждение за разумом. Разум судит согласно законам красоты, основу которых составляют: число, соотношение, равенство, единство. Эти законы имеют метафизическое происхождение.

Августин через морализующую тенденцию пришел одним из первых к признанию внутренней ценности музыкального впечатления. Более того, в капитальном сочинении «*De musica*» Августин дает уникальное для своего времени определение музыки как науки правильных «модуляций» (*scientia bene moduladi*) (*De musica I 2*). Здесь необходимо прояснить отличие смысла этого термина от повсеместного бытующего понятия наших дней: «модуляция» у Августина, возможно, выбор соответствующих модусов как звуковысотных, так и ритмических. При этом

в метрике отчетливо проступает идея числовых соотношений, являющаяся основой математического метода Августина. Так, казалось бы, традиционно математический метод не только дает возможность систематизации модусов как основы культового пения, но формулирует немаловажные в своей исторической перспективе эстетические выводы, сделанные философом по поводу вокализмов-юбиляций типа «аллилуйя».

Августин создал сложную эстетическую систему, имеющую в виду как красоту, так и изящные искусства. Основа его эстетики — психологическая (имеется в виду красота зримая и слышимая), ее центр — математический и рациональный (то есть красота состоит из соотношения частей, разум создает искусство), деятельность — метафизическая (абсолютная красота)¹².

Труды Августина на протяжении почти тысячелетия были одним из главных проводников античного платонизма и неоплатонизма в западноевропейскую средневековую философию и эстетику, в них были заложены основы средневековой религиозной эстетики, осмыслены пути использования искусства на службе церкви.

Другим посредником между древним миром и Средневековьем был Боэций Аниций Манлий Торкват Северин (480—524)¹³. Сочинения этого римского философа-неоплатоника, его оригинальные труды и переводы, были одним из важнейших источников, ознакомивших западное Средневековье с наследием античности, особенно в первые столетия феодальной эпохи. Его трактат «О музыке» (*De musica*)¹⁴, написанный в период 500—510 годов и основанный на сочинениях Никомаха, Евклида и Птолемея, имел большое значение для эстетики Средневековья.

Боэций, опираясь на античные традиции, определял музыку как искусство звуков и как гармонию. Второе определение привело к очень широкому толкованию музыки. Боэций различал три вида музыки: музыку «мировую» (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*), — упорядоченных по иерархическому принципу (*De musica* I 2). Инструментальная «земная» музыка занимала последнее место, а главное отводилось неслышимой «мировой» музыке. Теория последней сформировалась под сильным влиянием пифагорейского учения о «гармонии небесных сфер».

В античной музыкальной науке, обобщая и несколько схематизируя, можно было бы наметить две основные струи: рационалистическую и эмпирическую, или назовем их условно «пифагорейскую» и «аристоксеновскую». Пифагорейская школа оперировала отвлеченно трактованными числовыми соотношениями; начиная с простых целых чисел, она в конечном итоге уходила в дебри сложных и мелких числовых отношений, нередко даже ускользавших от чувственного восприятия. В противоположность

им Аристоксен исходил из звукового восприятия, считая возможным нивелировать мельчайшие акустические различия и приходя в конечном итоге к своеобразной системе темперации. Обе тенденции хорошо охарактеризованы Боэцием. Пифагор был философ, «не веривший никаким человеческим ушам» (*De musica I 10*). Аристоксен, наоборот, «все суждения предоставлял целиком ушам» (*De musica II 30*). Сам Боэций занял промежуточную позицию, пытаясь обосновать ее ссылкой на авторитет «пифагорейцев», которых он отличал от самого Пифагора: «Они не предоставляют все суждение ушам и тем не менее изучают некоторые вещи только посредством ушей. Сами созвучия они определяют посредством слуха, но решать вопрос, какими состояниями различаются эти созвучия, они предоставляют уже не ушам, суждения которых тупы, а правилам и разуму, так, чтобы ощущение было своего рода послушным слугой, а судьей и повелителем был разум. Ведь хотя поводом к переменам почти всех искусств и самой жизни являются ощущения, тем не менее в них нет никакого твердого суждения, никакого постижения истины, если отступит от них решение разума (*De musica I 9*). Ощущение и разум — по определению Боэция, — «орудия гармонической способности. Ощущение подмечает смутно и приблизительно в предмете то, чем является этот ощущаемый предмет, тогда как разум судит о целом и проникает до глубоких различий» (*De musica I 9*). И в другом месте Боэций писал: «Не следует все суждение предоставлять ощущению, а надлежит применять и разум, который управляет заблуждающимся ощущением и соразмеряет его; на него шаткое и слабое ощущение опирается, как на палку» (*De musica V 2*). Превознося теорию над практикой, Боэций писал: «Какова слава и заслуга разума (теории), можно заключить из того, что другие мастера, так сказать, вещественные исполнители, получили свои наименования не от имени искусства, а предпочтительно от самих инструментов. Ведь кифаред именуется по кифаре, флейтист по флейте, и прочие — по названиям своих инструментов. Но музыкант это тот, кто, исследовав теорию пения, приобрел знание не рабством труда, а властью созерцания» (*De musica I 34*).

В трактате «Об арифметике» (*De arithmetica*) Боэций, опираясь на античных мыслителей, говорит о природе гармонии: «Всякое число, следовательно, состоит из того, что совершенно разъединено и противоположно, а именно из чета и нечета. Ведь здесь — устойчивость, там — неустойчивая вариация; здесь — мощь неподвижной субстанции, там — подвижная переменчивость; здесь — определенная прочность, там — неопределенное скопление множества. И эти противоположности тем не менее смешиваются в некоей дружбе и родственности и, благодаря форме и власти этого единства, образуют единое тело числа.

... > И потому сказано не без причины — все, слагающееся из противоположностей, объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного» (*De arithm.* II 32). В этом определении, имевшем широкое распространение в средние века, сказалось влияние как пифагорейцев (гармония, выражаемая в числах, как основной закон прекрасного), так и Гераклита (гармония как единение противоположностей).

Боэций сохранил «пифагорейское» понимание красоты как формы, пропорции и числа. Основу прекрасного в природе и в искусстве он видел в соотношении частей, полагая, что, чем проще соотношение, тем больше красота. В отличие от античных мыслителей, Боэций видел красоту в соотношении только внешних частей предметов одного вида¹⁵. Термин *species*, обозначающий прекрасную форму, прекрасное соотношение, у Боэция стал обозначать именно прекрасный внешний вид¹⁶.

Выше красоты внешнего вида он ценил душевные достоинства, считая, что поклонение прекрасному есть проявление слабости чувств человека и его несовершенства. Если бы его чувства были более совершенны, то красоты вообще не существовало бы. «Тем, что ты считаешься красивым, ты... обязан немощи глаз смотрящих (*infirmitas*)» (*De consol. phil.* III 8).

В изучении математических пропорций, во многом определивших всю его эстетическую концепцию, Боэция особенно интересует понятие «среднего пропорционального» или «среднего». Источником его рассуждений был Никомах.

Если части не равны и не подобны друг другу, то возникает необходимость связать их друг с другом посредством промежуточного звена. Так пришли к понятию среднего пропорционального или «среднего». Аристотель различал два вида «среднего» или «средины»: «середину» в самом предмете и «середину» по отношению к нам (*Этика* II 5). У Аристотеля заметно сближение между «срединой» и понятием совершенства, отличительным признаком которого является невозможность что-либо отнять или что-либо прибавить. Некоторые античные и средневековые авторы различали три вида среднего: арифметического ($a - m = m - b$), геометрического ($a : m = m : b$) и музыкального ($a : b = [a - m] [m - b]$). Третье среднее Боэций называет гармоническим. Когда Боэций говорил о вариациях отношений между членами пропорций: например, о том, что в арифметической пропорции отношение между меньшими членами больше, чем между большими, он вплотную подходит к вопросу о ритмических качествах различных пропорций, к типологии их роста и убывания.

Частным случаем геометрической пропорции является, как известно, «золотое сечение» (в случае $a = m + b$). Никто из

средневековых авторов не говорит о «золотом сечении» в связи с архитектурой.

Практическое значение геометрического среднего явствует прежде всего из того, что оно позволяет устанавливать простые отношения между площадями и объемами тел и фигур. В частности, задачи удвоения квадрата и удвоения куба, как известно, сводятся к нахождению одной и двух средних пропорциональных.

Математики древности, последователи пифагорейцев, довели число «средних» до «совершенного» числа пифагорейцев 10. Все они были хорошо известны Боэцию¹⁷.

Несколько столетий спустя Л.-Б. Альберти в своих «Десяти книгах о зодчестве» (IX, 6), следуя Боэцию, но без упоминания его имени, отмечал, что «этими средними (арифметическими, геометрическими и музыкальными) архитекторы чаще всего пользовались для определения высоты сооружения».

Поздняя легенда о Пифагоре и кузнецах (одним из основных источников ее для нас является именно Боэций) — едва ли не самое раннее высказывание о задачах «экспериментальной» эстетики: «Пифагор... долго трудился над отысканием ответа на вопрос, каким образом достоверно и надежно можно изучить особенности созвучий. И вот однажды, под влиянием какого-то божественного наития, проходя мимо кузниц, он слышит, что удары молотков из различных звуков образуют некое единое созвучие. Тогда, пораженный, он подошел вплотную к тому, что долгое время искал, и после долгого размышления решил, что различие звуков обусловлено силами ударяющих, а для того, чтобы уяснить это лучше, велел кузнецам поменяться молотками. Однако выяснилось, что свойство звуков не заключено в мышцах людей и продолжает сопровождать молотки, меняющиеся местами. Когда, следовательно, Пифагор это заметил, то исследовал вес молотков. Этих молотков было пять, причем обнаружилось, что один из них был вдвое больше другого, и эти два отвечали друг другу соответственно созвучию октавы. Вес вдвое большего был в $\frac{4}{3}$ раза больше веса третьего, а именно того, с которым он звучал в кварту. Относительно же четвертого, с которым этот же молоток связывало созвучие квинты, Пифагор обнаружил, что первый молоток тяжелее его в полтора раза. Оба эти молотка, звучавшие в кварту и в квинту с первым, как выяснилось, друг в отношении друга соблюдали отношение 9 : 8. Пятый же молоток был отброшен, как несозвучный ни с одним из прочих...» (De musica I 9).

Повторяя суждения античных философов о «нравственном» значении музыки, Боэций характеризует различные типы музыкальной экспрессии («этоса»): «Музыка связана не только с умозрением, но и с нравственным строем души... Распутный дух

либо наслаждается распутными ладами, либо при частом слышании их расслабляется и побеждается.

Наоборот, ум суровый либо радуется более энергичным ладам, либо закаляется ими. Оттого-то музыкальные лады и были названы по имени племен, например, лидийский лад и фригийский. Веселит же каждое племя лад, находящийся в соответствии с его нравом... Вот почему Платон полагает, что всего более следует опасаться какой-либо перемены в музыке. Он утверждает, что в государстве нет худшего разрушения нравов, чем постепенный отход от музыки стыдливой и скромной» (*De musica I 1—2*). Отражение этих идей можно найти в поздних средневековых трактатах, например, у Николая Орема.

Музыкальная теория Боэция была очень популярна в музыкальной эстетике Средневековья, его сочинения канонизировались, а отдельные суждения приобретали характер незыблемого авторитета. Боэций цитировался теоретиками музыки и философии на протяжении всего Средневековья, определяя в какой-то мере математическое направление в средневековой эстетике. Между тем Боэций не был оригинальным мыслителем. Его историческое значение заключается в том, что в христианское время он изложил и определенным образом систематизировал музыкальную теорию поздней античности.

Философа Иоанна Скота Эриугену (или Эригену) (ок. 810 — ок. 877) можно назвать первым схоластом. Ему принадлежит сочинение «О разделении природы» (*De divisione naturae*)¹⁸. Он перевел с древнегреческого на латинский сочинения Псевдо-Дионисия. Это способствовало проникновению восточных византийских идей в Западную Европу, где особенно сильное распространение они получили в XIII веке. На Эриугену большое влияние оказал неоплатонизм, который он пытался сблизить с христианским учением. Эриугена — создатель первой в средние века пантеистической философской системы.

Всякая красота, полагал он, основана на единстве, на гармоническом соединении частей в целое. «Если на предмет, который сам по себе кажется безобразным (*deforme*), — писал Эриугена под влиянием Псевдо-Ареопагита, — взглянуть как на часть вселенной, то не только окажется, что он прекрасен, ибо прекрасно устроен (*ordinatum*), но обнаружится, что он способствует всеобщей красоте» (*De divis. natur. V 35*).

Красоту Эриугена понимал символически как выражение и проявление божественного в мире (*De divis. natur. III 17*). «Зримые формы есть образ (*imaginationes*) незримой красоты». Благодаря порядку и красоте бог позволяет себя познать (*Exp. Hier. Coel. Dion. I*). Нет ничего в материальном мире, что не было бы знаком чего-то бестелесного, воспринимаемого только разумом. В частности, красота есть выражение разума, порядка

мудрости, правды, вечности, величия, любви, мира, всего, что совершенно и божественно (*De divis. natur.* I 74).

Искусство хотя и материально, но корни его в душе, в боге. Его идеальные прообразы в божественном Логосе, оттуда они переходят в душу, а из души художника — в материю. Поэтому искусство, не меньше чем природа, исходит из божественных идей¹⁹. В искусстве Эриугена видел божественное откровение и поэтому ставил его очень высоко. Он особенно подчеркивал целостный характер красоты, связывая красоту с «симфонией» или гармонией, в которой часть рассматривалась в соотношении с целым и таким образом оказывалась носителем всеобщей красоты (*De divis. natur.* III 6).

Большое значение в эстетике Эриугены имела категория «пропорция».

Особый интерес вызывают воззрения Эриугены на музыкальную эстетику. Эриугена дал емкое и значительное определение гармонии как сущности музыки. «Ничто другое, вызывая красоту, не является столь приятным душе, как разумные интервалы различных голосов, которые, соединяясь между собой, производят сладость музыкальной мелодии. Не звуки различные вызывают гармоническую приятность, а [соразмерность] звуков и пропорции, которые воспринимает и различает внутреннее чувство одной только души.

Музыка есть наука, светом разума освещающая гармонию всего, в познаваемом движении или в столь же познаваемой неподвижности находящегося»²⁰.

Эриугена был одним из первых ученых, утвердивших в сознании современников самостоятельность раннего полифонического стиля в отличие от повсеместно распространенной в Европе григорианской монодии. Свидетельством этому является высказанное им определение органа как одного из самых ранних (двухголосных) прототипов многоголосия: «Мелодия органа состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходятся друг с другом согласно некоторым разумным законам музыкального искусства, по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть.

[Диафония] начинается с тона [в унисон], затем она идет в интервалах простых или сложных и, наконец, возвращается к своему началу — тону [унисону], в котором и есть ее сущность и ее сила»²¹.

Эриугена вслед за Климентом Александрийским подчеркивал бескорыстный, незаинтересованный характер созерцания прекрасного. Им отрицалась всякая заинтересованность, практическая направленность в чувственном восприятии прекрасного²².

Эриугена приводит пример с прекрасной вазой, созерцание

которой в скупом возбуждает алчность, в мудреце же «нет жажды богатств», нет вообще *никакого вожделения* (*nulla libido*) (*De divis. natur. IV 16*). В красоте вазы он будет видеть только «хвалу Господу и его творениям». «Дурно поступают те, — писал он, — кто к красоте зримых форм подходит с вожделением (*libidinoso appetitu*)» (*De divis. natur. V 36*).

В духе христианизированного неоплатонизма писал о красоте и французский философ и теолог Гуго Сен-Викторский (ок. 1096—1141). Он выше всего ценил «незримую красоту», но считал по христианской традиции, что и зримая ей подобна. Она сама по себе возбуждает восхищение (*admiratio*) и радость (*delectatio*), хотя и отличается от «незримой»²³.

Созерцание высшей красоты — дело интуитивного разума, который школа Сен-Виктора называла «интеллигенцией» (*intelligentia*). Более низкую красоту воспринимают ощущения и воображение (*imaginatio*). Незримая красота проста, а зримая — сложна и разнообразна²⁴. Красота незримых вещей заключена в самой их сущности (ибо в них нет разницы между формой и сущностью), а красота зримых — в форме, которую Гуго понимал достаточно широко. Зримая красота указывает на незримую и выражает ее (*Com. in Hier. Coel. Dion. II*).

Гуго ввел новую классификацию чувственной красоты. Красота предметов материального мира заключается, по его мнению, в четырех вещах: в положении (*situs*), движении (*motus*), форме (*species*) и качестве (*qualitas*) (*Erud. didasc. VII 1*).

Во всех чувственных впечатлениях, в том числе во вкусовых и осязательных, Гуго усматривал красоту — одну из причин нашего восхищения вещами. Гуго — представитель «панэстетизма», по его убеждению, все может быть прекрасно.

Гуго проявлял особую чуткость к красоте природы и даже в запахе роз искал эстетические начала гармонии (*Erud. didasc. VII 13*). Интересовался Гуго и законом контраста: «Если присоединишь подобное к подобному, одинаковость частей обнаружит превосходство той и другой части. Если же ты сопоставишь несходное, то более явным станет отличие каждого. Так сочетание одинакового усиливает различие отдельных частей, а различное качество одного кажется возросшим благодаря другому. Сопоставь белое с черным, мудреца с глупцом, гордого со смиренным, зло с добром, и тогда благодаря противоположностям, далеко отстоящим друг от друга, к каждому виду словно присоединится подлинное содержание его собственной природы» (*De fruct. carn. et spir. II*). Это определение находится в русле августиновской традиции.

В первой половине XII века достигла высшего расцвета бургундская школа романской архитектуры, центром которой было бенедиктинское аббатство Клюни.

Противником клюнийцев и роскоши в их церквах выступил Бернар Клервоский (1091—1153) — французский теолог, основатель мистического направления. В молодые годы он избрал местом своего уединения пустынную местность, «светлую долину Клерво», где вместе со своими родными и несколькими близкими по духу людьми основал монастырь цистерцианского ордена. Этот орден придерживался, в отличие от клюнийцев, более строгого, сурового устава. Цистерций по-латински и Сито по-французски — местечко в нынешнем департаменте Кот д'Ор, где находился главный монастырь ордена.

Аскетические устремления Бернара соседствовали в нем с духом пылко проповедничества, полемики, политической деятельности, монастырских реформ. Он был одним из организаторов неудачного (так называемого второго) Крестового похода 1147—1149 годов. Биографы говорят о «неодолимой силе его красноречия», и, по остроумному замечанию одного из них, действительно — нельзя сомневаться в красноречии и таланте монаха, который сумел отправить в Палестину 100 000 крестоносцев, сам оставшись дома. Речь Бернара полна ассонансов, игры слов, рифм, сопоставлений и противопоставлений. Ее затейливая инструментовка с трудом поддается переводу на другой язык. «Апология к Гвиллельму, аббату монастыря св. Теодорика» — одно из интереснейших ораторских произведений Средневековья. Обличая роскошь во имя красоты (известный мотив раннехристианской эстетики, неоднократно всплывавший в средние века), Бернар, однако, вовсе не боялся «роскоши» литературного стиля. Многословное обличение пышности, вычурная проповедь простоты сопровождалась конкретными действиями. Ландульф Младший из Санто Паоло в «Книге историй города Милана» (гл. 42) сообщает, что в Милане «по воле Бернара Клервоского были убраны все церковные украшения — золотые, серебряные и тканые, которые можно было видеть в церкви города»²⁵.

Внутреннюю красоту Бернар ставил выше чувственной. «Внутренняя красота прекраснее всякого внешнего украшения» (PL, 183, 1001), «никакая красота тела не может сравниться с красотой души» (PL, 183, 901). Телесная красота недолговечна и тленна. Она пробуждает гордыню и чувственность²⁶. Выражение вечной красоты Бернар видел в природе.

Абсолютно прекрасной духовной красоте Бернар противопоставлял различные виды относительной красоты: то, что «прекрасно в сравнении с другим», «прекрасно с определенной точки зрения», «прекрасно отчасти». Бернар различал также «безобразную красоту и красивое безобразие» (*deformis formositas ac formosa deformitas*) (PL, 183, 1001).

Во многих моралистических обличениях роскоши XII века замечается прямое литературное влияние Бернара и его «Аполо-

гии», например, в сочинении «Об обители души», относящемся ко времени около 1153 года, которое одно время приписывалось Гуго Сен-Викторскому, а теперь с большей долей вероятности приписывается Гуго из Фульва. Петр Кантор в «Сумме богословия» (1187—1197) прямо ссылается на Бернара Клервоского, а одна из глав (86-я) озаглавлена «Против излишеств в строительстве».

Петр указывает, что «в одежде и пище излишество и щегольство превращают работу природы в порок, так что портится дело вконец от незнания положенной меры». Точно то же происходит «от неумеренной величины, причудливости и роскоши строений». «Какое безумие, какое сумасбродство — эта наша забота о громадности, причудливости и роскоши задуманных нами зданий, словно им предстоит стоять вечно. Потому-то и рек некий реймский клирик: «Если бы строители верили в преставление света сего, не возносились бы вершины зданий до неба и не уходили бы фундаменты в такую бездонную глубину». У Петра слышится обличение несправедливости. «Дворцы властителей, воздвигнутые из слез и достояния убогих». «Монастыри же и церковные здания, построенные от лихвы и вымогательства корыстолюбцев, от лживого обмана и обманной лжи наемных проповедников, яко от злых дел воздвигнутые, часто во прах повергаются».

Требования, сходные с требованиями Бернара, встречаются и у цистерцианцев (1134 г.) и позднее. Так, в 1235 году генеральный капитул ордена вынес следующее постановление: «Искусно отделанный пол в Гардской церкви уничтожить совершенно и привести в соответствие с прежней орденской простотой».

Взгляд ранних цистерцианцев на украшения сказался на архитектуре церквей, клаутров, служебных помещений. Это редкий пример в средневековом искусстве соединения теории с практикой. В архитектуре Бернар отдавал предпочтение прямоугольным формам и кратным пропорциям, настаивал на отказе от всего, что не было абсолютно необходимым, запрещал скульптуру, живопись, драгоценную утварь. Для цистерцианских церквей характерны: прямоугольные завершения хора, продуманность конструкций, холодная красота, ясность и простота линий, тщательная отделка камня, экономичность.

Цистерцианцы скоро приобрели славу первоклассных строителей. Они всегда оставались верными своей жесткой строительной дисциплине и этим развили культуру прогрессивного каменного зодчества. Цистерцианская экспансия конструктивно подготовила повсеместное торжество новой (готической) архитектурной системы.

Известный французский богослов и философ, основатель схоластического метода Пьер Абеляр (1079—1142) — рациона-

налист, яркий полемист, критик библейских текстов, идейный противник Бернара Клервоского, в письме к Элоизе требует, в сущности, соблюдения той же строгости, что и Бернар. Но слог его, в отличие от слога Бернара, чужд вычурности и аффектации, его простота находится в полном соответствии с содержанием письма, направленного против роскоши в церквях²⁷

Тенденции борьбы с роскошью, в частности в церковном искусстве, были очень распространены в средневековой Европе XII—XIV веков, что нашло свое отражение и в уставе францисканского ордена (редакция 1260 г.). Под рубрикой третьей («О соблюдении обета бедности») говорится о том, что поскольку роскошь и излишество прямо противоречат бедности, необходимо тщательно избегать роскоши в росписи, резьбе, витражах, колоннах и тому подобном, а также излишеств в длине, ширине и высоте зданий, размеры которых должны соответствовать потребностям данной обители.

Для того, чтобы правильно оценить высказывания писателей XII века против роскоши, необходимо вспомнить, что с XI века в Европе наблюдается интенсивное развитие ересей. Известно, что социальные движения в средние века принимали религиозную форму, облекались в форму еретической идеологии. В ересях нашло свое выражение недовольство существующим строем, доходившее порою до его отрицания. Следует отметить, что обличение «сребролюбия» церковников исходило из разных общественных слоев,— от революционно настроенных низов до недовольных представителей бюргерских городских верхов. Сама церковь рано поняла необходимость использовать мотивы, лежавшие в основе еретических движений, для своих целей — заставить их служить своим интересам. «Апология» Бернара, по существу, уже начертала программу действий для «нищенствующих» орденов, возникших в XIII веке, для францисканцев и доминиканцев.

В раннем францисканстве отмечается неприятие собственности как источника разобщения между людьми. Культ добровольного нищенства, затворничества, молчаливчества основывался на аскетической убежденности, что всякое материальное благополучие человека отдаляет его от бога. «Да хвалится брат униженный высотой своею, а богатый — унижением своим, потому что он прейдет, как цвет на траве» (Иак. I, 9—10).

Проповедь «нестяжания» у Франциска Ассизского была еще близка к проповеди еретиков-вельденсов. Уже в начале XIII века францисканское движение попало под опеку церкви. К началу XIV века произошло полное перерождение францисканского ордена — его «левое крыло», спиритуалы, было осуждено папой.

В период высшего развития схоластики, в XIII веке, именно францисканцы были преимущественно хранителями и продолжа-

телями августиновских традиций. Здесь необходимо назвать Александра из Гэльса, преподававшего в Париже (около 1245 г.), и его ученика Джованни Фиданца, прозванного Бонавентура (1221—1274). Самым прекрасным для Бонавентуры были свет и форма. «Свет, — писал он, — есть наипрекраснейшее и доставляющее наибольшее наслаждение и самое лучшее среди всего телесного» (In Sap. VII 10)²⁸.

Определяя красоту как согласованность, Бонавентура имел в виду: 1) согласованность предметов не только телесных, но и духовных, не только материальных частей (*partium*), но и мыслей (*rationum*); 2) не только сложных предметов, части которых соответствуют друг другу, но и простых; 3) не только согласованность предметов друг с другом, но и с воспринимающим их субъектом (In Hexaem. XIV 4). Бонавентура активно развивал учение Августина о соответствии или пропорциональности познаваемого и познающего, причем особое внимание он уделял не столько самому моменту согласия и соответствия, сколько моментам проистекающего отсюда чувства наслаждения (*oblectatio, delectatio*). Всякое наслаждение, согласно Бонавентуре, основано на пропорциональности (*omnis delectatio est ratione proportionalitatis*). Наоборот, когда действующая сила превосходит способность восприятия или слишком незначительна, удовольствия не получается: «чувство огорчается крайностями и радуется среднему» (Intiner. men. in Deum. II 4).

Красоту в смысле технического совершенства Бонавентура отличает от красоты в собственном смысле, красоту формы от красоты содержания: изображение черта, хорошо передающее его гнусность, можно назвать красивым в первом смысле, хотя, по существу, и это изображение и сам черт остаются гнусными. Таким образом, он отличал прекрасное изображение от изображения прекрасной вещи. Далее, если Псевдо-Дионисий, как полагал Бонавентура, утверждал, что благо и красота — одно, то это может значить лишь, что они — *реально* одно (*unum re*), а не одно и то же в понятии (*unum ratione*). Понятие блага отлично от понятия красоты. Тем не менее целью всякого мастера является создание «произведения прекрасного, полезного и устойчивого» (ср. витрувианскую триаду «прочность, польза, красота»).

Эстетическая мысль раннего Средневековья и ранней схоластики в основном имела неоплатоническую (как правило, в редакции великих каппадокийцев Августина и Псевдо-Дионисия Ареопагита) ориентацию, приспособленную к культурно-исторической и духовной атмосфере латинского Запада. В этом плане были осмыслены западными мыслителями основные эстетические категории, берущие начало в греко-римской античности или у греческих «отцов церкви».

§ 2. Позднее Средневековье (XIII—XIV вв.)

Представителями другого направления схоластики были доминиканцы, или «братья-проповедники», поставившие целью борьбу с еретиками любыми средствами. Занимая ведущее положение в средневековых университетах, доминиканцы пытались создать наиболее полные и законченные схоластические системы, используя в качестве материала по возможности все новое, что проникало в науку, однако при неперемennom условии его «догматического очищения». Такому «очищению» от ересей и приспособлению к требованиям церкви подверглась и философия Аристотеля, с которой средневековый Запад первоначально знакомился через посредство ее арабских интерпретаторов. Если францисканцы были ближе к платоновско-августиновским идеям, то доминиканцы предпочитали логику Аристотеля. Новые задачи привели и к новой форме изложения: ссылки на авторитеты и сопоставление текстов сменяются попытками развитой логической аргументации. Образцом схоластического философствования в XIII веке становятся так называемые «Суммы», где изложение ведется в следующем порядке: постановка проблемы, изложение различных мнений, решение автора, логические доказательства, опровержение возможных и действительных возражений. По этому типу построена и огромная «Сумма богословия» (*Summa theologiae*) Фомы Аквината (1225—1274)²⁹. Отдельные части ее посвящены вопросам эстетики. В целом эстетических высказываний у Фомы Аквинского не так много. Они рассеяны по разным его сочинениям.

Фома признавал объективное существование прекрасного. «Не потому нечто является прекрасным, что мы это любим, но потому любим, что нечто является прекрасным и добрым» (*In Divin. Nomin.* 367 b). Фома Аквинский определял прекрасное как то, что доставляет удовольствие своим видом.

Для красоты, по его мнению, требуются три условия: 1) цельность (*integritas*) или совершенство, 2) должная пропорция или созвучие (*consonantia*) и 3) ясность (*claritas*), благодаря которой «предметы, имеющие блестящий цвет, называются прекрасными» (*Summa theol.* II 1, 27, 1). В другом месте Фома ссылается на Псевдо-Дионисия Ареопагита, согласно которому в понятие прекрасного (*pulchrum*) или красоты (*decorum*) входят ясность (*claritas*) и должная пропорция³⁰. Согласно Фоме, ясность существует в самой природе красоты — «*claritas est de ratione pulchritudinis*» (*Comment. in lib. de Divin. Nomin.*). При этом *claritas* означала для Фомы уже не столько физическое сияние, как для Псевдо-Дионисия и его комментаторов, сколько «ясность» восприятия, и недаром сближалась с «ясностью разума». «Вот почему, — писал он, — красота тела заключа-

ется в том, что у человека члены тела хорошо спропорционированы, вместе с тем имея ясность должного цвета». Подобным же образом и «духовная красота» заключается в пропорциональном соответствии между поведением человека и «духовной ясностью разума» (*rationis claritas*) (*Summa theol.* II 2, 145, 2).

Красота и благо (*bonum*) различаются не реально, так как бог, в его представлении, является и абсолютной красотой и абсолютным благом, а лишь в понятии. Благом называется то, что удовлетворяет какое-либо желание или потребность (*appetitus*), «ибо благо есть то, чего все желают. А потому оно связано с понятием цели, поскольку желание есть своего рода движение к предмету» (*Summa theol.* I 5,4).

Для красоты, считал Фома, требуется нечто большее. Она является таким благом, самое восприятие которого дает удовлетворение. Или, иначе, желание находит удовлетворение в самом созерцании или постижении прекрасной вещи. «Красота же имеет отношение к познавательной способности, ибо красивыми называются предметы, которые нравятся своим видом. Вот почему красота заключается в должной пропорции: ведь ощущение (*sensus*) наслаждается вещами, обладающими должной пропорцией, как ему подобными, поскольку и ощущение есть некое разумение (*ratio*), как и всякая познавательная способность вообще. И так как познание происходит путем уподобления, подобие же имеет в виду форму, собственно красота связана с понятием формальной причины» (*Summa theol.* I 5,4). Эстетическое удовольствие, следовательно, тесно связано у Фомы с познанием. Вот почему к эстетическому восприятию прежде всего имеют отношение те ощущения, которые наиболее «познавательны» (*Summa theol.* II 1,27,1), а именно зрительные и слуховые. Зрение и слух тесно связаны с разумом и потому способны к восприятию прекрасного.

Фома различал чувственное познание и интеллектуальное. Чувственное познание (*species sensibiles*) он рассматривал в зависимости от внешних и внутренних органов познания. К «внешним чувствам» (*senses exteriores*) относятся по степени их возрастающей значимости осязание, вкус, обоняние, слух и зрение. «Внутренние чувства» (*senses interiores*) образуют общее чувство (*sensus communis*) вместе с памятью и органом мышления. Интеллектуальное познание (*species intelligibiles*) образуется активным интеллектом (*intellectus agens*), который из чувственных образов (*species sensibiles*) извлекает духовное содержание³¹. «Фома, исходя из предпосылки, что в интеллекте нет ничего, чего до этого не было бы в чувствах, утверждает, что всякое интеллектуальное познание, которое находится в пределах возможностей человека, черпает свое содержание из материала,

полученного от чувств»³². Фома видит единство чувственного и интеллектуального познания в сопричастности (*participatio*). Ум сопричастен как интеллектам чистых духов, так и божественному интеллекту.

Фома Аквинский различал биологическое удовольствие и эстетическое. Первое может возникнуть не только у человека (например, радость от еды и питья), но и у животного. Так, лев радуется, когда видит или слышит добычу³³. Эстетическое удовольствие носит бескорыстный характер (человек может наслаждаться гармонией форм и мелодий) и может возникнуть только у человека, так как он обладает интеллектом, с которым связано познание прекрасного. Фома, по существу, стоит на традиционной для средних веков точке зрения. Однако, в отличие от Бонавентуры, у него резче подчеркнут интеллектуалистически познавательный момент эстетического удовольствия. Самая «ясность» уже не только физическое сияние, но и логическая ясность и отчетливость.

Метод интеллектуально-рассудочного анализа основных элементов духовной жизни во многом сближает Фому с Аристотелем, хотя само понимание духовности у него чисто христианское. У Фомы можно встретить и ряд высказываний, близких к соответствующим суждениям Аристотеля. Таким является, к примеру, его определение совершенства: «Совершенным называется то, что не имеет никакого недостатка соответственно мере его совершенства» (*Summa theol.* I 5,5), или «То, чему чего-либо недостает, тем самым безобразно» (*Summa theol.* I 39,8). У Фомы мы встречаемся также с примером, не раз приводившимся в сочинениях Аристотеля: реальный дом возникает из «формы» (или идеи) дома, заранее существующей в душе художника, и из материи, которой придается эта форма. Этот пример повторялся позднее много раз и в средние века и в эпоху Возрождения. Показательно здесь понимание художественного или, шире, — технического творчества: по представлениям и Аристотеля и Фомы, форма не создается, не изобретается и не выдумывается, она есть нечто данное. Аристотель пояснял: когда делают медь круглой, не делают круглое или шар, а реализуют форму круга или шара в меди. Так и в случае дома. Лишь к исходу Ренессанса понятие художественной «идеи» стало мыслиться как творческое создание художника³⁴. И в этом понимании художественного творчества также сказался интеллектуализм Фомы.

Фоме Аквинату долгое время приписывался трактат «О красоте и благе» (*De pulchro et bono*), который на самом деле принадлежит не ему, а его учителю Альберту Великому (1193—1280) и составляет часть комментария к сочинению Псевдо-Дионисия Ареопагита. Здесь красота, в духе «Ареопагитик», определяется как «сияние» или «излучение» (*resplendentia*) фор-

мы на соразмеренные друг с другом части материи, силы или действия.

Перу другого ученика Альберта Великого — доминиканца Ульриха Страсбургского (умер в 1277 г.) — принадлежит «Сумма о благе» (*Summa de bono*), написанная между 1262 и 1272 годами. Глава «О красоте» — один из немногих примеров законченного схоластического трактата, касающегося проблем эстетики. Его автор уделяет много места абсолютной, или божественной, красоте, которую толкует как источник всякой другой красоты. В этом отношении он типичный представитель средневековой схоластики. Говоря об «абсолютной красоте», как лежащей за пределами мира, и тем лишая всякую «здешнюю» красоту черт абсолютности (нет красоты, абсолютно чуждой безобразию), Ульрих вместе с тем говорит о «красоте мироздания». Характерно, что в этой связи он цитирует античного автора — Цицерона. Больше того, у него мы находим, по его собственному выражению, «смелую речь» о том, что красотой может обладать и «несуществующее» (под этим термином, как видно из контекста, подразумевается материя).

В главе «О красоте» Ульрих не раз ссылается на «философа», то есть Аристотеля. Никто из других схоластов XIII века не пытался столь педантично исследовать различные виды «пропорциональности» и устанавливать эстетические нормы для красоты тела: схоластические различия становятся здесь тонкими, как паутина.

Пропорциональность в телах понимается Ульрихом в четырех аспектах. Либо она заключается в пропорциональности четырех основных компонентов материи: автор имеет в виду гармоническое смещение четырех влаг в организме, из которых, по воззрениям медиков того времени, образовано человеческое тело (кровь, слизь, светлая и черная желчь).

Либо, во-вторых, мы имеем дело с соответствием между размером тела и его существом; здесь автор ссылается на Аристотеля (*Этика IV 7*): «красота заключается в крупных телах, а малые — лишь изящны и соразмерны, но не прекрасны». Основываясь на этом, Ульрих различает *formositas* (изящество) и *pulchritudo* (красоту); последняя предполагает реализацию формы в строго определенном «количестве материи» (своего рода внутренний «масштаб» или «мера» каждой вещи). В-третьих, мы можем говорить о соответствии между количеством реально существующих частей и количеством их, отвечающим природе или существу данного тела. Всякий изъян безобразен, и тем безобразнее, чем «благороднее» та или иная часть, — на лице он безобразнее, чем на руке, и т. д. Наконец, соответствие или созвучие существует между частями и целым. «Вот почему не являются прекрасными уроды, у которых голова по своей величине»

не или малости непропорциональна прочим частям и величине всего тела. Наоборот, соразмерность придает красоту — *commensuratio pulchrificat*» (*Summa de bono* II 3).

Наиболее интересна, пожалуй, в этих рассуждениях ссылка на учение медиков «о хорошей комплекции» человеческого тела, не слишком толстого и не слишком тонкого, — идеал, с которым никак не вяжется художественная практика того времени: вытянутые пропорции готических статуй. Он не вяжется с нею так же, как и (классическое в основе) учение о «светлости» и «ясности» расходится с традиционными представлениями о «готическом сумраке». Не вяжется это представление и с тем идеалом, который рисуется в многочисленных аскетических трактатах Средневековья. Достаточно сравнить текст Ульриха с сочинением «О хорошем образе жизни» (*De modo bene vivendi*), без достаточных оснований приписывавшийся Бернару Клервоскому, где говорится: «Да будут уста твои бледны, а не красны; да не будет лицо твое розово, но бледно. Тело твое сохраняй худощавым, а не полным; тело твое да не будет полным, но сухим». Это положение — решительный контраст с медицинской теорией четырех «влаг» и четырех темпераментов, нашедших отражение в эстетике Ульриха.

Большое значение имеет в трактате Ульриха эстетика света, близкая к той, которая содержится в сочинениях Псевдо-Дионисия. «Понятие прекрасного в тварях, — по словам Ульриха, — сводится к понятию формальной причины, соотношенной с материей и вообще со всем тем, что имеет ту или иную форму и что в этом отношении уподобляется материи. Отсюда явствует, каким образом, по Дионисию, свет предшествует красоте — он является причиной прекрасного. Ведь так же, как свет телесный есть причина красоты всех цветов, так и свет форм (*lux formalis*) есть красота всех форм» (*Summa de bono* II 3).

Еще один схоласт XIII века англичанин Роберт Гроссетесте (1175—1253) в своем «Гексамероне» утверждал, что свет является первоисточником всякой красоты. Свет в качестве первоисточника цвета и пропорции является красотой и украшением всего видимого. Восприятие света — это то, что доставляет наибольшее наслаждение, потому что «видение» — это не что иное, как гармоническая встреча двух видов света, света физического мира и света сознания³⁵. «Свет есть самая чистая сущность, самая высшая красота; то, присутствие чего вызывает наибольшую радость»³⁶.

«Перспектива» («*Perspectiva*») Витело (вторая половина XIII в.) сильно отличается от только что рассмотренных сочинений. Это уже не схоластически-философский, а физико-математический и физиолого-психологический трактат, представляющий интерес тонкими наблюдениями в области зрительного восприятия.

Он содержит и ряд эстетических суждений. Название трактата «Перспектива» — не что иное, как латинский перевод греческого термина «оптика», что значит наука о зрении и предметах зрения вообще. В труде Витело затронуты поэтому все основные вопросы геометрической, физической и физиологической оптики его времени. «Перспектива» основана на более раннем арабском сочинении Ибн-ал Хайсама, известного на западе под именем Алхазена (965—1039). Латинский перевод «Оптики» Алхазена сохранился в списках XIII и последующих веков. Витело дополнил труд арабского ученого целым рядом собственных наблюдений. Причем он перестроил радикальным образом порядок изложения. Алхазен последовательно рассматривал причины возможных обманов зрения. Красота и безобразие фигурировали у него лишь в качестве примеров и не были предметом специального анализа. Витело взял у Алхазена почти все примеры и сгруппировал их в одном месте. В результате анализ деятельности глаза был заменен простым перечислением красивых и безобразных предметов в соответствии с 22 объектами зрительного восприятия.

«Перспектива» состоит из 10 книг³⁷, последовательно трактующих о прямолинейном распространении света (кн. I—II), о строении глаза и о зрении (кн. III—IV), об отражении света и о зеркалах (кн. V—IX) и, наконец, о преломлении света (кн. X). Для нас особый интерес представляют книги III и IV, в которых наряду с психологией зрительного восприятия уделено внимание эстетике. Единственно непосредственной данностью зрительного ощущения являются, по Витело, свет и цвет (III 59). Все пространственные характеристики предмета, его размеры, удаленность, положение в пространстве и т. п. не являются предметом зрения как такового: мы воспринимаем их при посредстве зрения, но в самом зрительном ощущении они не даны. Отсюда различие непосредственно видимого (*per se*) и видимого в несобственном смысле (*per accidens*), при посредстве «других действий души» (III 60). Следуя Алхазену, Витело насчитывает 20 таких несобственных предметов зрения (*per accidens visibilia*). Аристотель, признававший существование особого «общего чувства» наряду с пятью чувствами (зрением, слухом и т. д.), относил большинство пространственных качеств к числу тех, которые являются предметом этого общего чувства. Но у Аристотеля пространственные характеристики, будучи содержанием общего ощущения или чувства, не переставали быть и содержанием зрения и осязания как таковых: общее чувство лишь сравнивало показания различных чувств и на основании их создавало образ предмета. Для Витело (и Алхазена) пространственные характеристики не являются предметом зрения и осязания как таковых: в зрительном восприятии различаются непосред-

с т в е н н о е содержание ощущения, к которому относятся только свет и цвет, и своего рода «бессознательные умозаключения», приводящие к познанию пространственных характеристик предмета. Иначе говоря, пространственные качества являются результатом особой различающей способности (*virtus distinctiva*) (IV 9). Соответственно Витело различает «просто зрение» и «прилежное рассматривание».

Восприятие, по мнению Витело, включает в себя как способность суждения или различения, так и память. Память сохраняет отдельные образы вещей (*intentiones particulares*) и родовые образы (*intentiones speciales*).

Средневековая эстетика различала видение, основанное на простых зрительных ощущениях и на сложном зрительном восприятии. Подобно этому выделялись и два рода красоты — красота простых вещей и сложных. Одна дана нам в ощущениях (красота света и цвета), другая — в восприятии (красота форм). Последняя может заключаться как в отдельных формах, так и в их соединении.

Убеждение в существовании двух родов красоты присуще почти всем схоластам XIII века, у Алхазена и Витело оно получило психологическое обоснование³⁸.

Верность восприятия зависит от соблюдения определенных условий, при нарушении которых оно становится ложным, а суждение — ошибочным. Это касается и суждения о прекрасном и безобразном. В эстетическое суждение проникает ошибка, если 1) свет недостаточен, 2) воспринимаемая вещь находится слишком далеко от зрителя, 3) если она находится в ненормальном положении, 4) слишком мала, 5) нечетко очерчена, 6) имеет слишком разреженную консистенцию, 7) если на нее смотрят слишком быстро, 8) если у смотрящего слабое зрение.

Две главы IV книги (148 и 149) специально посвящены эстетике. Витело последовательно рассматривает здесь непосредственные предметы зрительного ощущения (свет и цвет) и 20 категорий «косвенно» видимого (*per accidens*), лежащих в основе красоты. Свет (*lux*) создает красоту, примером чего служат солнце, луна, звезды, прекрасные уже одним своим светом. Примером красоты цвета (*color*) служат зеленый, розовый и другие сверкающие (*scintillantes*) цвета. Определенная величина расстояния создает красоту, потому что на известном расстоянии становятся невидимы пятна и морщины, безобразящие предмет; наоборот, существуют такие линии и сочетания частей, которые только вблизи различимы и доставляют эстетическое удовольствие. Величина предмета создает красоту, почему луна прекраснее звезд, а крупные звезды прекраснее мелких. Положение (*situs*) является причиной красоты, потому что буквы, сами по себе красивые, производят неприятное впечатление расположен-

ные рядом, — если одни из них крупные, а другие мелкие. *Очертание* (*figura*) также является причиной красоты: красивы глаза миндалевидные и продолговатые, безобразны — круглые. Примером красоты, создаваемой телесностью, служат сфера, круглая колонна и правильно ограниченное тело. Далее идут: *непрерывность* — сплошные зеленые пространства, густая зелень и т. д., *разделенность* — обособленные и отдельные звезды красивее звезд Млечного пути, отдельные свечи красивее большого сплошного огня; *число* — тот же пример звезд и свечей (лучше, когда их больше); *движение* и *покой* (телодвижения и мимика говорящего); *шероховатость* и *гладкость* (примеры тканей — ковры и шелк); *прозрачность* и *плотность* — прозрачный ночной воздух и четкие контуры материальных предметов; *тьень*, скрывающая недостатки и порождающая разнообразие цветов в перьях павлинов и других птиц; *темнота*, дающая возможность видеть звезды; *подобие*, являющееся условием соответствия частей (глаза должны быть одинаковой формы, величины, цвета, точно так же щеки и другие части лица); *различие*, *разнообразие* (частей вселенной, частей тела, например, пальцев). Далее Витело рассматривает красоту, порождаемую сочетанием нескольких из перечисленных качеств, и особенно подчеркивает значение пропорциональности и гармонии.

У Витело (вслед за Алхазеном) число общих свойств предмета, воспринимаемых глазом, доведено до двадцати, что вместе с качествами света и цвета составляет 22 «предмета» зрительного восприятия. Он утверждал, что ни одна из названных 22 категорий не является предметом зрительного восприятия в отрыве от других. «*Impossibile est visum unam intentionum visibilium per se solam comprehendere*» (IV 2). Предметом его являются материальные тела, обладающие всеми перечисленными свойствами. Одно из определений красоты у Витело связано с субъектом восприятия — «красотой называется удовлетворение души». «Красота может быть заключена в отдельном восприятии, но к совершенству она приходит через пропорцию и гармонию многих восприятий».

Витело и Алхазена, как эмпириков, больше интересовал анализ конкретных видов красоты. Красота была для них объективным свойством вещей. С другой стороны, их постоянно волновал вопрос о путях познания этого свойства предметов. Витело неоднократно подчеркивал значение опыта в познании красоты и относительность эстетической оценки. По его наблюдениям, «одни цвета и пропорции частей человеческого тела и картин одобряет мавр и другие — датчанин, и между этими крайностями германец одобряет средние цвета и стройность тела и нравы»; «Какой у кого характер, такая у него и оценка красоты (*aestimatio pulchritudinis*)»³⁹.

Фоном «оптики» Витело выступает неоплатоническая «световая метафизика». При этом у него в большей мере сказывается влияние неоплатонизма арабского, нежели христианского. Изложено это учение в особом трактате, известном под заглавиями «Натуральная философия» и «Об интеллигенциях». Свет и законы его распространения оказываются здесь первоосновой *всякой* силы и *всякого* рода воздействий и влияний. Излучения или силы, исходящие из одной точки, рисуются в геометрическом образе «силовой сферы» (*orbis virtutis*), а силы, воздействующие на одну точку, — в виде конуса, или «пирамиды влияний»; примером ее служит «пирамида», основанием которой является поверхность видимого предмета, а вершиной — точка глаза. Действия всех сил в природе оказываются таким образом подчиненными законам геометрии и законам оптики. Три вида зрения (посредством прямых, отраженных и преломленных лучей) оказываются «знаком» (*signum*) троякого действия «форм» и «всех сил небесных и природных». Наиболее интересно, что у Витело, как и других теоретиков «световой метафизики» (у Роберта Гроссетеста, у его ученика Роджера Бэкона и других), ставится вопрос о *количественном* сравнении силы различных сфер и различных «пирамид». Вывод, к которому приходят эти авторы: сильнее всего действует острее более короткой пирамиды, то есть той, которая соответствует фронтальному положению предмета перед глазами, с горизонтом на высоте человеческого роста. Так в метафизическом натурфилософском обличье формулируется принцип, которого, как правило, стали позднее придерживаться художники Возрождения и авторы трактатов о линейной перспективе.

Трактат Витело привлекал к себе живое внимание теоретиков Ренессанса. О нем упоминает Гиберти, его усиленно штудировал Леонардо да Винчи. Показательно, что в XVI веке понадобились три издания этого труда, а в начале XVII века его комментировал знаменитый Кеплер.

Конкретные наблюдения Витело сделаны не в связи с искусством и не диктовались требованиями художественной практики. Появление его трактата в период расцвета готического искусства кажется странным и в лучшем случае могло бы истолковываться как «провозвестие» или «предвосхищение» новых художественных веяний. На самом деле интересы Витело были другие, а именно научные: его исследование природы зрительного и пространственного восприятия, исследование геометрических законов оптики диктовались требованиями астрономии, геодезии и т. д. Естественно, что позднейшие художественные течения, сделавшие своим лозунгом реализм и верность природе, не могли не использовать тех реальных наблюдений, которые были сделаны в другой связи и по другому поводу.

С работами Витело был знаком и выдающийся французский математик и философ Николай Орем (ок. 1320—1382). Он был последователем критицизма Уильяма Оккама, боролся против схоластической науки, против астрологии и суеверий, отстаивая достоинство научного знания. Он заложил основы целого ряда наук — аналитической геометрии, политэкономии (ему принадлежит трактат «О происхождении сущности и обращении денег»).

Николай Орем проявлял большой интерес к теории музыки. Он написал специальный трактат, ныне утерянный, о делении монохорда — «*De divisione monochordi*». Проблемы музыкальной теории рассматриваются в его естественно-научных трактатах «О конфигурации качеств» и «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» («*De configuratione qualitatum*»; «*De commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum caelestium*») ⁴⁰.

Николай Орем выступил в эпоху господства во Франции эстетики *Ars nova*. Это было время расцвета музыки и музыкально-теоретической мысли не только во Франции, но и в соседних странах. Старшие современники Орема, Филипп де Витри (1291—1361) и Жан де Мер (ок. 1290—ок. 1351) написали в это время свои трактаты «Новое искусство» и «Новое искусство музыки». То же чувство новизны проступает в сочинениях Орема. Оно сказалось в его суждениях о «будущей музыке», в защите им тезиса об иррациональных соотношениях, создающих всюду, в том числе и в музыке, все новые и новые сочетания.

Перечисляя обстоятельства, способствующие красоте, если не абсолютно, то относительно, Орем обращает внимание на непривычность нового звучания. «Ведь иногда из такой необычности и новизны рождается восхищение, каковое восхищение порождает удовольствие. Вот почему иногда человек, не привыкший его слышать, и считает такой звук более красивым. А иногда, наоборот, частота слышания хотя бы и красивого звука порождает скуку, подчас внушая даже печаль, и звук не почитается тогда столь же красивым, каков он есть в действительности. Оттого-то часто радуется перемена даже к менее красивому. Этим объясняются слова Сидония: «После лиры Юпитеру понравился грубый звук свирели» (*De conf. qual. pars. II cap. 22*).

В трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» Орем выразил свою любовь к музыкальной новизне еще более четким и определенным образом: «Как может нравиться кантилена, повторяемая часто или многократно? Разве такое однообразие не рождает скуку? Конечно, новизна нас радует больше, и певца нельзя назвать совершенным, наоборот, его называют кукушкой, если он не способен или не умеет варьировать музыкальные модуляции».

Свою акустику и музыкальную эстетику Орем пытался построить на своем учении о «конфигурации качеств».

Говоря о красоте звуков, Орем различает «мельчайшие» звуки, способные изменяться по высоте и силе. Различение высоты и силы нередко игнорировалось авторами раннего Средневековья (например, Макробием и Боэцием). Орем строго его проводит. Представление о «мельчайших» звуках было нужно ему для объяснения качественного различия тембров того, что он называл «звуками едиными во втором смысле», и явлений резонанса (*De conf. qual; pars cap. 18*). Дальше Орем говорит о последовательном сочетании звуков в «кантиленах» (одноголосных мелодиях) и «антифонах» (поочередном пении) — «звуках единых в третьем смысле» и, наконец, об одновременном сочетании звуков (гармоничном и негармоничном) — «звуках, единых в четвертом смысле». Во всех случаях основными эстетическими критериями являются для Орема числовые соответствия (ощущаемые или гипотетические) и различные виды «униформности» и «дифформности».

От проблем музыкальной акустики (*De conf. qual. pars. cap. 15—21*) Николай Орем переходит к таким факторам, влияющим на эстетическое восприятие, как привычка, воспоминания прошлого, возраст и т. п. Одним из косвенных обстоятельств, заставляющих казаться мелодию более красивой, чем она есть, Орем считал воспоминания, ею пробуждаемые, память о минувшем. «Например, если кто-нибудь находился в полном благополучии и спокойствии и слышал тогда красивую мелодию и образ этой мелодии запечатлелся в его памяти, то случается, что когда он впоследствии услышит подобный звук, в нем возрастает по ассоциации (*concomitative*) и воспоминание о той радости, которую он когда-то испытал, слушая такую песнь, и оттого он испытывает теперь большее наслаждение, хотя бы и мешала тому нынешняя его печаль. Вот почему тем прекраснее, казалось бы, становится звук и т. д. Наоборот, если кто первоначально услышит пение в печали или скорби, то тогда, если услышит его во второй раз, сочтет его менее красивым. Вот почему старики получают подчас большее наслаждение при слушании кантилен, которые они слышали в юности, когда вели разгульный образ жизни, чем тех, которые они слышали в печали и труде» (*De conf. qual. pars. II cap. 22*).

Орем рассматривает еще одно условие, влияющее на красоту звука, — это индивидуальные способности восприятия и возраст. «Ведь у некоторых людей чувства настолько грубые или тупые и суждение настолько косное, что они нелегко улавливают тонкие и прекрасные переходы и быстрые напряжения звуков, а потому не восхищаются и не наслаждаются ими; таковы некоторые старики, а также некоторые юноши, наделенные тупым

умом. Наоборот, другие, по указанным причинам, находят в том же самом великое наслаждение, как например, некоторые юноши редкого склада» (De conf. qual. pars. II cap. 22). Большое значение для восприятия красоты музыки играют условия, в которых она исполняется. «Еще условие — материя, то есть то, о чем, или то, ради чего совершается пение — ради бракосочетания или ради похорон. Вот почему, если музыкальные приемы применяются неуместно, пение не доставляет столь же большого наслаждения. Еще условие — место или время» (De conf. qual. pars. II cap. 22).

В следующей, 23 главе, Орем переходит к характеристике музыкального «этоса» (выразительным особенностям отдельных ладов) и к физиологическим воздействиям музыки.

Последняя, 24-я глава, завершающая раздел, посвященный музыкальной эстетике, носит типично средневековый характер и касается вопроса о том, будет ли музыка в «будущем веке». Здесь доказывается необходимость существования «всесовершенной» музыки.

Из сочинений по теории музыки Орем ссылается на авторитетное в средние века произведение Бозция. Он цитирует популярную в его время «Естественную историю» Плиния, трактат «О браке Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы, сочинения Кассиодора. Цитаты из римских поэтов довольно причудливо перемежаются с цитатами из Библии. Вместе с тем Орем не упускает случая сослаться на музыкальную практику своих дней: на певцов, музыкантов, композиторов.

Эстетические суждения можно обнаружить в рассуждениях, которые Орем посвятил «музыке сфер». Правда, в его время у большинства авторов это понятие уже свелось к чисто математическим отношениям и «гармония сфер» потеряла свой акустический характер. Так, например, автор поэмы «Любовные неудачи», современник Орема, говорил об «интеллектуальной мелодии, весьма приятной и красивой» или о гармонии «сладкой и красивой, то есть интеллектуальной». Можно было бы напомнить также о заявлениях Вальтера Одингтона и Жана Льежского. Лучшее знакомство с сочинениями Аристотеля способствовало все большему распространению подобного более абстрактного представления. Это не помешало, впрочем, тому, что некоторые авторы XIV века продолжали защищать старые наивные воззрения, подкрепляемые такими авторитетами, как Макробий, Бозций, Кассиодор и Марциан Капелла. Можно было бы назвать Жана Лефевра де Рессон, говорившего о гармонии сфер (1376) как о явлении акустическом.

Что касается мнения самого Орема, то оно было хорошо сформулировано им в трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба». Говорит Геометрия: «Что касается

речей Арифметики о музыке неба, мы утверждаем, что не следует верить несогласным друг с другом свидетелям, потому что, по словам одних, такая гармония сопровождается звуками, доступными для слуха, а другие отрицают это; одни утверждают, что верхняя сфера производит самый острый звук, другой — что не она, а сфера нижняя».

Чтобы разобраться в подобных спорах, не следует забывать, что различения острый — грубый, высокий — низкий не были весьма четкими в средние века и имели подчас смысл совершенно отличный от нашего. Различение высокий — низкий служило не только для обозначения того, что мы называем высотой звука, но и его интенсивности. Отрывок из Макробия в этом отношении очень показателен. Макробий явно пренебрегал только что указанными различиями, утверждая, что большая скорость производит более «острый» звук. Он ссылаясь при этом на звук, производимый хлыстом, ударяющим в воздухе, на звук лиры с более натянутыми струнами и, наконец, на звук флейты, который варьирует в зависимости от силы дуновения.

Орем, наоборот, как мы уже видели из приведенного отрывка «Книги о небе и мире», отчетливо различал то, что он называл «силой» и «слабостью», с одной стороны, «остротой» и «грубостью» — с другой. Он явно целил в Макробия, утверждая, что отношение звуков не тождественно отношению скоростей. Когда ударяют по струне или барабану с большей силой или скоростью, то этим не меняют высоту звука. Меняют его интенсивность. То же самое наблюдается и во флейтах.

Что касается разницы тембров, Орем приписывает ее различиям неощутимых пауз между множеством звуков, сливающихся для слуха в одно целое. В этом причина различия тембров, замечаемого в колоколах и струнах.

Каково бы ни было мнение античных и средневековых авторов относительно связи высоты звуков со скоростями сфер, отношения между планетными расстояниями всегда ставились в связь с музыкальными звуками. Эти отношения между расстояниями приравнивались к отношениям целых чисел, а эти последние отношения в свою очередь рассматривались как эстетические по преимуществу.

В трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» Орем попытался уточнить свою позицию в отношении подобной эстетики целых чисел. Третья часть трактата содержит повествование о сновидении автора, который увидел перед собою Аполлона в сопровождении Муз и Наук. По приказанию Аполлона Арифметика и Геометрия вступили в спор, причем первая аргументировала в пользу соизмеримости, вторая — в пользу несоизмеримости небесных движений. Спор остался нерешенным: Орем проснулся раньше, чем услышал приговор

Аполлона. «Не знаю, как об этом порешил судья Аполлон». Но из других его трактатов видно, что сам Орем склонился к тому, чтобы принять решение, предложенное Геометрией. Ссылаясь на только что названный трактат, Орем заявил в «Книге о небе и мире»: «И что некоторые движения неба несоизмеримы, является более правдоподобным, нежели противоположное, как я показал когда-то в трактате о соизмеримости или несоизмеримости движения неба».

Защищая несоизмеримость движений, Орем отнюдь не хотел брать за исходную точку соображения чисто эстетического характера. Лишь вслед за тем, чтобы подкрепить свой тезис, он прибегал к ним: нет никаких оснований исключать несоизмеримость или соотношения из области прекрасного. Иррациональные отношения дополняют рациональную гармонию целых чисел.

Согласно Орему, соотношения между величиною сфер выразимы рациональными числами. Что же касается скоростей, они несоизмеримы друг с другом. «Стало быть, если отрицают соизмеримость небесных движений, допуская вместе с тем соизмеримость тел объемов, то отсюда не следует никакого ущерба для Музыки, звучит ли она в своем небесном хоре чувственным образом, или проявляется лишь так, что уловима только для интеллекта. Более того, нам приятно видеть, что во дворце богов перед очами Аполлона появляется любезная и приятная жонглерка, которая пляшет с его Музами, бряцая на сферической кифаре».

Несоизмеримые отношения способствуют богатству вариаций и совершенству многообразного — такова главная мысль Орема. «Арифметика утверждает, что существует некая красота и некое совершенство в рациональных отношениях, которые являются ее достоянием. Я этого не отрицаю. Однако небесные тела сияют большей красотой, когда тела эти соизмеримы, а движения несоизмеримы или если некоторые движения соизмеримы, а другие нет, лишь бы все оставались равномерными. Отсюда проистекает большее совершенство, нежели в том случае, когда все соизмеримо, а именно благодаря сочетанию иррационального и равномерного; равномерное получает от иррационального разнообразие, а иррациональное не остается лишенным должной равномерности. <...> Ибо независимо от того, является ли иррациональное отношение более благородным или нет, надлежащее их сочетание красивее и пристойнее, чем однообразная простота. Мы это видим и во всем прочем, ибо соединение, получающееся из элементов, обладает большим совершенством и благородством, нежели лучший из этих элементов. Небо, которое мы видим, вызывает больше восхищения, нежели в том случае, если бы звезды были распределены равномерно по всему пространству. Можно было бы даже сказать, что вселенная более совершенна благодаря

вещам, способным разрушаться, благодаря несовершенным вещам и уродам. Пение бывает приятнее, когда оно разнообразится разными созвучиями вместо того, чтобы держаться одного-единственного, например октавы. Наконец, картина, расцвеченная разными красками, более привлекательна, нежели тогда, когда она сделана одного цвета, разлитого по всей ее поверхности».

Но, как уже сказано, эстетический аргумент не был главным для Орема в вопросе о несоизмеримости небесных движений. Для Орема-математика несоизмеримые движения были более вероятными и более правдоподобными, чем движения соизмеримые. Для Орема-астронома «музыкальные» соотношения между планетными движениями не находили подтверждения в астрономических данных. Наконец, для Орема — противника астрологии — подобные взгляды позволяли резко атаковать учение о «великом годе» и вечном возвращении вещей.

Во всем, что касается созвучий и строев, позиция Орема остается консервативной. Он перечисляет созвучия в их традиционной последовательности. Он предпочитает диатонический строй. Все сочетания звуков соотносятся с традиционной иерархией консонансов.

От высоты звука Орем требует равномерности (постоянства). Лишь интенсивность может должным образом варьировать. Контраст звучностей в различных голосах является другим источником разнообразия. Итак, многообразие и бесконечная изменчивость несоизмеримых соотношений есть средство расширить эстетические каноны, обогатить их нюансами, внести звучности, необходимые для полноты музыкальных звуков, необходимые столь же, как «несовершенные существа и уроды» для гармонии вселенной.

Трактат «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» представляет интерес для истории эстетики прежде всего тем, что в нем поставлен вопрос об эстетических достоинствах иррациональных отношений. Классическая «книжная» традиция, сохранявшаяся на протяжении всего Средневековья, продолжала акцентировать значение простых целочисленных («музыкальных») отношений. Между тем в художественной практике иррациональные отношения играли большую роль. Это проявилось, например, в скульптуре и архитектуре, где широко употреблялись геометрические построения шаблонов и геометрическая разбивка планов: диагональ квадрата неизбежно появлялась уже на самых начальных этапах проектирования.

Почти всегда несоизмеримые отношения фигурировали в средневековой эстетике лишь скрытым образом. Разумеется, практики прибегали к геометрическим построениям, — следовательно, среднее геометрическое, диагональ квадрата и т. д. были

им хорошо известны. Но подобные отношения, вытекавшие из применения геометрических приемов, не находили своего места в мире совершенных «музыкальных» отношений. Точно так же античный и средневековый космос продолжал сообразовываться с теми же рациональными отношениями.

Попытка Орема была не только попыткой оправдать несоизмеримость как эстетически значимое явление, но одновременно она дала первый образ нового видения мира. Орем пожелал искать несоизмеримое и иррациональное не только в абстрактном мире математики, но и разглядеть их в глубине видимого мира. Центральным и для его эстетической и для его научной концепции стало отрицание вечного возвращения вещей. С глубоким волнением, с большим подъемом выражал он это свое глубочайшее убеждение, заявляя, что ряд веков не замыкается в круг, а движется всегда вперед, без конца. Курьезно, что Орем мог назвать в этой связи имя Пифагора — греческого мудреца, которого легенда всегда рассматривала как отца циклической вариации.

Здесь рассмотрены лишь наиболее типичные представители схоластической эстетики Средневековья. Разрыв между их теорией и соответствующей художественной практикой очевиден. Высказывания схоластов о пропорциях и пропорциональности, как правило, имеют умозрительно-философский, а не практически-профессиональный характер. Их «пропорция» (ratio) не носит количественного характера, она есть либо соответствие более общего порядка, либо «логос», «идея» вещи. Для схоластов характерным было стремление определить место прекрасного в общей философской или богословской системе, — эстетика оказывалась определенным разделом «Суммы богословия», «Суммы философии» и т. п. энциклопедий.

«Кабинетный» характер схоластической эстетики был одной из причин того, что в теории могли удержаться даже в период расцвета готики, по существу, классические, античные определения красоты, прекрасного, соразмерности и т. п. Именно поэтому многие эстетические положения, восходящие к античности, смогли беспрепятственно перейти в новой интерпретации в эстетику Ренессанса. С другой стороны, такие ученые трактаты, как «Перспектива» Вителло, могли быть использованы по-новому в отношении конкретных эмпирических наблюдений, которые в них содержались.

Сохранив многие античные эстетические понятия, западные средневековые мыслители во многом по-новому разработали укоренившиеся термины, давая им сообразные для своего времени толкования. Прежде всего отмеченная тенденция связана с понятием «гармонии», содержание которого носило духовный отвлеченный характер и ставилось в связь с религиозными воззре-

ниями. В средневековом сознании гармония преодолевает дуализм чувственного и духовного, вносит жизнь в инертную и косную материю. Наряду с этим уточнению подверглись понятия: пропорция (*proportio*), порядок (*ordo*), соответствие (*aptum, convenientia*), противоположность (*oppositia*) и др.

В философии Фомы Аквинского, виднейшего представителя средневековой мысли, достаточно полно обосновываются такие понятия, как «ясность», «цельность», «пропорция», «согласованность». Всесторонние обоснования, данные Фомой, поднимают их до уровня критериев. Как показал А. Ф. Лосев, эти эстетические критерии «означают прежде всего спиритуалистическое претворение всех материальных и чувственных компонентов, превращение их в адекватное выражение лежащих в их основе духовных идей»⁴¹.

«Свет» выступал важной категорией всей средневековой эстетики. Активно разрабатывалась световая символика. «Метафизика света» была той основой, на которой в средние века покоилось учение о красоте.

Claritas в средневековых трактатах означает свет, сияние, ясность и входит почти во все определения красоты. Красота для Августина — сияние истины. Для Фомы Аквинского свет прекрасного означает «сияние формы вещи, будь то произведение искусства или природы... таким образом, что она представляется ему во всей полноте и богатстве ее совершенства и порядка»⁴².

Внимание средневековых мыслителей к внутреннему миру человека особенно ясно и полно проявляется в разработке ими проблем музыкальной эстетики. При этом важно, что сами проблемы музыкальной эстетики являются своего рода «снятой» моделью универсальных понятий общеполитического значения.

Средневековые мыслители много занимались вопросами восприятия красоты и искусства, высказав ряд интересных для истории эстетики суждений.

* * *

Средние века взяли от античности деление искусств на свободные и ремесленные. Кассиодор (ок. 480 — ок. 575) перенял от Квинтилиана деление искусств на теоретические, практические и поэтические. Подобно Платону и Аристотелю, он сближал искусство с наукой и цель искусства видел в том, чтобы оно поучало, волновало, радовало (*ut doceat, moveat, delectet*).

В XII веке сохранялось деление искусств на теоретические, практические и созидательные. Последние Гуго Сен-Викторский назвал «механическими». Кроме того, он выделил четвертый вид — «логические» искусства. Музыка относилась к теоретическим искусствам, риторика — к логическим, изобразительные —

к механическим. Гуго противопоставлял «главные» искусства (архитектуру) остальным, ей подчиненным (скульптуру и живопись). В отличие от античности он ввел в классификацию искусств поэзию, правда, не как самостоятельное искусство, а как «придаток к искусствам» (*appendix artium*) логическим. Рудольф из Ланго Кампо принял новый принцип деления искусств, а именно: философия, красноречие, механика и поэзия. Философия охватывала почти все науки. Логика и грамматика относились к красноречию. Изящные искусства делились: на музыку (в разделе философии), пластику (в разделе механики), риторику (в разделе красноречия) и поэзию. В классификации искусств сохранялся иерархический принцип. Так, «семь свободных искусств» (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка) ставились выше искусств «механических», но в свою очередь они оказывались лишь «спутниками высшей мудрости», «чистой науки», как бы она ни именовалась — Филологией, Философией или Богословием.

Уже в начале средневекового периода установилась в теории граница между «подлинной и полноценной» наукой или знанием, *scientia*, и «искусствами», *artes*. Марциан Капелла в своем произведении «О браке Филологии и Меркурия» (около 460 г.) вывел в качестве спутниц «высшей мудрости», именуемой Филологией (то есть любовью к «логосу», слову и разуму), семь «свободных искусств» (*artes liberales*): грамматику, риторику и диалектику, во-первых, и арифметику, геометрию, астрономию и музыку — во-вторых. Первые три составляли так называемый «тривий», начальный этап обучения (*trivium* — перекресток трех дорог); остальные четыре образовали квадрий (quadrivium). Сочинение Марциана Капеллы оказало огромное влияние на последующих писателей: деление на семь искусств сделалось традиционным. Кассиодор поставил эти семь искусств в связь с «семью столпами дома премудрости», о которых говорится в «Притчах Соломона» (9, 1), и тем самым ввел их в круг числовой символики, столь излюбленной в средние века.

Августин, как и античные мыслители, считал, что искусство опирается на знание. Искусство он понимал широко, включая в это понятие всякую искусную деятельность, в том числе и ремесленную. Цель живописи и скульптуры он видел не в подражании и не в создании иллюзий, а в том, чтобы придать формам меру и гармонию, то есть в создании красоты, и этим сблизил понятие искусства с понятием красоты. В музыке и архитектуре он усматривал трансцендентную красоту, поскольку они подчинены математическим законам. Вместе с тем он сохранил иллюзионистическое понимание искусства как подражания природе. Допуская, что каждый предмет имеет свою красоту, что в каждом находятся «следы красоты» (*De vera rel.* 32, 60), Августин

утверждал, что если искусство подражает предметам, то не в целом, а только находя в них и усиливая эти «следы» (*vestigio*) (*Ibidem*). Августин признавал, что произведения искусства отчасти неистинны, но ложь в них неизбежна, без специфической «лжи» они не были бы истинными произведениями искусства⁴³.

Боэций заменил Филологию, понимаемую в смысле энциклопедически всеобъемлющей науки, — Философией, и у него уже имеется представление о Философии, как некоем «сверхискусстве».

Боэций сохранил античное понимание искусства как мастерства. Искусство (*ars*) он считал умственным мастерством, включающим науку и «теорию». Для определения произведений, созданных руками человека, Боэций ввел термин *artificium* (*De musica I 34*). В. Татаркевич считает, что это боэциевское противопоставление можно понимать двояко. *Ars* — есть мастерство художника, а *artificium* — результат его труда. Или же несколько иначе: *artificium* есть мастерство практическое, ручное, ремесленное, а *ars* — теоретическое (*De musica I 34*).

Если в античности ремесла причислялись к искусству, то Боэций не считал их, в том числе архитектуру и живопись, искусством. К свободным искусствам он относил музыку, которую понимал очень широко, и включал в нее поэзию. «Один вид музыки, — утверждал он, — пользуется инструментами, а другой создает стихи» (*De musica I 34*). Самого Боэция больше всего интересовала математическая сторона этого искусства.

Как же мыслилось отношение «искусства» к «науке» в последующие времена? Иногда семь свободных искусств причислялись к сфере науки, в других случаях исключались из нее. Однако всегда положение их оставалось подчиненным по отношению к «высшей науке благочестия».

Согласно учению Гуго Сен-Викторского, все «искусства» — лишь несовершенное подражание природе, понимаемой как божественное произведение. Это противопоставление «искусства» и природы иллюстрировано на примерах, свидетельствующих одновременно о восприимчивости автора к красоте природы и в своей непосредственности выходящих за рамки предвзятой догматической схемы.

Иоанн Солсберийский писал, что свободные искусства так называются в связи с тем, что они требуют для человека свободы духа. Роберт Гроссетест, отделяя искусство от науки, утверждал, что искусство не только знание, но сверх того еще и *деятельность*. Между наукой и искусством — писал он — та разница, что в науке важна главным образом *правда*, а в искусстве *способ действовать* в соответствии с правдой. Все искусства, по его убеждению, требуют трех вещей — логики, музыки и математики⁴⁴.

Еще ниже, чем «свободные искусства», стояли «искусства механические». Их также, в параллель к первым, сводили к семи. Но искусственность этого числа видна уже из того, что разные авторы относили к ним разные профессии и ремесла. Здесь не создалось стойкой традиции, соблюдалось лишь число семь и сохранялось представление о подчиненной роли «механических искусств».

В конце XI века Радульф Пламенный в своем «Природном зеркале» дал подробнейшую классификацию механических искусств, которая может служить примером схоластической схемы. Классификация эта такова: продовольственное дело; текстильное (дословно шерстяное) дело; зодчество (искусство каменщика, плотницкое искусство, металлообрабатывающее искусство); вспомогательное искусство (уход за конем, инструментальное искусство); коммерческое искусство; военно-оборонительное искусство (охрана отечества, охрана религии, охрана законов, охрана прав каждого).

В XII веке Гуго Сен-Викторский в своем сочинении «Didascalicon» (II 21 и след.) тоже насчитывал семь механических наук, но они другие, а именно: текстильное дело, корабельное дело, сельское хозяйство, коммерческое искусство, охота, медицина, игра. Три из механических наук относятся к «внешним прикрытиям», ими «человеческая природа сама защищает себя от невзгод». Четыре относятся к «внутренним потребностям» — ими, «путем питания и лечения, природа поддерживается». «Наукой театральной называется наука игр, от театра, куда народ имел обыкновение собираться для игр», — писал Гуго (Ibid., II 28).

Общим для этих классификаций является то, что они основываются на различных физических потребностях человека («внешние прикрытия», «поддержание внутренней природы» и т. д.) и на различных средствах их удовлетворения, причем в последнем случае основное внимание обращено на материал и способы его обработки. Поскольку «духовные потребности» в глазах авторов этих классификаций стоят выше «физических», постольку «механические искусства» оказываются ниже «свободных». «Механические искусства» — поддельные, заимствуют свои формы от природы. «Свободные» искусства, полагает Гуго, «названы так либо потому, что для их постижения требуются умы свободные, то есть быстрые и изощренные упражнениями, ибо сии науки рассуждают о причинах явлений, либо же потому, что в древности обычно только свободные, то есть благородные, люди ими занимались, плебеи же и дети простолюдинов посвящали себя наукам механическим, ради обучения ремеслу» (Ibid., II 21).

Механические искусства неспособны подняться до познания причин явлений. С этой мыслью мы встречаемся даже у такого

передового мыслителя XIII века, каким был Роджер Бэкон, защитник научного эмпирического метода, пострадавший за смелость своих научных взглядов. В «Компендии философии» (1271) противопоставление механики и философии сочетается с противопоставлением архитектуры и геометрии. «Ибо нам должно быть известно,— говорит Бэкон,— что все находящееся в пользовании мирян является механикой по сравнению с философией; подобно как архитектурное искусство есть механика геометрии и не есть часть философии, и искусство ювелира есть механика в отношении алхимии, так и во всех искусствах, находящихся в пользовании мирян».

Книга и слово в сознании Средневековья стояли всегда выше на иерархической лестнице, чем искусства пространственные. «Филология» имела своими служанками все «свободные искусства», в том числе и музыку.

Музыка входила в квадриум, объединявший математические знания. В теоретических трактатах музыка рассматривалась прежде всего как наука, основанная на числе. В этом несомненно сказалось влияние учения пифагорейцев.

Кассиодор писал, что «музыка — это наука, трактующая о числах», а также: «Музыка есть наука, исследующая различие и сходство вещей, согласных между собой, а именно звуков»⁴⁵. Точнее, музыка есть искусство, основу которого составляет математическое знание. Вспомним здесь вышеприведенную точку зрения Боэция о том, что подлинный музыкант лишь тот, кто может судить о музыке по правилам науки. Спустя почти два столетия Беда Достопочтенный весьма резко пишет о том, что «между музыкантом и певцом — большая разница. Первые понимают (разрядка наша), вторые исполняют то, что создает музыка, а тот, кто поет, чего не понимает, называется скотом», а также разрабатывает понятия практической и теоретической музыки⁴⁶.

Постоянный упор на научную сущность музыки, опора на числовую абстракцию соотношений дает возможность мыслителям Средневековья для создания некоей мистической реальности через аллгорию числовых соответствий. Так, согласно Арито Схоластику⁴⁷, четыре тетрахорда являются фазами жизни Христа. Примеров такого рода можно привести много. Уже в начале XIV столетия Иоанн де Мурис в трактате «Summa musicae» (1319) дает достаточно разработанную своеобразную числовую символику, аналогию соответствий чисел абстрактно-музыкальных числам-понятиям, заимствованным в сфере религиозного сознания: «Музыка, говоря переносно, кажется похожей на церковь, что ясно, так как и в той и в другой числа имеют свои основания. Музыка — единая наука, хотя состоит из многих частей; церковь, имея много членов, все-таки едина. В музыке есть число два, поскольку она делится на мировую и челове-

скую, а в церкви есть два завета; два есть еще в музыке, поскольку она делится на естественную и инструментальную, и в церкви открывается второе два — жизнь созерцательная и деятельная. Музыка уподобляется созерцательной, поскольку мало кто поет наизусть и без нот, и уподобляется деятельной, поскольку певец без внешних орудий, то есть без нот, упражняться в музыке не может.

И еще два открывается в музыке — лад аутентический и плагальный; в церкви любовь к богу движется вверх, как и верхний лад, аутентический, и к ближнему вниз, как и лад нижний, плагальный.

Число три еще чаще встречается в музыке — регистры низкий, средний, высокий; это соответствует тройному виду сердца сокрушенного, который также может быть определен по степеням сравнения. И еще одно значение числа три: инструментальная музыка пользуется инструментами сосудообразными (*visalia*), палкообразными (*forminalia*) и струнными; в церкви есть другая тройка: вера, надежда, любовь. И еще в музыке есть начало, середина, конец, и все вместе с тем едино, так и в церкви — отец, сын и дух святой»⁴⁸.

Устойчивая традиция символики числа в духе понятий христианской религии, по-своему проявившаяся в музыке, прослеживается и в средневековой архитектуре, и даже в литературе более позднего времени — достаточно упомянуть «Божественную комедию» Данте с ее тончайше разработанной структурной пропорциональностью. Но это — явление уже другой исторической эпохи.

Как уже было отмечено, в IX веке Эриугена дал новое понимание гармонии не в традиционном смысле порядка движения космоса и музыки, но гармонии как внутреннего порядка, единства многообразия. В начале XII столетия расцвет многоголосия начинается в Провансе, в Лиможе, знаменуя качественное пере рождение григорианского песнопения. Новые устремления позволили развиваться своеобразному импровизационно-патетическому стилю в церковной музыке. И конечно, реформа григорианского пения, предпринятая Бернаром Клервоским и долженствующая повернуть историческое развитие музыкального искусства вспять, служила своего рода охранительным морализующим традициям прошлого. По Бернару, монахи и верующие «должны отклонять вольности тех, кто во время пения больше обращает внимания на копию, чем на оригинал, и разделяет связующее и объединяет противопоставленное... они поют здесь и там, как им нравится, а не как дозволено»⁴⁹. Примечательно, что развитие новых форм многоголосия отмечается во Франции, а крупнейшим центром музыкального движения стал Париж — город, где работали крупнейшие представители музыкального *ars antiqua* Леонин и Перотин, композиторы собора Нотр-Дам. Они

использовали народные мелодии и принципы народного склада в многоголосии. Отмечается расцвет музыкальной культуры в университетах и кафедральных соборах. С полифонией активное развитие музыкальных форм стало необратимым процессом, который привел к возникновению в XIV веке *ars nova* с его выдающимся деятелем Филиппом де Витри.

Примечательно, что даже такие представители средневековой философии XIII столетия, как Фома Аквинский и Роджер Бэкон, не дают принципиально новых точек зрения и разработок проблем музыкальной эстетики. Высочайшим авторитетом для них являются сочинения Августина, первого, кто поставил в эпоху возникновения христианства и раннего Средневековья ведущие проблемы музыкальной эстетики Нового времени — антиномию чувственного и духовного, эмоционального и рационального.

Кассиодор подчеркивал воспитательное значение искусства, и особенно музыки, благодаря которой «мы правильно мыслим, красиво говорим, соответственно двигаемся». Музыка действует очищающе, «души заснувших будит звуковым наслаждением, освобождает от страстей, ширит добрые чувства»⁵⁰. А литература еще и «очищает нравы». В музыке, как и в совершенной красоте, он ценил «врачующую», выразительную и аллегорическую функции.

Религиозно-воспитательное значение музыки прямо смыкается с аналогичным привлечением живописи в роли действенного оформления — создания «*Biblia pauperum*» для несведущих, неграмотных людей.

«Живопись — книга для неграмотных». Это определение, восходящее к Василию Великому и типичное для всего Средневековья, во многом характеризует средневековое отношение к пространственным искусствам вообще. С наибольшей отчетливостью оно выражено в послании папы Григория I к епископу Серену Марсельскому (599 г.): «Для того и применяется живопись в церквях, чтобы те, кто не знает букв, хотя бы, видя картины на стенах, читали то, чего не в силах прочесть в книгах». То же самое определение, хотя и в более двусмысленной форме, повторяется целым рядом Соборов, например, Собором в Аррасе 1025 года: «То, что не могут увидеть посредством письма, пусть созерцают посредством неких очертаний живописи». В энциклопедии XII века Гонория Отенского «Сокровище души» резюмированы с возможной краткостью все три основные «установки», которыми руководствовалась римская церковь в своем прагматическом отношении к живописи. «Роспись делается по трем причинам: во-первых, потому, что это — литература мирянам; во-вторых, чтобы украсить дом такой краской; в-третьих, чтобы напомнить о жизни благочестивых людей» (PL, 172, 586). Для каролингской эпохи характерно сознание, что вся полнота

идейного содержания невыразима средствами живописи или, шире, языком красок и линий.

Символический язык живописи и архитектуры допускал разные толкования. Надпись была однозначна и безапелляционна. Настоящее знание заключено было в слове, и *litteratus* являлось синонимом образованного человека. Только в XIII веке появляется предвестие нового представления, которое складывалось в средние века, но не доводилось до теоретического осознания; представления о языке линий, форм и красок, как языке «самой природы», который позже Данте назвал «речью зримой» (*visibile parlare*)⁵¹, притязающего на большее, чем выполнение утилитарной функции «литературы для неграмотных». Как мы помним, византийское христианство пришло к этому пониманию значительно раньше латинского Запада, в частности, в трудах Василия Великого, Псевдо-Дионисия, Феодора Студита, но также и в своей художественной практике.

Многие мыслители XIII века отмечают эмоциональный и действенный характер пластического искусства. Так, Бонавентура писал: «Следует украшать церкви прекрасными изображениями прежде всего потому, что необходимо насытить память всех, возжечь дух простецов, возвысить сердца бесчувственных»⁵². В искусстве стали видеть посредника между человеческой душой и «истиной». В XII веке аббат Сугерий утверждал, что «непрощенный разум подымается к истине через материальное»⁵³. В отличие от каролингской эпохи, предпочитавшей литературу, в XII—XIII веках высоко ценилась живопись. «Нужно признать, что целью искусства является живопись, которая превосходит литературу, так как в ней предстают перед глазами сцены, которые потрясают сердце более сильно, чем когда их читают: «Живопись может более тронуть душу, чем написанное»⁵⁴.

В живописи и в архитектуре привлекало сияние и ясность. Свет обожествлялся и был предметом мистического поклонения; ценилось сияние драгоценных камней, золота, витражей, в котором ощущали присутствие трансцендентного начала.

Ален из Лилля писал, что живопись «превращает вымыслы в правду», а скульптора в этот период называли «мастером живого камня» (*magister lapidis vivi*).

Здесь необходимо привести важную мысль обобщающего характера, высказанную А. Ф. Лосевым: «В противоположность античности в центре средневековой эстетики и искусства стоит уже не чувственно-материальный космос, а духовный личностный абсолют. Внешняя материальность выражает здесь не пластический характер, а некоторое внетелесное, духовное содержание, которое может быть выражено в чувственной материи только приблизительно, символически. Проблема символа становится поэтому одной из центральных в средневековой эстетике, по-

скольку все чувственное не только в искусстве, но и в природе является лишь отблеском и отображением запредельного, сверхчувственного мира. Художественная форма должна противостоять природной не как «образ» (*imago* — изображение) последней, но только как «сходство» (*similitudo*), что и должно связывать их между собой. «Несовершенное» чувственное восприятие должно быть заменено «совершенным»⁵⁵.

В средние века была особенно заметна противоположность между схоластической философией и «неписаной» теорией. В письменных памятниках нашли весьма неполное отражение такие крупные этапы в истории искусства, как романский и готический стили. Средневековые мастера не испытывали еще большой потребности в письменной фиксации и теоретическом обобщении конкретных правил, которыми они руководствовались в своей работе. «Секретничество», получившее особенное развитие вместе с развитием цехового строя, ограничивало обучение в основном устной традицией.

Показательно, что лишь к исходу готической эпохи относятся немногочисленные технические руководства мастеров-архитекторов Шмуттермайра, Рорицера и Лахера⁵⁶. Эти авторы-практики стремились, в сущности, зафиксировать то, что раньше было достоянием устной и в значительной мере секретной традиции. Широких теоретических деклараций, эстетических программ и манифестов не было у этих скромных ремесленников. Главное внимание их было устремлено на геометрические построения, на описание технических приемов пропорционирования, без теоретических обобщений. Показателен в этом отношении и более ранний так называемый «Альбом Виллара из Оннекура» (XIII в.)⁵⁷. Аналогичное положение — в живописи, где от Средневековья осталось множество сборников с рецептами красок, но ни одного общего трактата по теории живописного искусства⁵⁸.

Трактаты по теории музыки также носили сугубо технический характер и лишь вскользь касались общих вопросов музыкальной эстетики⁵⁹.

Средние века знали две оценки архитектуры. В официальной теории архитектура — одно из «механических» искусств, то есть низшего ранга по сравнению с искусствами «благородными» или «свободными». Архитектура была призвана удовлетворять материальные потребности человека подобно кулинарному, рыболовному «искусству» и т. п. Сама жизнь создавала другую, «неписаную» теорию и по мере того, как усложнялись социальные отношения, дифференцировался труд, все настойчивее звучали тезисы этой «неписаной» теории и все реакционнее становились схоластические классификации, имевшие целью удержать архитектуру на уровне ремесла, архитекторов — на уровне ремеслен-

ников. Письменно формулировать «неписаную теорию» — эта задача выпала уже на долю другой эпохи — Ренессанса.

Наряду с тем и в известном противоречии со сказанным идеологи римской церкви упорно стремились в своих трактатах усилить религиозно-символическую сторону зодчества. С одной стороны, ремесло архитектора объявлялось низшим, «механическим» искусством, призванным удовлетворять лишь физические потребности человека, с другой — проявлялось стремление всецело растворить смысл архитектурного ремесла в служении «духовному».

К исходу Средневековья постепенно и неуклонно усиливалась тенденция к все более высокой оценке архитектуры, как искусного мастерства, как умения, требующего особых знаний, как своего рода «науки», и соответственно выросло внимание к личности архитектора, его индивидуальным качествам, его заслугам и таланту.

Дерзким вызовом звучит подпись под статуей архитектора Матвея Энзингера в Бернском соборе: «Machs pa!», что по-русски можно было бы передать: «Ну-ка, сделай!» Когда в 1399 году на постройку Миланского собора были приглашены архитекторы из Франции и Германии, французский зодчий Жан Миньо вступил в оживленный спор со своим итальянским коллегой, настаивая на необходимости знания правил геометрии. Итальянский мастер указал, что архитектура есть искусство (*ars*), на что Миньо заявил: «*Ars sine scientia nihil est!*» («Искусство без науки ничто!»).

Только в XV веке, то есть уже на другом культурно-историческом этапе, создалось существенно новое соотношение между наукой и практикой. Начиная с раннего Возрождения, научная литература распространяется по более широкому кругу читателей; практики, и в первую очередь художники, проявляют повышенный интерес к теоретическим основам своего искусства. Теория и практика протягивают друг другу руки, и дружба Брунеллески с математиком Паоло Тосканелли должна рассматриваться как явление типическое и показательное.

Восклицание французского архитектора Жана Миньо выразило те новые требования, которые человек практики будет предъявлять к своему ремеслу и к науке. Когда художники Паоло Учелло и Мазаччо в начале XV века занимаются математическим изучением перспективы, а Брунеллески в первой половине XV века — писанием не дошедших до нас трактатов по прикладной оптике, механике и математике, то эти попытки спаять воедино теорию и практику ставят по-новому проблему взаимоотношения *ars* и *scientia*. Решением этой, как и ряда других проблем, назревших к концу Средневековья, занялись теоретики и практики нового этапа истории культуры — Ренессанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 314.
- ² Sarton G. Standing on the shoulders of giants.— *Isis*, 24(1), 1935, p. 108.
- ³ Работы Августина цитируются по изданию: Migne I. P. *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, t. 32—47, Paris, 1864—1865 (PL).
- ⁴ См.: Svoboda K. *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*. Brno, 1933, p. 197.
- ⁵ Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина.— *Традиция в истории культуры*. М., 1978, с. 86.
- ⁶ См. подробнее: Лосев А. Ф. *История античной эстетики. Поздний эллинизм*. М., 1980; Вушков V. V. *La théorie Plotinienne du beau en tant que l'une des sources de l'esthétique byzantine*.— «*Annales d'esthétique*», t. 17—18, Athènes, 1978—1979, p. 107—120; 134—135.
- ⁷ Определение красоты тела как соответствия частей вместе с некоей приятностью цвета можно найти у Климента Александрийского, Василия Великого, Григория Нисского.
- ⁸ См.: Tatkiewicz W. *Historia estetyki*, t. II, Wrocław — Warszawa — Kraków, 1962, s. 61.
- ⁹ Ibidem, s. 63.
- ¹⁰ См.: Попов И. В. *Личность и учение блаженного Августина*. Сергиев посад, 1917, т. I, ч. II, с. 175.
- ¹¹ Svoboda K. *Op. cit.*, s. 137.
- ¹² Ibidem, p. 47.
- ¹³ См. PL, t. 63—64.
- ¹⁴ Перевод отрывков из этого трактата см.: ПМЭМ, т. 1. М., 1962, с. 248—257.
- ¹⁵ Tatkiewicz W. *Op. cit.*, s. 96.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Приводим эти 10 пропорций. Числовые примеры даны по Боэцию 3:2:1; 8:4:2; 6:4:3; 5:4:2; 6:4:1; 9:8:6; 9:7:6; 7:6:4; 8:5:3 (*De arithm.* II, 41—54).
- ¹⁸ См.: PL, т. 122, col. 439—1022.
- ¹⁹ См.: Tatkiewicz W. *Op. cit.*, s. 116; Бриллиантов А. *Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эриугены*. Спб., 1898.
- ²⁰ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 297—298 (сокращенно — Муз. эст.).
- ²¹ Там же, с. 298.
- ²² См.: Bruyne E. de. *L'esthétique du Moyen Age*. Louvain, 1947, p. 145, 153.
- ²³ См.: Tatkiewicz W. *Op. cit.*, s. 220.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Русский перевод отрывка из этого произведения см.: ПМЭМ, 1, с. 281—283.

- 26 Tatariewicz W. Op. cit., s. 213.
- 27 См.: ПМЭМ, т. 1, с. 280.
- 28 Tatariewicz W. Op. cit., s. 270; Bonaventura. Opera omnia, ed. Quaracchi, 1882—1902, t. V, p. 300.
- 29 Переводы отрывков см.: ПМЭМ, т. 1, с. 289—291; *Боргош Ю.* Фома Аквинский. М., 1966.
- 30 Следует заметить, что в сочинении Псевдо-Дионисия Ареопагита, на которое ссылается Фома, подобного определения нет. Оно имеется в парафразе византийского ученого Георгия Пахимера (1242 — ок. 1310) и, очевидно, находилось и в других редакциях сочинения, доступных Фоме (парафраза Пахимера вряд ли была ему известна).
- 31 *Боргош Ю.* Фома Аквинский, с. 97.
- 32 Там же, с. 104.
- 33 Bruyne E. de. Op. cit., p. 148—149.
- 34 Ср. обширный материал в кн.: Panofsky E. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunst theorie. Berlin, 1960.
- 35 Bruyne E. de. Études d'esthétique médiévale. Bruges, 1946, v. III, p. 23, 124, 131—135.
- 36 Ibidem, v. III, p. 23.
- 37 Vitellonis thurigopoloni opticae libri decem. Basilese, 1572.
- 38 См.: Tatariewicz W. Op. cit., s. 306.
- 39 Ibidem, s. 309.
- 40 Перевод сделан с латинской рукописи № 14580 Национальной библиотеки в Париже В. Зубовым. См.: ПМЭМ, т. 1, с. 309—320.
Лосев А. Ф. Эстетика — статья в Философской энциклопедии, т. 5. М., 1970, с. 571.
- 42 Цит. по: *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960, с. 160.
- 43 Tatariewicz W. Op. cit., s. 67—68; *Бычков В. В.* Античные традиции в эстетике раннего Августина.— Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 91—92.
- 44 Tatariewicz W. Op. cit., s. 264.
- 45 Ibidem, s. 90—91.
- 46 Муз. вст., с. 181.
- 47 См. *Золтаи Д.* Этос и аффект. М., 1977, 147.
- 48 Муз. вст., с. 228.
- 49 *Золтаи Д.* Указ. соч., 140.
- 50 Tatariewicz W. Op. cit., s. 100.
- 51 *Данте.* Божественная комедия. Чистилище. X, 94—96.
- 52 Bruyne E. de. L'esthétique du Moyen Age, p. 195.
- 53 Abbot Suger on the abbey Church of St.—Denis. Edited, translated and annotated by E. Panofsky. Princeton, 1946, p. 23—26.
- 54 Bruyne E. de. Op. cit., s. 213.
- 55 *Лосев А. Ф.* Указ. соч., с. 571.
- 56 «Книжечка фиалов» Ганса Шмуттермайра была напечатана около 1485 года в Нюрнберге. Текст перепечатан в журнале — «Anzeiger für Kunst der Deutschen Vorzeit» (1881, № 3, стлб. 65—78). Трактат Матвея Рори-

- цера «О соразмерностях фиалов» был напечатан в Регенсбурге в 1486 г. (перепечатка — у Heideloff С. *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*. Nürnberg, 1844, S. 101—116). «Наставление сыну» Лоренца Лахера, датированное 1516 годом, осталось в рукописи и было опубликовано лишь в XIX веке (в кн.: Reichensperger А. *Vermischte Schriften über christliche Kunst*. Leipzig, 1856, S. 133—155).
- ⁵⁷ Альбом издавался несколько раз, и отдельные страницы его воспроизводились многократно. Hahnloser H. R. *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. Wien, 1935.
- ⁵⁸ Ограничимся отсылкой к капитальному труду Schlosser — Magnino J. *La letteratura artistica*. Firenze, 1956, где содержатся богатые указания на средневековую литературу об искусстве вообще.
- ⁵⁹ Большое количество этих трактатов помещено в сборнике: Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica, typis San-Blasianis*, 1784 (1—3 vol.); Coussemaker E. de. *Scriptorum de musica medii aevi, nova series*. Paris, 1864—1876 (1—4 vol.). На русском языке см. кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. Большое количество материала по теории поэзии содержится в кн.: Faral E. *Les arts poétiques du XII-e et du XIII-e siècles*. Paris, 1923.

ВИЗАНТИЯ

В

324—330 годах н. э. император Константин основал новую столицу Римской империи на месте небольшого древнего городка Византия — Константинополь. Несколько позже Римская империя распалась на две части — Западную и Восточную. Столицей последней на все время ее существования стал Константинополь. С этого времени и принято рассматривать историю византийской культуры, просуществовавшей в рамках единого государства до 1453 года¹.

В социально-политическом и хозяйственном отношении Византия до середины VII века продолжала традиции Римской империи. С VII века основой хозяйственной деятельности в Византии становятся общины свободных хлебопашцев, виноградарей и скотоводов². Активный процесс феодализации начинается только со второй половины IX века. К этому времени в Византии складывается своеобразная система художественного мышления, особая, во многом отличная от античной эстетика.

В сфере духовной культуры продолжается активное развитие христианской идеологии, по-своему синтезировавшей многие основополагающие идеи античной и ближневосточных культур и теперь выступавшей как их антипод.

Уже с IV века, встав на службу господствующему классу, христианская церковь быстро приспособила к новым условиям и свою идеологию, скорректировав ряд утопических идеалов раннего, гонимого христианства — сильно приглушив их первоначальный пафос. С особой непримиримостью и беспощадностью отнеслась официальная церковь, и прежде всего ее монашеское крыло, к античным наукам и искусствам. Все античное, как-либо заподозренное в связи с языческими культами (а мы помним, что еще апологеты связывали все античные искусства с идолопоклонством), запрещалось и нередко беспощадно

уничтожалось. Церковный фанатизм, нетерпимость ко всему нехристианскому, «языческому» станет с этого времени неотъемлемой частью средневековой культуры, переходившей на наиболее мрачных этапах ее истории в жестокое мракобесие. Все то антигуманное, бесчеловечное и непристойное, что раннее христианство усмотрело в поздней античной культуре и против чего подняло свой голос,— все это в средние века уже под личиной христианского благочестия часто принимало еще более изощренные и более жестокие формы, чем в поздней античности. Многие идеалы апологетов, и прежде всего завет любви к ближнему, призывы к гуманному отношению к людям, были забыты, вернее, стали пустой фразой в устах многих средневековых функционеров.

Христианство, противопоставившее разуму, формально-логическому мышлению и естественнонаучному познанию мира религиозные «богооткровенные истины» и результаты мистического иррационального опыта, вынуждено было обратиться прежде всего к эмоционально-эстетической сфере. Практически вся сфера эстетического очень рано была включена христианами идеологами в систему религиозной гносеологии на правах важнейшего пути «умонепостижимого постижения» божества, или «абсолютной первопричины». В дальнейшем христианская церковь активно использовала эмоционально-эстетический опыт в культовых целях, включив почти все виды искусства в мистериальное действо. Особое религиозное настроение верующих, иллюзия общения с миром высших духовных сущностей в христианстве создавались во многом за счет умелого использования богатейшей сферы эстетического в религиозных целях. Отсюда особое внимание византийских «отцов церкви» к эстетическим проблемам.

В области эстетических идей они развивают и доводят до определенного логического завершения многие концепции, взгляды, идеи, наметившиеся у Филона, ранних христиан, неоплатоников. Это новое, активно развивающееся приблизительно до VIII—IX веков³ направление в византийской эстетике было тесно связано как с византийской философско-религиозной системой, так и с соответствующей художественной практикой. Оно оказало сильное влияние на эстетические воззрения и искусство как западноевропейского Средневековья, так и прежде всего стран восточнохристианского региона, в частности — Закавказья и Древней Руси. Но в византийской эстетике, как и во всей культуре, постоянно существовало и другое направление, противостоящее первому, нередко с ним переплетавшееся, но никогда не исчезающее. Оно создавало первому как бы активную антитезу и одновременно — его «живой» культурно-исторический источник. Речь идет о сохранении византийской культурой

многих античных традиций, в частности и эстетических. Носителем этих традиций выступала, как правило, светская высокообразованная византийская знать, прежде всего придворная. Однако это направление в силу новой социально-политической и духовной ориентации было лишено творческой энергии. Оно сохраняло старые идеи, представления, общий культурно-эстетический уровень, не внося в них ничего нового. Естественно, что для истории эстетики наиболее значимым является анализ первого направления, учитывающий, однако, второе в качестве активного компонента.

Эстетические воззрения византийцев, как и их предшественников — Филона и ранних христианских мыслителей, — были рассеяны в их общей мировоззренческой системе. Эстетическое (а на уровне практики — искусство) занимало видное место в византийской гносеологии и должно рассматриваться с учетом этой его гносеологической ориентации.

Философско-религиозная система византийцев формировалась, не только преодолевая на новом культурно-историческом уровне противоречия и тупики предшествующих систем, но и осваивая многие их достижения. Духовная культура эллинизма во всей своей сложности и противоречивости стала фундаментом этой новой системы. Среди основных факторов, способствовавших возникновению новых принципов миропонимания, можно указать на усложнение, кризис и распад социально-общественных структур древнего мира. На базе этого — кризис соответствующих культурных традиций, столкновение и взаиморазрушение соседних духовных культур. Мучительное стремление человеческого разума осмыслить возникающие новые противоречия общественных жизненных явлений, «саморазорванность» и «самопротиворечивость» (используя терминологию К. Маркса)⁴ земной основы. В связи с этим — разрушение как недостоверных существовавших моделей мира, устаревших структур и принципов мышления, миропознания. Неверие в силу человеческого разума. Агностицизм (скептики). Но, с другой стороны, и развитие человеческого сознания. Поиски новых путей познания мира, его первопричины. Обращение к внутреннему миру человека как к «тайнику истин» (Филон, неоплатоники). Стремление использовать в новой системе миропонимания результаты своего «внутреннего опыта» (Плотин). Наконец, истолкование этих результатов как «более истинных» по сравнению со знаниями понятийно-логического характера. Все это в сложной жизненной и исторической взаимосвязи привело к формированию новой системы мышления восточных христиан, базирующейся на антиномическом принципе.

Синтезирование основных философских, теологических и эстетических идей предшествующих культур происходило в

христианстве как на понятийном, так и на образно-символическом (эвристическом) уровнях. Важной методологической предпосылкой этого синтеза был воспринятый византийцами от скептиков вывод о гносеологической ограниченности античной диалектики.

Уже первые византийские мыслители (в частности, Григорий Нисский⁵) если не осознавали, то хорошо ощущали, что скептицизм, пришедший к выводу о возможности логического доказательства как тезиса, так и антитезиса любого суждения, а следовательно, к необходимости либо признания существования противоречий, либо вообще отказа от каких-либо суждений, не был случайным явлением греческой культуры. На ее закате он стремился показать недостаточность и неудовлетворительность классических методов мышления в постижении резко выявившихся в кризисный период сложных, противоречивых процессов общественной и интеллектуальной жизни. Этим он как бы подводил итог одному этапу развития человеческой мысли и, являясь его логическим завершением (отрицанием его), побуждал эту мысль на поиски новых путей и методов познания.

Следуя логике исторического развития, византийские мыслители приходят к пониманию того, что не все в мире (в том числе и процесс познания) укладывается в рамки формально-логических законов мышления. Опираясь на философско-религиозные поиски своих предшественников и на художественно-мифологические принципы, византийские мыслители приходят к использованию логических противоречий как основополагающего принципа своей онтологии и гносеологии. На основе противоречий формируется вся мировоззренческая система восточных христиан. «Парадоксальность» и «алогичность» — основные принципы их мышления. Возникает развернутая антиномическая система как доминирующий тип мышления. Но это не философские антиномии в строгом смысле слова, так как ни тезисы, ни антитезисы их принципиально не могли быть доказаны и принимались на веру как некие трансцендентальные послышки мышления. В силу того, что этот теологический антиномизм возник как логическое продолжение и освоение высокой философской культуры древних греков, он стал всеохватывающей основой сложной, развернутой мировоззренческой системы — системообразующим принципом мышления⁶.

В основе византийской гносеологии лежит идея познания божества — умонепостижимой трансцендентной идеи. Эта «неудободостижимая» задача всегда стояла в центре внимания раннехристианских и византийских мыслителей. Ибо бытие, по их мнению, основывается на жизни и знании и без знания немислима конечная цель христианского существования — спасение. Но это особое «знание» — базирующееся на вере,

«верящее знание» (Климент Александрийский), так как только «наградой веры является знание» (Максим Исповедник — PG, 90, 992B). Вера выступает здесь в качестве своеобразной гносеологической предпосылки.

В силу трансцендентности объекта познания византийцев их гносеология не имела завершения на уровне понятийного мышления. Процесс познания (постижения) ими первопричины может быть условно разделен на два этапа — понятийный и непонятийный. На первом этапе путем изучения и формально-логического анализа библейских текстов и священного предания приходили к констатации противоречий в природе первопричины, что кратко формулировалось в системе догматов и составляло основные теологические антиномии. Снятие их и, следовательно, завершение процесса познания осуществлялось на втором этапе, в эмоционально-психологической сфере субъекта восприятия, на уровне «опыта» — мистического, литургического, художественного, — ведущего, по мнению отцов церкви, к неслитному слиянию, к некому «сверхразумному единению» (Григорий Синаит) субъекта и объекта познания. При этом познание, как акт гносеологический, приобретало одновременно и функцию акта онтологического, полностью растворяясь в сфере религиозного опыта.

В результате — эстетические проблемы выступали в Византии в определенном смысле как проблемы гносеологические, а искусству отводилась важная роль в системе познания первопричины. С другой стороны, являясь доступным для всего разноязыкого населения Византии, искусство, как отмечал В. Н. Лазарев, было «одним из кардинальных стержней всей византийской государственности»⁷. С этим особым местом и ролью искусства и эстетического в византийской идеологии во многом связано своеобразие эстетических представлений византийцев.

* * *

Первые византийские мыслители, воспитанные, как правило, в традициях античной культуры, стремились по-своему использовать в новых условиях многие ее достижения. В частности, большое внимание уделялось ими проблемам красоты и прекрасного. Центральные категории античной эстетики получают разработку в IV—VI веках на византийской почве, приобретая новое, в отличие от античного, звучание в системе христианского мировосприятия.

Византийские мыслители продолжили наметившуюся в раннехристианский период тенденцию разделения понятий «красота» и «прекрасное», хотя устойчивого терминологического закрепления это разделение ни у «великих каппадокийцев»,

ни у Псевдо-Дионисия не получает. Однако как тенденцию следует отметить более или менее регулярное использование термина *to kallos* для обозначения трансцендентной красоты, а *kalos*, *to kallon* — для описания «прекрасного» в мире бытия.

«Великие каппадокийцы» (Василий Великий, ок. 329—379; Григорий Назианзин, ок. 330—390; Григорий Нисский, ок. 335—394) выше всего ценили неизречаемые и неопишуемые «блистания божественной красоты» (Василий Великий — PG, 31, 909C). Здесь каппадокийцы, как и их последователи, широко и всесторонне опирались на платоновские и неоплатонические идеи «абсолютно прекрасного». «Онтологизм»⁸ платоновского «мысленного космоса» сохраняется у них полностью. Но новое переосмысление его применительно к личностно-трансцендентному божеству христиан приводит к определенной антиномичности «абсолютной красоты». Она одновременно и трансцендентна и имманентна миру явлений. Однако эта внутренняя противоречивость не достигает ни у каппадокийцев, ни у Псевдо-Дионисия Ареопагита (конец V в.) антиномической остроты описания божественной сущности. Здесь византийцам не удается полностью преодолеть неоплатонической эманационной иерархичности «смыслов красоты».

Идея «абсолютной красоты» занимала в византийской философско-религиозной системе несколько иное место, чем в учениях античных мыслителей. Она меньше всего была для них предметом умозрения, но выступала важным элементом их гносеологии, играя значительную роль в церковном культе. Душа человека, как полагал Григорий Нисский, обладает «врожденным движением к невидимой красоте» (PG, 44, 769D) и важнейшей целью человеческих устремлений является познание божественной красоты⁹. Абстрактная идея трансцендентного божества, мало что дающая уму и сердцу обычного человека, неразрывно соединяется христианской традицией с этим понятием¹⁰. А красота, о чем знали уже в античности, влечет к себе познающего, и «познание осуществляется любовью, ибо познаваемое прекрасно по природе» (Григорий Нисский — PG, 46, 96C). Василий Великий считал, что «только в божественной природе познается собственно прекрасное» (PG 30, 412D).

Развернутое определение абсолютной красоты, «сущностно прекрасного» (*to ontos kalos*)¹¹, опираясь на известную мысль Платона (Пир, 211 ab), дает Псевдо-Дионисий Ареопагит в трактате «О божественных именах»: «Пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что от него сообщается всему сущему его собственная, отличительная для каждого краса, и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; напоподобие света, источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, от-

чего и именуется красотой и все во всем собирает в себе» (DN IV 7)¹². «Благодаря этому прекрасному все сущее оказывается прекрасным, каждая вещь в свою меру; и благодаря этому прекрасному существуют согласие, дружба, общение между всем; и в этом прекрасном все объединяется.

Прекрасное есть начало всего как действующая причина, приводящая целое в движение, объемлющая все эросом своей красоты. И в качестве причины конечной оно есть предел всего и предмет любви (ибо все возникает ради прекрасного). Оно есть и причина-образец, ибо сообразно с ним все получает определенность» (DN IV 7)¹³.

Таким образом, истинно прекрасное, то есть божественная красота, является у автора «Ареопагитик» и образцом, и творческой причиной всего сущего, и источником всего прекрасного, и причиной гармоничности (euarmostias) мира, но также и предметом любви (то есть познания, в христианской гносеологии), пределом всех стремлений и движений.

Вполне естественно, что Псевдо-Дионисий стремится и терминологически закрепить (хотя здесь же нарушает это) различие между абсолютной красотой (kallos) и прекрасным (kalon): «Прекрасное же и красоту следует различать на основе причины, сливающей целое и единство. Различая во всем сущем причастность и причастное, мы называем прекрасным причастное красоте, а красотой — причастность той причине, которая создает прекрасное во всем прекрасном» (DN IV 7)¹⁴. Трансцендентная красота, подобно свету, излучается, никогда не убывая, в иерархию небесных и земных существ, организованных по образцу этой красоты, но отражающих ее в различной степени (степень причастности абсолютной красоте обратно пропорциональна степени материализации иерархических чинов).

В онтологическом плане Псевдо-Ареопагит различает три основные ступени красоты: 1) абсолютная божественная красота, истинно (или сущностно) прекрасное; 2) красота небесных существ — чинов небесной иерархии; 3) красота предметов и явлений материального мира, видимые красоты. Все три уровня объединены наличием в них некоей общей информации об абсолютной красоте — «духовной красоты» (СН II 4), содержащейся на каждом уровне в соответствующей ему мере. Эта «духовная красота» и составляет гносеологическую ценность всего прекрасного.

Другой важной эстетической категорией в мировоззренческой системе Псевдо-Ареопагита является понятие, объединяющее на трансцендентном уровне благое и прекрасное — «единое благое-и-прекрасное» (to hen agathon kai kalon — DN IV 7). Однако эта категория существенно отличается от античной

«калокагатии»¹⁵. Последняя прежде всего этико-эстетическая категория антропологического уровня — идеал гармонически развитого, добродетельного человека¹⁶. У Псевдо-Ареопагита «единое благое-и-прекрасное» — трансцендентно-космологическое понятие, одно из катафатических (положительных) определений божества.

Все существующее участвует в «едином благом-и-прекрасном», которое является «единственной причиной всего множества благ и красот». Из него происходит «сущностное существование всего сущего»; соединения, разделения, тождества, различия, подобия, неподобия, единство противоположностей имеют в нем свое начало. Превышающее все и вся «единое благое-и-прекрасное» выступает у Псевдо-Ареопагита причиной всех видов движения, всех существ, всякой жизни, разума и души, всяких энергий, всякого чувства и всякого логоса, всякого мышления и знания. «Одним словом: все существующее происходит из прекрасного-и-благого, и все несуществующее сверхсущностно содержится в прекрасном-и-благом; и оно является началом всего и остается сверх всякого начала и всякого совершенства». Все существа стремятся к «прекрасному-и-благому», все действия и желания их соединены с этим стремлением (СН IV 7—10). На «едином благом-и-прекрасном» основывается объединяющая сила эроса (DN IV 12).

Итак, «абсолютная красота» — цель духовных устремлений византийцев. Один из путей к этой цели они видели в «прекрасном» материального мира, ибо в нем и через него, как утверждал Григорий Нисский, ссылаясь на Библию (Прем. 13,5), познается Виновник всего (РГ, 44, 624В). Однако отношение к «земной красоте» у византийцев двойственное и не всегда определенное. Они хорошо ощущали наметившуюся еще в античности смысловую противоречивость и расплывчатую неоднозначность понятия «прекрасное»¹⁷, что, впрочем, хорошо соответствовало теологическому антиномизму восточнохристианского мышления периода его становления (II—VI вв.)¹⁸.

С одной стороны, византийские мыслители отрицательно относились к чувственной красоте, как возбудителю греховных помыслов и плотского вожделения. С другой — высоко ценили, в отличие от восточных дуалистов (манихеев, гностиков), прекрасное в материальном мире и в искусстве, ибо оно выступало в их понимании «отображением» и проявлением на уровне эмпирического бытия божественной «абсолютной красоты». При определении прекрасного византийцы повторяют традиционные формулы античных авторов о гармоничности, «взаимной соразмерности частей», «наружной доброцветности» (Василий Великий — РГ, 30, 409А). Они часто сближают понятия «прекрасное» и «благое» («доброе» — в отношении предметов мате-

риального мира), выводя одно из другого или обосновывая одно другим, но не сливают их. Василий Великий, например, стремится разграничить доброе (в смысле — хорошее, добротное, зрелое) и прекрасное.

«Зрелость (hōraion), — заявляет он, — отличается от красоты. Зрелым называется то, что в свое время достигло полного расцвета. Так, хороша (hōraios) пшеница, когда она поспела для жатвы. Хорош плод виноградный, когда он по истечении времени, переварив в себе соки, достиг совершенства и стал годен к вкушению». Таким образом зрелым, хорошим, «добрым» Василий считает все достигшее максимального соответствия своему функционально-утилитарному назначению. Природные плоды становятся «добрыми» только тогда, когда их можно будет использовать в быту. «Красотой же является гармоничность в соединении членов, проявляющаяся в своей привлекательности (tēn charin)» (РГ, 29, 400ВС).

Сложные представления о жизненных противоречиях¹⁹ и о мире как о едином целом, в котором все подчинено определенным закономерностям (умонепостигаемым), заставляют византийских мыслителей видеть даже в невзрачных предметах материального мира, как в необходимых элементах гармонического целого, красоту всего ансамбля. «Не неприличным, — писал Псевдо-Дионисий, — является изображение небесных субстанций с помощью образов, заимствованных от незначительных предметов материального мира, ибо и мир этот, получив бытие от истинной красоты, в устроении всех своих частей отражает духовную красоту» (СН II 4).

Относительно прекрасного в искусстве византийки также высказывали много интересных соображений, ибо оно играло важную роль в их общественной жизни, в религиозной практике. При этом отношение к видам искусства у различных авторов различно. Так, Григорий Нисский считал, что красота природы выше красоты живописного изображения (РГ, 44, 1197В), а «красота мыслей» евангельских текстов подобна красоте «многочетных лугов» и неопишима человеческим словом²⁰. Таким образом, Григорий пришел к выводу, что красота словесного текста не всегда может быть описана на понятийном уровне. Напротив, относительно живописи он стоял на рационалистических позициях эллинистического нормативизма. Опытный человек, по его мнению, может рассказать, что прекрасным на картине будет «лицо, составленное из таких-то телесных частей, имеющее такие-то волосы, округлость глаз, очертания бровей, положение щек и поодиночке все, из чего составляется благообразие» (РГ, 44, 1197С).

Василий Великий ценил живопись значительно больше и понимал ее глубже, чем Григорий Нисский. Он развивал, по-

своему истолковывая, платиновскую идею о том, «что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (logou), из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое созидают и от себя»²¹, то есть художники творят согласно определенному идеалу. Именно этот духовный идеал имел в виду Василий Великий, заявляя: «Я по природе не люблю ничего незаконченного (to ateleston). Неприятно видеть и изображение, наполовину доведенное до сходства» (PG, 31, 241C). Основной целью таких изображений становится «возвышение» души человека, очищение от страстей, возбуждение в нем высоких помыслов (в частности, побуждение его к мужеству) (PG, 31, 509A), наконец, его духовное преображение на пути к «абсолютной красоте». Здесь внимание византийских мыслителей сосредоточивается на психологическом аспекте воздействия искусства, прекрасного в нем, на человека.

Уже Плотин живо интересовался проблемой восприятия, «психофизическим» механизмом зрительных ощущений²². Его идеи были активно восприняты византийцами. Для них «зрительные» образы и неоднозначность их восприятия имели существенное значение. Василий Великий писал: «Из чувственных наших органов самое ясное представление об ощущаемом имеет зрение» (PG, 30, 132A). Он хорошо осознает сложность проблемы зрительного восприятия. Василий не принимает платиновской концепции, но и не дает своей, хотя знает различные существующие точки зрения на этот предмет. То ли образы рассматриваемых вещей входят в глаз, и поэтому возникает представление о них, то ли сам глаз испускает нечто приближающееся к предмету и контактирующее с ним — Василию это не ясно, и он оставляет вопрос открытым (PG, 29, 668). Тем не менее ему не дает покоя мысль, каков все же механизм воздействия прекрасного на человека, хотя каждый раз приходит к убеждению, что постигнуть его трудно (но не невозможно!). «Удивляться прекрасному не трудно, — заявляет он, — установить же точное понятие того, что приводит в удивление, — трудно и неудободостижимо» (PG, 31, 472D). Такой подход к столь сложной проблеме позволил Василию сделать некоторые интересные наблюдения, значимость которых выходит за рамки византийской эстетики. Так, гедонистическая функция прекрасного важна для него не сама по себе. Она должна способствовать «незаметному» восприятию человеком знаний, содержащихся в самом произведении. Ибо эти знания трудны для восприятия без художественного оформления, как горькое лекарство без меда (PG, 29, 212B), а «то, что впитывается с наслаждением и отрадой, не изглаживается из наших душ»²³. Этот религиозный утилитаризм объясняет и его отрицательное

отношение к «искусствам» выразительным, говоря современным языком, а в понимании Василия Великого — «пустым», не несущим понятийной или «зрительно-дидактической» информации — к таким, как игра на гуслях и свирели, пляски и танцы (PG, 30, 380A). Его симпатии на стороне религиозной музыки и живописи. В изобразительном искусстве они прежде всего распространяются на произведения «исторического» характера. В них Василий видит глубокое воплощение ярких страниц религиозной истории.

Однако не следует думать, опираясь на популярную в иконоборческий период формулу «изображение есть книга для неграмотных»²⁴, что византийские мыслители буквально понимали эту фразу и полностью отождествляли изображение с текстом. Кроме утилитарного смысла они стремились указать на большой объем духовно-эмоционального содержания в изображении. Это содержание — отнюдь не понятийного характера. Василий Великий в «Слове на день мученика Варлаама» подчеркивал, что живописный язык значительно богаче словесного, особенно при передаче непонятного, сокровенного смысла. Он ничуть не стыдится того, что образ, написанный «красками мудрости» живописцев, «осветит» и «затмит» его неясное словесное изображение (PG, 31, 489A). Именно такое понимание образа, в частности живописного, поддерживалось и в последующие периоды византийской истории.

Первые византийские мыслители знали и полярную прекрасному категорию — безобразное (to aischron, aischros, aischos) и пытались определить ее. Василий Великий различал красоту и безобразное по их психологическому воздействию на человека. Если красота «сама собою по природе привлекает к себе всякого», то «безобразное само собою вызывает в зрителях отвращение» (PG, 30, 409A). Псевдо-Ареопagit подходил к безобразному с другой стороны. Рассматривая его как одно из проявлений зла, он пытался определить присущие ему объективные признаки. Отсутствие красоты, порядка, «несоразмерное смешивание несходных предметов» (DN IV 31) — все это показатели безобразного, «ибо безобразным является ущербность, отсутствие формы и нарушение порядка» (DN IV 27).

Стремление рассматривать «прекрасное» в природе и в искусстве в неразрывной связи с процессом его восприятия конкретным человеком (ибо «прекрасное» — это путь «познания» красоты, и путь бесконечный, так как «в прекрасном невозможно достигнуть какого-либо конца» (Григорий Нисский — PG, 46, 97A) приводит Василия Великого к новому аспекту осмысления этой категории. На примере со светом он пытается показать, что прекрасно не только то, что соразмерно во всех своих частях, но и то, что имеет «соразмерность... относительно без-

болезненного и приятного действия на зрение» (РГ, 29, 48А); пытается расширить классическое определение прекрасного, подходя к нему с точки зрения «психологии восприятия». Более значимой становится для Василия не «соразмерность» в произведении искусства, а «соразмерность» во внутреннем мире человека, вызванная восприятием «прекрасного». «Истинно прекрасное, — читаем у него, — есть соразмерность в душе, доблестно настроенной» (РГ, 30, 409В). Соразмерность же в структуре произведения искусства важна постольку, поскольку она приводит к подобному состоянию души. Психологический аспект прекрасного становится важнейшим принципом византийской эстетики.

Этот принцип, в частности, сулил византийским художникам некоторую свободу интерпретации религиозных образов и сюжетов (естественно, в рамках иконографического канона). Уже Василий Великий хорошо почувствовал и считал вполне нормальным это явление. «И они (живописцы. — В. Б.), — читаем у него, — когда списывают изображения с изображений, весьма далеко, что и естественно, уклоняются от оригиналов» (РГ, 31, 494А). Важно только, чтобы любое изображение было «выполнено по закону искусства» (РГ, 29, 76С). Но закон этот для разума «неудободостижим». Известен только результат его опосредствованного воздействия на психику. Да и он-то зависит от субъекта восприятия. Хотя «мы по природе своей стремимся к прекрасному», вкусы людей различны — «по большей части одному то, а другому иное кажется прекрасным» (РГ, 31, 909В).

Таким образом, для византийских мыслителей «прекрасное» (в природе и в искусстве) не имело объективной ценности. Ею обладала лишь божественная «абсолютная красота». Прекрасное же было значимо для них каждый раз только в его непосредственном контакте с конкретным субъектом восприятия. На первое место в изображении выступала его психологическая функция — определенным образом организовать внутреннее состояние человека. «Прекрасное» являлось лишь средством формирования психической иллюзии постижения сверхпрекрасного, «абсолютной красоты».

Наряду с красотой и прекрасным византийская эстетика выдвигает еще одну эстетическую категорию, иногда совпадающую с ними, но в целом имеющую самостоятельное значение, — свет. Здесь византийцы опираются на древнееврейскую, филоновскую, герметическую, гностическую, неоплатоническую и манихейскую традиции. Разрабатывая столь обширное наследие, они полагают свет важнейшей категорией своей гносеологии, мистики и эстетики как в теоретическом, так и в практическом аспекте, притом категорией многозначной и очень емкой.

Предположив тесную связь между богом и светом, визан-

тийцы констатируют ее и в отношении «свет — красота». Тот же Василий Великий утверждал, что красота есть свет, по сравнению с которым свет солнца — тьма (PG, 30, 412D), а Иоанн Дамаскин считал свет «родственным красоте» (PG, 96, 352C).

Однако наиболее полную теорию света в его связи с божеством, красотой и прекрасным мы находим у автора «Ареопагитик». В дальнейшем эта теория приобрела популярность и в самой Византии, и в западной средневековой Европе, и в Древней Руси. Кроме того, она оказала сильное влияние на художественную практику всего Средневековья.

Свет у Псевдо-Дионисия онтологически-гносеологическая категория. Прежде всего он связывает его с «благом», которое, в его глазах, является «жизнедательным свойством божества» (DN IV 2). Свет, по его мнению, «происходит от блага и является образом благости» (DN IV 4). Это касается как видимого, чувственно воспринимаемого света, так и «света духовного».

Видимый свет (например, свет солнца) способствует возникновению всех предметов органической природы. Он «движет их к жизни, питает, увеличивает, совершенствует, очищает и обновляет». Кроме того, он «является мерой и числом времен года, дней и всего нашего времени» (DN IV 4). Призвав все к жизни и организовав жизненный процесс, свет, как происшедший от блага, стремится все обратить к благу через свое посредство. Он «объединяет и обращает к себе все сущее», все, что может видеть, двигаться, может воспринять в себя свет, тепло или как-либо соприкоснуться с его лучами (DN IV 4).

Духовный свет, по Псевдо-Дионисию, выполняет уже собственно гносеологическую функцию. Благо сообщает сияние (aigles) этого света всем разумным существам в соответствующей их воспринимающим способностям мере, а затем увеличивает его, изгоняя из душ незнание и заблуждение (DN IV 5). Этот свет превышает все разумные существа, находящиеся над миром, является «первосветом и сверхсветом». Он объединяет все духовные и разумные силы друг с другом и с собой, совершенствует их и «обращает к истинному бытию», «отвращает их от многих предрассудков и от пестрых образов или, лучше сказать, фантазий, сводит к единой и чистой истине и единовидному знанию» (DN IV 6).

На рубеже небесной и земной иерархий «луч фотодосии» (phōtodosia — буквально «светодаяние») таинственно скрывается «под разнообразными завесами» типа различных чувственно воспринимаемых образов, изображений, символов, организованных в соответствии с возможностями нашего восприятия (kath' hēmas). Таким образом, духовный свет, непосредственно недоступный человеческому восприятию, тем не менее, по мысли автора «Арео-

пагитик», составляет главное содержание материальных образов, символов и т. п. феноменов, созданных специально для его передачи, в том числе и образов словесного и изобразительного искусства. Свет этот воспринимается, естественно, не физическим зрением, но «глазами ума» (СН I 2), «мысленным взором» (ЕН II 3, 3).

Как мы видим, свет во многом выполняет у Псевдо-Дионисия ту же религиозно-практическую функцию, что и прекрасное. Автор «Ареопагитик» часто подчеркивает, что «красота сияет» и «сообщает свой свет (!) каждому по его достоинству» (СН III 1). Осияние светом приводит к «украшению неукрашенного» и к «приданию вида (формы) не имеющему его» (ЕН II 3, 8), то есть безобразное превращает в прекрасное. Отсюда и отличие света как эстетического феномена от прекрасного в теории Псевдо-Ареопагита. Свет — более общая и более духовная категория, чем прекрасное. Он воспринимается в общем случае «духовным зрением», доступен восприятию и физически слепого человека. Прекрасное же материального мира воздействует на человека прежде всего через физическое зрение. Поэтому прекрасное поддается, как мы видим, некоторому описанию; свет же принципиально неопишуем. Псевдо-Дионисий его только обозначает.

Эта идеалистическая концепция света утвердилась в византийской эстетике практически до завершения ее истории. Бурные философско-религиозные споры вокруг природы «фаворского света» в XIV веке между паламитами и варлаамитами практически мало что добавили к ней в эстетическом плане. Были сделаны только некоторые уточнения²⁵.

Для истории эстетики паламитская теория света интересна тем, что она оказала сильное влияние на художественную практику поздней Византии и Древней Руси²⁶.

Понимание света как эстетического феномена было своеобразно реализовано в византийской живописи. Она вся пронизана светом. В общем случае в ней можно выявить три различные световые системы. Во-первых, это система золотых фонов, нимбов и ассиста, создающая эффект ирреальной светосреды, трансцендирующей все изображение. Во-вторых, система особой моделировки ликов, наложения пробелов, создающая иллюзию излучения света самим ликом²⁷. Третью световую систему, в византийских мозаиках прежде всего, но также и во многих иконах, образуют краски. Почти все они здесь светочносны.

Это сложное и оригинальное решение световой проблемы в художественной практике способствовало высокой эстетической значимости византийского искусства.

Красота и прекрасное со всеми их модификациями не были ведущими категориями византийской эстетики. Устойчивые ассоциации этих понятий прежде всего с чувственной красотой не могли удовлетворить духовных запросов византийцев, и в частности — их религиозных идеологов. В результате уже с конца V века первостепенное значение в эстетике приобретают такие категории, как «символ» и «образ».

«Великие каппадокийцы» продолжают и развивают начатую Филоном, Климентом и Оригеном традицию символически-аллегорического восприятия библейских текстов. Особой виртуозностью в этом плане отличался Григорий Нисский. Однако все они были больше практиками-экзегетами, чем теоретиками. На основе их практики Псевдо-Дионисий сделал теоретические выводы, оказавшие заметное влияние на средневековую европейскую философию и эстетику.

Гносеологическим обоснованием теории символа и образа у автора «Ареопагитик» стала мысль о том, что в иерархической системе передачи информации «от бога к человеку» необходимо совершить качественное преобразование этой информации на рубеже «небо — земля». Здесь происходит сущностное изменение носителя информации: из духовного (низшая ступень небесной иерархии) он превращается в материальный (высшая — земной). Световая информация, как указывалось, скрывается здесь под завесой образов, символов, знаков.

Все эти категории не имеют четкой дифференциации у Псевдо-Дионисия, однако можно заметить некоторые закономерности в их употреблении, что способствует анализу этих важных для истории эстетики понятий.

Развернутая теория символа автора «Ареопагитик», положившая начало средневековому символизму, логически вытекает из его антиномической философии. Утверждение имманентности миру (бытия) трансцендентного божества потребовало от философского сознания отыскания путей снятия этой антиномии. Один из путей к этому Псевдо-Дионисий видел в системе символизма. Весь мир материального и духовного бытия, по его мнению, является системой символов и образов, в каждом из которых «просвечивает» божество. В каждой сотворенной вещи, в каждом действии и движении, в каждом слове и образе реально «просвечивает» нечто от трансцендентной сущности самого творца. Непостижимый и безымянный (анонимос), бог становится в символе «усматриваемым» и многоименным (ро-люонимос) (DH I 6). Идея «просвечивания» бога в символе теснейшим образом связывает религиозный символизм Псевдо-Дионисия с его метафизикой света и во многом определяет специфику восточнохристианского символизма²⁸. Символ выступает в «Ареопагитиках» наиболее обобщенной философско-

религиозно-эстетической категорией, включающей в себя знак, образ, изображение, прекрасное, ряд других понятий, а также многие предметы и явления реальной жизни и особенно культовой практики как свои конкретные проявления в той или иной сфере. На материальном уровне вся информация о «высших истинах» заключена в символах, ибо «все о небесных существах сверхблагопристойно передано нам в символах» (СН I 3).

В теории символа Псевдо-Ареопагита можно выделить две группы символов — символы динамические и символы статические²⁹. К первой группе относятся различные процессы, действия, события, происходящие в чувственном мире, и все мистериальные действия, богослужебные таинства. К статическим символам принадлежат материальные предметы, произведения искусства, телесные атрибуты божества, которыми наполнена Библия — эта, по выражению Ареопагита, «символическая иконография» (*symbolikē eikonographia*) (ЕН IV 3, 10).

Динамические мистериальные символы принадлежат к разряду так называемых «реальных символов», теорию которых разрабатывали практики церковного богослужения Кирилл Иерусалимский (IV—V вв.), патриарх Герман (VIII в.), автор «Комментария на литургию» XII века, и другие³⁰. Суть «реальности» этих символов, по «Ареопагитикам», заключается в том, что в них максимально актуализуется обозначаемое. Священное «вневременное событие» в таких символах выступает из своего сверхчувственного бытия в телесно-душевный мир человека, чтобы привести его (человека) в контакт с собой. Эти символы передают человеку знания и приобщают его к вневременной реальности тем, что содержат в себе «нечто божественное» (*theioterōn ti*) (ЕН II 3, 1).

Сакральные динамические символы, занимая одну из высших ступеней в символической иерархии, указывают, по убеждению византийского мыслителя, на первосимвол и основание всего символизма, объединяющее в себе все множество динамических и статических символов, — на богочеловека Христа. В нем обозначение и обозначаемое «неслитно соединены» друг с другом.

Статические символы и условные знаки (*ta synthēmata*) возникли, по мнению Псевдо-Ареопагита, не ради самих себя, но с определенной и притом противоречивой целью — одновременно выявить и скрыть истину. С одной стороны, символ служит для обозначения, изображения и тем самым для выявления непостижимого, безобразного и «бесконечного в конечном, чувственно воспринимаемом» (Ер. IX 1). С другой — он является оболочкой, покровом и надежной защитой невыговариваемой истины от глаз и слуха «первого встречного», недостойного ее познания (Ер. IX 1). Что же в символе позволяет осуществить эти взаимоисключающие цели? Согласно Псевдо-

Дионисию, — особые формы хранения истины. К таким формам он относит «красоту, скрытую внутри» символа и приводящую к постижению сверхсущностного, духовного света (Ер. IX 1, 2). Итак, непонятная информация символа воспринимается стремящимися к ее познанию прежде всего сугубо эмоционально — в форме «красоты» и «света». Однако речь идет не о внешней красоте форм, а о некоей обобщенной духовной красоте, содержащейся во всевозможных символах — словесных, изобразительных, музыкальных, предметных, культовых и т. п. Красота же эта открывается только тому, кто «умеет видеть». Поэтому необходимо учить людей этому «видению» символа. Псевдо-Дионисий считал своей прямой задачей объяснить по мере сил своих «все многообразие символических священных образов», ибо без такого объяснения многие символы кажутся «невероятными, фантастическими бреднями» (Ер. IX 1). Так, по его мнению, бог и его свойства могут символически выражаться антропоморфными и зооморфными образами, в виде растений и камней; бог наделяется женскими украшениями, варварским вооружением, атрибутами ремесленников и художников; он даже изображается в виде горького пьяницы (Ibid.). И в этом автор «Ареопагитик» не видит ничего странного, ибо убежден, что для изображения высших духовных сущностей внешний вид лучше заимствовать у существ низких и презренных (аро τὸν ἐσχάτῳ), даже у таких, как черви (СН II 5). Божественным предметам, изображенным таким образом, воздается, по мнению Псевдо-Дионисия, значительно больше славы, ибо не следует останавливаться в понимании символов на поверхности (а внешне красивый образ концентрирует внимание именно на своей привлекательной форме), но необходимо проникать в них до самой глубины.

Отсюда видно, что символ выступает у Псевдо-Дионисия в нескольких аспектах. Прежде всего он — носитель информации, которая может содержаться в нем: а) в знаковой форме, и тогда смысл ее доступен только посвященным; б) в образной форме (на которой мы остановимся ниже), доступной практически всем людям данной культуры и реализуемой прежде всего в искусстве, и в) непосредственно, когда символ не только обозначает, но и «реально» являет собой обозначаемое. Третий аспект был только намечен Псевдо-Ареопагитом и развит последующими мыслителями в связи с литургической символикой. Последняя во многом определяла и отношение византийцев к искусству, активно использовавшемуся в системе храмового действия. Литургический символ (или «образ», как его чаще называли поздние мыслители) был важной категорией византийской эстетики. В нем, в частности, заложены теоретические предпосылки культа икон в Византии, их сакрального значения.

Перенеся центр тяжести своей гносеологии в сферу «литургического гносиса», византийские мыслители разработали сложную систему «символического» восприятия литургии и всех ее элементов. Причем эта система формировалась по двум направлениям. Первое, наиболее распространенное и ориентированное на коллективный субъект восприятия — народ, развивало «реальную» символику, а второе, более узкое, связанное с индивидуальным восприятием, — «умозрительную» символику.

Частным случаем символа у Псевдо-Дионисия выступал «образ» (eikōn, plasma, morphōsis и т. п.). Если символ выполнял в системе Псевдо-Ареопагита три функции — 1) обозначать духовные сущности, 2) возводить к ним человека и 3) «реально являть» мир сверхбытия на уровне бытия, — то с «образом» в основном связаны только две первые. При этом функция обозначения переходит здесь в функцию выражения и изоморфного отображения.

У христианских мыслителей образ выполнял важнейшую гносеологическую функцию. Он был необходим для приобщения человека «неизреченно и непостижимо к неизречаемому и непознаваемому» (DN I 1), чтобы он «посредством чувственных (предметов) восходил к духовному и через символические священные изображения — к простому (совершенству) небесной иерархии» (СН I 3).

У Псевдо-Дионисия вся иерархия — «образ божественной красоты» (СН III 2), а члены иерархии — «божественные подобию», «чины и знания» (там же), то есть они одновременно являются носителем информации и ее содержанием. Автор «Ареопагитик» организует стройную иерархию образов, с помощью которых и передается «истинная» информация с уровня «сверхбытия» на уровень человеческого существования. Литературные и живописные образы занимают в ней свое определенное место — на уровне чина таинств, практически между небесной и земной ступенями иерархии. «Невещественная» ступень иерархии изображена в них посредством «вещественных изображений» и «совокупностей образов» (СН I 3). В зависимости от способа организации этих «образных структур» значение одних и тех же «священных изображений» может быть различно (СН XV 1). Соответственно и информация в этой системе многозначна. Семантика и количество ее зависят также от субъекта восприятия («в соответствии со способностью каждого к божественным озарениям» — СН IX 2).

Псевдо-Дионисий различает два метода изображения духовных сущностей и соответственно — два типа образов, отличных друг от друга по степени и принципам изоморфизма: подобных — «сходных» и «несходных» (СН II 3). Первый метод опирается на катафатический (утвердительный) способ обозна-

чения³¹ и находится еще в русле классической эстетики. Он состоит в том, чтобы духовные сущности «запечатлеть и выявить в образах, им соответствующих и по возможности родственных, заимствуя [эти образы] у существ, нами высоко почитаемых, как бы нематериальных и высших» (СН II 2); то есть «сходные» образы должны представлять собой совокупность в высшей степени позитивных свойств, характеристик и качеств, присущих предметам и явлениям материального мира. Они должны являть собой некие совершенные во всех отношениях, изображаемые (в слове, красках или камне) образы — идеальные пределы мыслимого совершенства материального мира. В «сходных» образах сконцентрированы все «видимые красоты» мира. Бог именуется в этом плане словом, умом, красотой, светом, жизнью и т. п. Все эти предикаты отражают какие-либо признаки ар-хетипа.

Псевдо-Ареопagit подвергает существенному переосмыслению античный принцип «подражания». В связи с тем, что любая вещь, по его мнению, одновременно подобна и неподобна трансцендентной первопричине (DN IX 7), то возможно лишь не обычное подражание, но лишь «неподражаемое подражание» (*amimēton mimēma* — там же; также см.: Ер. II). Этой антиномической формулой, как и многими другими, Псевдо-Дионисий подчеркивает принципиальное отличие своей системы от классических философских систем. В данном случае он стремится противопоставить античному пониманию мимесиса свою идею образного отображения (*aphomoiōsis* — «уподобление») первопричины. Если древние греки стремились к непосредственному познанию первопричины, полагая предметы видимого мира недостойными внимания «теньями» истины (платоновская школа), то византийские мыслители акцентируют внимание на методе опосредствованного познания. При этом «сходные» образы в чувственной форме «отображают» те или иные свойства и черты непостижимого божества и его духовных сил, которые только таким способом и могут быть как-то постигнуты человеком. Так, по мнению Псевдо-Дионисия, многие свойства огня являются чувственными (видимыми) образами божественных свойств. Огонь через все свободно проходит, неизвестен сам по себе, неуловим и невидим, все освещает, все побеждает, неудержим, несмешиваем и невмещаем, источник движения и самодвижим, всему обильно сообщая себя, не уменьшается и т. п. (СН XV 2). Аналогичную «образность» можно усмотреть и во многих других предметах.

Однако и эти образы, несмотря на их идеальность и возвышенность, Псевдо-Дионисий считал очень далекими от сходства с божеством. Ибо последнее, по его убеждению, «превыше всякого существа и жизни; не может быть охарактеризовано ника-

ким светом, и всякое слово и ум несравнимо удалены от подобия с ним» (СН II 3). По сравнению с первопричиной даже эти наиболее почитаемые у людей «видимые красоты» являются «недостойными изображениями» (*aischras eikonas* — СН II 3).

Значительно выше ценил автор «Ареопагитик» «неподобные подобия» (*anomoios homoiotes* — СН II 4), которые он соотносил с апофатическими обозначениями божества, полагая, что «если по отношению к божественным предметам отрицательные обозначения ближе к истине, чем утвердительные, то для выявления невидимого и невыразимого больше подходят несходные изображения» (СН II 3). Здесь Псевдо-Ареопагит продолжает линию александрийской школы, опирающейся на Филона (Ориген, Григорий Нисский)³².

«Несходные образы» он призывал строить на принципах, диаметрально противоположных античным идеалам. В них, по мнению Псевдо-Дионисия, должны полностью отсутствовать свойства, воспринимаемые людьми как благородные, красивые, световидные, гармоничные и т. п., чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе архетип подобным грубым материальным формам (даже если они среди людей почитаются благороднейшими — (СН II 3, 141А) и не останавливал на них свой ум.

Здесь Псевдо-Дионисий в системе своего антиномического мышления приходит к сознательному использованию и теоретическому осмыслению одного из интересных феноменов художественного мышления — закона контраста. В свое время его выявил и пытался объяснить еще Аристотель в своей «Поэтике» (IV 1448в), когда отмечал, что отвратительное и безобразное в жизни, будучи изображенным в искусстве, часто доставляет удовольствие. Великий античный мыслитель объяснял этот эффект утилитарной познавательной функцией подражания.

Совсем иную трактовку находим мы у Псевдо-Дионисия. «Несходные образы» обладают знаково-символической природой особого рода. Подражая «низким» предметам материального мира, они должны нести в их «недостойной» форме информацию, не имеющую ничего общего с этими предметами. Самой «необразностью (*to dyseides*) изображений» несходные образы поражают зрителя (или слушателя) и ориентируют его на нечто противоположное изображенному — на «абсолютную духовность» (СН II 5). Потому что все относящееся к духовным сущностям, утверждал Псевдо-Ареопагит, следует понимать совершенно в другом, как правило, диаметрально противоположном духе, чем это обычно делается применительно к предметам материального мира (СН II 4). Все плотские, чувственные и даже непристойные явления, влечения и предметы могут означать в этом плане феномены высокой духовности. Так, в

описаниях духовных существ гнев следует понимать как «сильное движение разума», вожделение — как любовь к духовному, стремление к созерцанию и объединению с высшей истиной, светом, красотой (СН II 4) и т. п.

«Неподобные» образы, как мы видели, не только условные знаки и рационалистические символы. Организация их более сложна, так как помимо знаковой они обладают и функцией социально-психологического характера. Сам Псевдо-Дионисий пытался объяснить необходимость «неподобных» образов, исходя именно из этой их функции. Он считает, что несходные изображения должны «самим несходством знаков возбудить и возвысить душу» (СН II 3). Эти «условные знаки» должны воздействовать прежде всего не на разумную, но на внесознательную сферу психики, возбудить (*hupouyssō*) ее в направлении «возвышения» человеческого духа от чувственных образов к «истине». Отсюда и сами изображения называются Псевдо-Дионисием «возвышающими» (СН II 1). Эта идея «возведения» (*anagōgē*) от образа к «истине» и архетипу явилась основополагающей идеей византийской эстетики. И хотя проблема «образного познания истины» была поставлена еще неоплатониками и первыми христианскими мыслителями (Климент Александрийский, Ориген, Григорий Нисский), наиболее полное свое раскрытие она получила в «Ареопагитиках». Здесь «возбуждение» психики и направление ее работы в определенное русло активной духовной деятельности с помощью чувственных образов является логическим завершением процесса познания божественной первопричины — снятием теологических антиномий на уровне внесознательного психического. У последующих византийских мыслителей, особенно в иконоборческий период, ареопагитовская концепция образа получила наибольшее признание.

На базе «общей» теории образа, оформившейся практически в V—VI веках, в период иконоборчества (VIII—IX вв.) более подробно разрабатывается «частная» теория образа-изображения (*eikōn*), теория иконы. Она включает в себя идеи «подобных» и «неподобных» образов, трансформируя их применительно к живописным изображениям, прежде всего Христа и событий из его «земной жизни». Здесь намечается некоторое переосмысление (в плане возвращения к миметическим образам) общей теории. Икона мыслится иконопочитателями как образ «подобный»; но в данном случае не трансцендентному архетипу, как у Псевдо-Дионисия, а вочеловеченному богу, имеющему зримую материальную форму. Поэтому, если в «Ареопагитиках» мы имеем дело с символическим подобием, то здесь — с изоморфным и даже «подражательным» (в смысле античного мимесиса), ибо изобразительная структура иконы мыслилась как исторический документ, отражавший реально имевшие место в че-

ловеческом обществе события. О правомерности и допустимости такого понимания иконы, ее богословской и общественной значимости и разгорелись ожесточенные споры в Византии VIII—IX веков³³. Идеи «неподобных» и символических образов в целом не подвергались сомнению, использовались для аргументации как иконоборцами, так и иконопочитателями и способствовали формированию своеобразного стиля византийской живописи.

С IV века в Византии активно развивается христианское изобразительное искусство, опиравшееся одновременно как на миметическую теорию образа, так и на символическую, ибо сюжеты для изображений брались из «священной истории» («земной жизни» Христа, Богородицы, апостолов, мучеников), но сами изображения наделялись, как правило, символическим значением, чему способствовал и их своеобразный художественный язык.

Дальнейшее развитие в VIII—IX веках получает тенденция осмысления античной миметической теории образа: в свете символической теории Псевдо-Дионисия — во-первых; под углом сакрально-мистериального понимания изображения — во-вторых, и с позиций христианской догматики — в-третьих. Все эти аспекты теории образа поднимались в той или иной форме и во взаимном переплетении в период иконоборчества, активно выступившего в VIII—IX веках против изоморфных (или аутентичных) изображений. Оппозиция таким изображениям, берущая свое начало в древнееврейском религиозном запрете изображений, поддержанном затем мусульманским духовенством, но также и в греческом спиритуализме³⁴, постоянно существовала в раннехристианской культуре³⁵. Однако только при активной поддержке императорской власти противники изображения смогли открыто и в полном объеме сформулировать свои взгляды³⁶. Полемика иконоборцев и иконопочитателей дает материал для понимания эстетических представлений византийцев этого периода.

Основные положения противников изображений сводятся к следующему. Опираясь на библейские идеи о том, что бог есть дух и его никто не видел (Ин. 4, 24; 1, 18; 5, 37), и на указание: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в водах ниже земли» (Втор. 5, 8), иконоборцы выступали против религиозных изображений, и прежде всего против антропоморфных изображений Христа. Причины почитания изображений они усматривали в античном изобретении пластических искусств и в языческом идолопоклонстве (М, XIII 273С). Объект «сердечной веры» живописец изображает, по их мнению, ради «своего жалкого удовольствия» (М, XIII 248Е), то есть гедо-

нистическая сторона образа оценивалась иконоборцами негативно. В древности именно она активно стимулировала идолопоклонство. Однако иконоборцы не отрицали полностью эстетической сферы; их неприязнь была направлена только на изоморфные религиозные изображения, которые они связывали не с эстетической, но исключительно с религиозно-догматической стороной. Для «украшения» храмов и «для услаждения очей» они допускали только светское искусство: растительный орнамент, изображения животных и птиц, сцен охоты, скачек, рыбной ловли, театральных представлений³⁷. Самым же главным украшением для церкви противники изображений считали «изливающие свет догматы», представляющие ее «как бы одетой в разнообразные золотые одежды» (М, XIII 217А). Иконопочитатели же, по их мнению, затемняли, принижали и искажали своими грубыми материальными изображениями именно это «духовное украшение». Изображения, заявлял иконоборческий собор, отвлекают ум человеческий от высокого духовного служения и ориентируют его на почитание «вещественной твари» (М, XIII 229 DE). На утверждение иконопочитателей о том, что они изображают Христа в его человеческом облике, противники изображений отвечали словами Евсевия Памфила из его письма к Констанции (Epist. ad Const.—PG, 20, 1545): «Итак, кто же в состоянии изобразить мертвыми и бездушными красками и тенями сверкающий сияющими лучами блеск славы и достоинства его — изобразить его таким, каков он есть?» (М, XII 313BC). Таким образом, как подчеркивал В. Н. Лазарев, иконоборцы «хотели очистить культ от грубого фетишизма, хотели сохранить за божеством его возвышенную духовность. Изображение божества казалось им профанацией лучших религиозных чувств»³⁸.

Переходя к краткому анализу философско-эстетической позиции сторонников изображений, следует еще раз подчеркнуть, что она не была единой и непротиворечивой. Более того, далеко не во всех пунктах она была убедительной. Полемика между спорящими сторонами шла часто по одному поводу, но как бы на разных языках и под различными углами зрения к предмету. Иконоборцы стремились доказать, почему нельзя изображать, а иконопочитатели — для чего нужно изображать.

Уже к концу VI века культ изображений в Византии достиг своего пика³⁹. Его философское обоснование неразрывно связано с теорией образа автора «Ареопагитик»⁴⁰. Однако непосредственно в самих иконоборческих спорах идеи Псевдо-Дионисия звучат не часто, ибо у него речь идет о символических образах, ценность и значимость которых не подвергалась в этот период сомнению, но теория которых мало способствовала поддержке миметических изображений. Тем не менее в ряде основ-

ных философско-эстетических положений защитники изображений опирались именно на идеи «Ареопагитик». Так, Иоанн Дамаскин писал о живописных изображениях: «Образы (eikona) суть видимое невидимого и не имеющего фигуры, но телесно изображенного из-за слабости понимания нашего» (PG, 94, 1241A). Патриарх Герман полагал, что изображение на иконе является «образом идеи» изображаемого события (tes ideas autou he morphosis) (M, XIII 113D)⁴¹, а Феодор Студит в одном из писем цитировал мысль Псевдо-Ареопагита о том, что «посредством чувственных образов мы восходим к духовному созерцанию» (PG, 99, 1220A). Эта анагогическая функция образа полностью игнорировалась иконоборцами и никогда не забывалась сторонниками изображений, выдвигалась ими в качестве одной из важных причин необходимости изображений (см.: M, XII 966AB; 978B; 1062B). «Будучи чувственными, — заявляли сторонники изображений, — как иначе могли бы мы устремляться к духовному, если не посредством чувственных символов, письменного предания и живописных изображений, которые служат напоминанием о первообразах и возводят к ним» (M, XIII 482E). Именно опора на идеи Псевдо-Дионисия позволяет здесь сторонникам изображений теоретически отклонить обвинение своих противников в том, что живописное искусство якобы увлекает ум в сферу чувственного (M, XIII 229DE). Полемика по этому пункту отражала реальное состояние дел в ранневизантийском искусстве, часто сочетавшем в своем художественном языке как реминисценции эллинистического искусства, так и черты нового, спиритуализированного стиля.

Основные страсти в споре разгорелись вокруг миметических, изоморфных изображений. Здесь-то и выявилось принципиальное различие в понимании сущности образа спорящими сторонами. Утверждение иконоборцев о сущностном тождестве между образом и архетипом было непонятным для сторонников изображений, воспитанных на неоплатонически-ареопагитовских традициях знаково-символической сущности образа. И хотя у них речь идет об изображениях, отражающих реальную форму объекта, как бы о зеркальном отображении, они хорошо помнят общую теорию образа, различающую образ и архетип «по сущности». Феодор Студит со ссылкой на «многомудрого Дионисия» пишет: «Образы первообразов, запечатленные на обработанном искусством веществе, не участвуют в природе [первообразов], но показывают как бы в зеркале сходство с теми [предметами], по отношению к которым они являются отображениями» (PG, 99, 489A). В подавляющем большинстве случаев речь у иконопочитателей идет о том, что современная эстетика называет натуралистическим изображением, или, в терминологии Феодора Студита, о максимальном соответствии образа и прообраза

по «всем наружным признакам» (РГ, 99, 496В). Ясно, что с помощью таких образов невозможно было изобразить то, что по природе своей невидимо, — скажем, душу или бога. Здесь сторонники изображений на время забывают о символической природе образа и без устали вслед за Иоанном Дамаскином повторяют вместе с иконоборцами, что «невидимого бога» невозможно изобразить на картине⁴². Живописцы, по их мнению, никогда и не делают таких «немыслимых» изображений, но пишут только Христа в его человеческом облике, а также тех людей и те события, которые имели место в реальной действительности. Для чего же необходимы эти миметические изображения, каковы их главные функции в понимании их ревностных защитников?

Прежде всего, живописное изображение выполняет утилитарную, иллюстративную функцию, в нем с помощью красок представлено то, о чем идет речь в словесном тексте. В этом плане оно является, по словам Василия Великого, «книгой для неграмотных». «Что повествование выражает словами, то же самое живопись изображает красками» (М, XIII 232В). Сторонники изображений снова поднимают важный эстетический вопрос о соотношении изображения и слова, который античность однозначно решила в пользу логоса. Новая духовная культура, хотя и высоко ценила слово, тем не менее настаивала на его ограниченности и призвала ему на помощь изобразительный образ. Продолжая уже достаточно длительную традицию, защитники изображений отмечают, что изображение «следует по пятам» (εἰσακολουθεῖ) за повествованием и обратно. «И то и другое прекрасно и достойно уважения, ибо они взаимно объясняют друг друга и бесспорно выражают друг друга» (М, XIII 269АВ). Живопись, таким образом, — и это уже ее вторая функция — разъясняет текст, делает его более понятным, истолковывает его. Поэтому-то иконопочитатели нередко называют изображение «живописным толкованием» (he dzographikē exēgēsis) (М, XIII 277В), рассматривают его не как копию текста, но как его интерпретацию. Эта интерпретация в принципе отличается от словесной интерпретации: она обладает своей образной спецификой, которая позволила одному из защитников изображений заключить относительно выразительного изображения мучений девы Евфимии: «Этот образ выше слова» (М, XIII 20С). Что же вызвало столь высокую оценку живописного изображения? Видимо, то же самое, что поразило в этой картине и подробно описавшего ее Астерия Амасийского. Это, во-первых, удивительное умение живописца передать на картине душевные состояния изображенных персонажей: гнев судьи и особенно — искусное выражение в образе Евфимии таких противоположных качеств, как мужская неустранимость и девичья

стыдливость. И, во-вторых, натуралистическое изображение мучений Евфимии. «Живописец, — пишет Астерий, — так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, будто они в самом деле капают изо рта девушки, и невозможно без слез смотреть на них» (М, XIII 16D—17D). В понимании сторонников изображений именно так «всегда и представляет факты хороший живописец посредством искусства» (М, XIII 20A).

Таким образом, именно эмоциональное воздействие живописи высоко ценится сторонниками изображений и побуждает их поставить изобразительный образ выше словесного. Здесь они опираются помимо своего личного опыта на авторитет «великих каппадокийцев»: Василий Великий, как известно, ценил живопись очень высоко, а Григорий Нисский одним из первых заговорил об эмоциональном воздействии картины⁴³. Интересно отметить следующий парадоксальный факт. Последовательно выступая против отождествления изображения с прообразом в онтологической сфере, иконопочитатели отстаивают право на существование натуралистических, «зеркальных» — фотографических, сказали бы мы теперь — изображений. Чем большая иллюзия действительности достигнута в изображении, чем «живее» выглядит картина, тем выше она оценивается. Две основные причины привели, на наш взгляд, к апологии иллюзионизма. Во-первых, эстетический эффект сопереживания, основанный на сильном эмоциональном воздействии такого рода изображений на самые широкие круги населения ромейской империи. Натуралистически изображенные сцены мучений защитников христианства или библейских страданий и распятия Христа вызывали у христиан «сердечное сокрушение» и «слезы жалости и умиления» (см.: М, III 966A; 967B; XIII 9DE; 17AB), преображающие и очищающие «грешные души»⁴⁴. Без слез и «сердечного сокрушения» была немислима жизнь истинного христианина; это-то и служило еще одним важным доводом в защиту изображений.

Вторая важнейшая причина защиты изображений вообще и иллюзионистических в частности коренилась в догмате воплощения, обосновывающем в глазах христиан реальность «спасения»⁴⁵. Защитники изображений (особенно последователен в этом был Феодор Студит) считали, что реальность воплощения Христа позволяет им изображать его в человеческом виде. С другой стороны, само антропоморфное изображение является доказательством реальности воплощения логоса. Икона Христа является для защитников изображений в прямом смысле фотографией. Коль скоро есть фотография, значит, обязательно существовал и материальный оригинал. Художник в данном случае по своей функции отождествлялся с механической системой, воспроизводящей отражение оригинала. Не

случайно у начала бесконечного ряда изображений Христа легенда ставит его «нерукотворные» изображения, сделанные самим Христом механическим способом — путем прикладывания матерчатого плата к своему лицу. Эти «документальные» изображения и должны были затем размножить живописцы. Понятно, что для выполнения этой функции изображение должно быть максимально похожим⁴⁶, что требовало от живописного искусства строгой каноничности, стереотипности, не исключая, однако, и личной творческой инициативы художника.

Среди других доводов, приводимых защитниками изображений, необходимо указать на следующие. Изображение выполняет «напоминательную» функцию — напоминает о происшедших событиях⁴⁷. Посредством изображения выражается любовь к изображенному, воздается честь прообразу (М, XII 106 3А; XIII 377Е и др.), возбуждается ум для духовного созерцания и познания изображенного; выдвигаются, наконец, сакральная и чудодейственная функции образа.

Византийская художественная практика начиная с IV—VI веков в основном своем направлении способствовала такому пониманию образа. Отклоняя крайности как знаково-символического, так и зеркально-натуралистического изображения, византийские мастера в результате многовековой практики выработали свой особый изобразительный язык⁴⁸, удовлетворявший сложным и противоречивым представлениям византийцев об образе.

Широкое распространение изобразительных («зрительных») и особенно живописных образов объяснялось также популярной и в этот период концепцией о главенстве зрения («видения») над остальными органами чувств⁴⁹, подробно разработанной в свое время Василием Великим.

Живописцы, по убеждению византийцев, воплощали в своих произведениях «богооткровенные истины», данные им в виде «зрительных образов»⁵⁰. Соответственно и воспринимались эти «истины» значительно глубже в живописных образах, чем в словесных. «Часто, — читаем у патриарха Никифора (VIII—IX вв.), — что ум не схватывает с помощью выслушанных слов, зрение, воспринимая не ложно, растолковывает яснее» (PG, 100, 380D). В результате такого понимания живописцы в Византии, как позже и во всем восточнохристианском мире, приравнивались к наиболее почитаемым святым, ибо считалось, что мастер в процессе «писания образа» находится в состоянии мистического единения с богом. Сам художник рассматривал труд свой как «священный подвиг» и таинство, а произведение — как результат непосредственного божественного деяния. Отсюда и стремление к анонимности,

ибо в созданном произведении художник не видел ничего своего, индивидуального. В творческом акте он переносился в мир сверхбытия, в чем и заключался для средневекового мастера сакральный смысл творчества.

Созданные произведения искусства (после их «освящения») воспринимались в византийском мире как «высшие реальности»⁵¹, то есть считались более реальными, чем преходящий мир явлений. Но в связи с тем, что икона — материальный объект, то отношение к ней, как и вообще к материи, было двойственным. С одной стороны, воспринимая изображение как чувственное отражение духовного архетипа, византийцы и почитали этот прообраз. С другой — поклонение, особенно в период иконоборчества, переносится с архетипа на саму материю — не только на икону в целом, но и на краску, доску и другие материальные предметы.

Икона, особенно в народном сознании, часто принималась за сам архетип, чему немало способствовала теория «литургического образа», наделявшая изображение силой (энергией) прототипа. В связи с этим в сознании верующих масс граница между образом и архетипом, как правило, разрушалась. В народных легендах образ обычно ведет себя так, как в данной ситуации мог бы действовать сам архетип⁵². Широкое распространение получают идеи о магических свойствах изображений. С этим и был связан культ икон, против которого выступали иконоборцы.

Эстетический аспект, определявший жизненность и силу произведений византийского искусства и ясно ощущаемый в доиконаборческой патристике, позднее все больше уступает место догматическому. Христологический догмат становится единственным убедительным доказательством возможности и необходимости антропоморфных изображений⁵³.

Не забывали в этот период и о психологическом аспекте образа. В VIII—IX веках в связи с указанным приоритетом «зрения» среди пяти чувств активно развивается теория «фантазии» (*phantasia*). Здесь *phantasia* не только воображение или «зрительный» образ. Она была для византийцев «необходимой предпосылкой к способности чувственного восприятия (*aisthesis*)»⁵⁴, и от нее, по мнению Феодора Студита, зависела работа всех остальных «свойств» души — суждения, рассудка и разума⁵⁵. Кроме того, фантазия считалась и источником памяти. Образ отпечатывается на *phantasia*, как на воске (Нил Схоластик), и возбуждает в психике субъекта восприятия различные воспоминания⁵⁶. В XIV веке Григорий Палама развивает дальше эту теорию. Сближая фантазию с образом, он связывает ее с процессом мышления, полагая, что последний осуществляется посредством воздействия чувственных образов

на «фантастикон души»: «...фантастикон души... воспринимает образы от чувств, отделяя их от предметов и эйдосов... он содержит в себе для внутреннего использования ценности даже при отсутствии самих предметов и делает их видимыми для себя в образах. (...) Фантастикон является границей ума и чувства... и ум, постоянно вращаясь, перерабатывает образы, многообразно диалогизируя, аналогизируя и силлогизируя» (PG, 150, 1132).

Однако и к этому понятию в Византии существовало двойственное отношение. Псевдо-Дионисий понимал фантасию в качестве «пестрых образов» ума, которые противостоят истинному знанию (DN IV, 6). Феодор Студит, выступая в защиту иконопочитания, писал, имея в виду под фантасией воображение: «Одна из пяти сил души есть фантазия; фантазия же может быть представлена некоторою иконою, ибо и та и другая содержат изображения. Следовательно, не бесполезна икона, уподобляющаяся фантасии» (PG, 99, 1220BC). И эта же фантазия (воспринимаемая как воображение) считалась чуть ли не «оружием дьявола» в более поздний период. Она, по мнению Григория Синаита (XIII—XIV вв.), «видоизменяет и извращает всякое духовное созерцание... Нет ничего в духовной сфере, чего нельзя было бы извратить фантасией» (PG, 150, 1288C).

Таким образом, разработанная византийскими мыслителями концепция образа на любом своем уровне проводит одну основную идею, коренящуюся в их религиозном мировоззрении. Образ, отражающий или обозначающий в той или иной степени духовный архетип, необходим для того, чтобы «возводить» (возвышать, возносить) человека к этому умонепостигаемому прообразу. Это возведение у Псевдо-Дионисия осуществляется путем возбуждения психики субъекта с помощью специально организованных чувственных образов. Обращаясь к его мыслям, Феодор Студит писал: «Очевидно, что от подражания, то есть от изображения, происходит великая польза и чрез это подражание возбуждается (aneisi) активное духовное созерцание архетипа» (PG, 99, 1217D — 1220A).

* * *

Анализ категорий «символ» и «образ» свидетельствует о том, что византийская культура относится к культурам высокого уровня знаковости⁵⁷. С другой стороны, в силу определенных культурно-исторических и идеологических условий искусство этой культуры играло важнейшую роль в ее философско-религиозной системе, в частности в ее гносеологии. Оба эти фактора оказали определяющее влияние на формирование

художественного мышления византийцев, становление его главных творческих принципов, и прежде всего — каноничности этого мышления. Каноничность, как известно, определенная характеристика типа культуры. Она присуща многим культурам древности и Средневековья. И в большей или меньшей степени имеет отношение к искусству этих культур. Однако степень каноничности бывает различной. Если в Египте, Византии, Древней Руси мы имеем высокий уровень канонизации изобразительного искусства, то в Древней Греции или на средневековом Западе он значительно ниже. В Греции он проявлялся, например, прежде всего в плане канона пропорций, в то время как в Византии, на Руси, во многих восточных средневековых культурах важную роль играли также иконографический и цветовой каноны.

Высокая степень канонизации византийского искусства позволяет нам сделать вывод, что канон был одной из значимых эстетических категорий этой культуры. К сожалению, проблема канона не получила теоретической разработки у византийских мыслителей, и при ее анализе приходится опираться исключительно на материал искусства.

Рассмотренные выше теории образа и иконы показывают, что изображение ценилось прежде всего своей информативностью. В этом плане оно уподоблялось словесному тексту, который еще у Филона и ранних христиан обладал несколькими уровнями значений. У Максима Исповедника «литургический образ» имел по крайней мере четыре смысловых уровня. Все это автоматически переносилось и на восприятие живописи, соответствующим образом определяя ее художественную структуру.

Каждое из библейских событий и каждый образ в системе восточнохристианского миропонимания воспринимались в качестве некоей вневременной и внепространственной, неизменяемой реальности — части церкви, понимаемой как таинственная космическая организация, объединяющая людей с богом. Естественно, что визуальная структура этих изображений должна была отражать их метафизическую сущность, то есть мыслилась постоянной. Поэтому структурным принципом византийского (и, шире, всего восточнохристианского) искусства стал иконографический канон⁵⁸. Его основу составляла идея создания живописного образа — посредника между миром бытия и духовной сферой, несущего в чувственной форме информацию об этой сфере и являющегося знаком, символом этой сферы, то есть конкретная реализация «неподобного подобия».

Иконографический канон как всеобъемлющая система норм или, точнее, как набор моделей произведений искусства скла-

дывался в процессе длительной художественной практики. С первых веков христианства в изобразительном искусстве наблюдается активный поиск наиболее значимых, выразительных и емких в художественном, религиозно-символическом и литургическом планах композиционных схем, которые затем закреплялись традицией. К VI веку (в период введения в обращение «Ареопагитик» с их общей теорией образа) складываются основные иконографические схемы. А к IX—X векам (ко времени триумфа иконопочитания и теории иконы) уже существует устойчивый набор конструктивных иконографических моделей. С этого времени в византийской живописи начинает формироваться особый метод творчества — по образцам, в которых закреплялась иконографическая традиция. «Образцы, — пишет В. Н. Лазарев, — обычно сшивавшиеся в тетради, представляли собой контурные зарисовки композиций различных церковных сюжетов, отдельных фигур, мотивов драпировок и т. д.»⁵⁹. В самих образцах, устных и письменных добавлениях, комментариях к ним и наставлениях оговаривались пропорции тел, основные цвета изображений, указывались составы красок и приемы работы живописца. До нас дошел один поздний текст подобного рода — «Наставление в живописном искусстве» («Ерминия»⁶⁰), составленный в первой половине XVIII века афонским монахом и живописцем Дионисием из Фурны. «Хотя этот трактат о живописи, — указывает В. Н. Лазарев, — представляет собой поздний источник, он, несомненно, подытоживает длительный опыт византийских художников, чьи традиции более всего удерживались на Афоне, в консервативной монашеской среде»⁶¹.

«Ерминия» — специальный трактат по поздневизантийскому изобразительному искусству. В нем содержится подробное описание многих иконографических схем и канона пропорций. Модулями этого канона являются нос и голова (I 51)⁶².

В трактате описаны все, вплоть до мельчайших и второстепенных, операции живописного ремесла. Однако при всей скрупулезности описания автор сознает, что для живописи только техники и правил недостаточно, и он оставляет на долю художественного таланта мастера живописные нюансы. К телесному колеру, поучает он, «подбавь белил столько, сколько признаешь нужным» (I 21), а наводить румянец нужно «как можно тоньше» (I 22)⁶³ и т. п.

При наличии строгого канона было бы неверным, однако, говорить об иконографической застылости византийского искусства. В рамках канона иконография менялась и развивалась на протяжении всей истории этого искусства. Но изменения касались нюансов, а не схемы в целом, поэтому они не так

заметны, как, например, в западном средневековом искусстве. Для жизненности и эстетической значимости византийского искусства более важным было не развитие иконографии, а ее незначительные флюктуации, открывавшие зрителю все новые и новые возможности для эмоциональных и интеллектуальных импровизаций в узко направленной области. Восприятие не притуплялось одним и тем же клише, но постоянно возбуждалось незначительными отклонениями в строго ограниченных каноном пределах. Этот художественный прием выработался в результате многовековой практики, и не только византийского искусства. За ним ясно чувствуется известный, по-видимому, византийцам опыт египетской живописи.

Наличие набора схем, моделей, образцов никак не определяет эстетической значимости канона, а как бы даже свидетельствует об обратном — рационалистической нормативности, исключающей какую бы то ни было эстетическую значимость канонического искусства. Тем не менее относительно византийского (как в еще большей степени и древнерусского) искусства мы убеждаемся в обратном феномене, одной из главных причин которого является, возможно, чрезвычайно большая роль непонятной, в том числе и эстетической, информации в восточнохристианской культуре.

Канон довольно жестко зафиксировал сюжетно-композиционный уровень изображения, чем практически освободил художника от его разработки и, естественно, ограничил в этом плане его творческие возможности. Однако автоматическое владение сюжетно-композиционной схемой привело к переключению почти всей творческой энергии художника на уровень выразительных средств — отыскания все новых и новых цвето-ритмических и пластически выразительных структур. Живописец работал на нюансах формы. Системой еле заметных отклонений бесконечно варьируются в византийском искусстве и сами элементы и их синтаксическая организация, в результате чего на базе одной и той же иконографической схемы возникают произведения с совершенно различной эстетической информацией. Постоянная работа с одними и теми же схемами обостряла художественный вкус, чутье живописца, приводила к организации все более сложных и многоплановых художественных решений. Так возник «утонченный и в силу этого часто непонятный язык»⁶⁴, свойственный практически всем высокохудожественным памятникам византийской живописи.

Так в процессе творчества происходило художественное преодоление канона внутри него самого. Канон с его сложной семантикой являлся важнейшим стимулом к такому преодолению, так как и сам он сформировался в процессе художественной практики. Он явился как бы первым, формализуемым этапом худо-

жественного освоения (преодоления) сложнейшего духовного материала.

В византийской культуре «канон» был важной эстетической категорией, без ясного представления о которой невозможна правильная оценка византийского художественного мышления.

* * *

Важной для истории эстетики традицией, воспринятой от эллинизма и развитой далее византийской эстетикой, было дальнейшее углубление теоретико-описательного анализа произведений живописи и архитектуры. Свою реализацию эта традиция нашла в широко развитом жанре византийской литературы — экфрасисе (описании), еще с античности ставшем истоком европейского искусствознания.

В Византии описанием произведений искусства занимались как религиозные, так и светские писатели. Однако характер экфрасиса и общие тенденции его развития у тех и у других находятся в русле, определяемом единством духовной культуры и традициями греческого экфрасиса и древнееврейского описания — впечатления. Это позволяет нам рассматривать византийский экфрасис как целостное явление. В данном случае он интересует нас только с точки зрения общетеоретических проблем, поставленных его авторами при описании конкретных произведений искусства.

На рубеже эллинистического и византийского экфрасиса стоит трактат «Описание картины» Прокопия Газского, датированный П. Фридендером 495—530 годами⁶⁵. Прокопий дает подробнейшее описание эллинистической картины, изображающей «Сон Тесея». Экфрасис в целом близок к филостратовским «описаниям» картин. Однако, характеризуя образ главного персонажа картины — Федры, Прокопий сосредоточивает свое внимание на анализе психологического состояния изображенной, что только слегка намечено у Филострата. Прокопий не изумляется «подражательному» искусству своего живописца. Он стремится по изображению внешнего вида Федры — положению ее тела, рук, ног, выражению глаз — «прочитать» ее внутреннее состояние. Прокопий хорошо сознает большие возможности живописи в передаче внутренних состояний изображенного персонажа и умеет выявить эти состояния, анализируя изобразительную структуру произведения.

Начиная описание психологического состояния Федры, Прокопий применяет интересный риторический прием. Он вдруг обращается к самой Федре: «Но что страдаешь ты, о женщина? Бесплезно терзаешься ты, ибо любовь твоя несчастна» (16). Прокопий укоряет ее за любовь к Ипполиту и призывает

взглянуть на спящего мужа. Потом, как бы опомнившись, вопрошает себя: «Однако что это случилось со мной? Меня ввело в заблуждение искусство живописца. Мне показалось, будто бы все это живое, и глаза забыли, что перед ними живопись. Итак, мы говорим о Федре, а не с ней» (17). Этот же прием мы находим и у Филострата в описании картины «Охотники», откуда, по мнению Фридендера, Прокопий и заимствовал его⁶⁶.

В чем смысл этого приема? Конечно же, у Филострата он прежде всего должен подчеркнуть восхищение автора удивительной подражательной способностью искусства, ибо «подражание служит его началом»⁶⁷. Но — не только это, хотя иллюзионизм изобразительного искусства вызывал восхищение многих писателей позднего эллинизма (среди них на первом месте стоят Филострат и Каллистрат, но также и Василий Великий, Григорий Нисский, Прокопий Газский, Хорикий Газский и другие). Однако и Филострат и особенно Прокопий из Газы видят в этом приеме возможность зафиксировать свое активное восприятие живописи, выразить впечатление, произведенное на них искусством. Простое описание уже не удовлетворяет авторов экфрасисов позднего эллинизма. Традиции древнееврейской и раннехристианской эстетик чувствуются и у языческих авторов этого периода, особенно у Прокопия Газского. Описывая изображение Федры, он не может остаться холодным протоколистом, а стремится путем непосредственного обращения к персонажу выразить свое отношение к нему. При этом он использует прием, косвенно выявляющий важный феномен эстетического восприятия, обозначаемый психологией искусства как «вчувствование».

Приведенные отрывки убеждают нас в том, что авторы экфрасисов позднего эллинизма и ранней Византии не только знали об этом феномене, но и умели сознательно пользоваться его результатом при анализе произведений искусства. Знали о нем в Византии и в последующие периоды, хотя, как правило, не прибегали к нему в столь открытой форме, ибо сакральная функция христианского образа превращала эстетическую иллюзию эллинистического экфрасиса в мистическую реальность иконы. «Вчувствование» из эстетического феномена превращалось в мистическое «общение» с прототипом через посредство иконы.

В Византии существовала большая литература, посвященная описанию архитектурных сооружений⁶⁸. Одним из наиболее интересных с эстетической точки зрения является трактат историка VI века Прокопия Кесарийского «О постройках императора Юстиниана»⁶⁹. В этом экфрасисе Прокопий развивает тенденции, наметившиеся как в позднеэллинистической, так и в патристической литературе, в частности у «великих

каппадокийцев». Субъективное впечатление становится с этого времени важным методологическим принципом византийского описания⁷⁰. Интерес позднего эллинизма и христианства к психологии, к внутреннему миру человека приводит часто в жанре экфрасиса к перенесению центра тяжести с объекта описания на субъект восприятия. Изображается результат восприятия данного объекта самим писателем или возможным зрителем. Процесс этот, имевший отрицательное значение для историко-архитектурной науки, ибо он во многом обесценивал экфрасис как документ для реконструкции несохранившихся памятников, повышал его значимость в качестве историко-эстетического источника. Описание результата эстетического восприятия является первым шагом на пути анализа этого восприятия. Как мы увидим, отдельные шаги в этом направлении были предприняты и византийскими мыслителями.

В своем трактате «О постройках» Прокопий Кесарийский вольно или невольно уже полностью находится в русле, проложенном каппадокийцами. Описание храма св. Софии в Константинополе он строит на сочетании описания самого храма, его интерьера, элементов его архитектуры, с передачей своего эмоционального настроения, субъективного впечатления.

Экфрасис Прокопия интересен прежде всего тем, что его автор, восхищаясь красотой, великолепием и грандиозностью главного храма Византии, пытается выяснить, чем же достигается его эстетический эффект. Прежде всего Прокопий связывает его с соразмерностью и гармоничностью всех частей и объемов храма (I 1, 28—29; I 47). Затем — с симметрией и подобием отдельных элементов внутри целого. Так, расположенные по обеим сторонам храма галереи для мужчин и для женщин ничем «не отличаются друг от друга, и нет между ними разницы, и их подобие служит для храма красотой, и украшает его их тождество» (I 1, 57)⁷¹.

Через отдельные элементы сооружения автор стремится раскрыть красоту целого: «Огромный сфероидальный купол, покоящийся на этом круглом здании, делает его исключительно прекрасным» (I 1, 45).

Однако все это не объясняет еще сущности художественного эффекта шедевра византийской архитектуры, и, «перед всем от изумления сдвигая брови, зрители все-таки не могут постигнуть искусства и всегда уходят оттуда, подавленные непостижимостью того, что они видят» (I 1, 49). Прокопий ясно сознает, что сущность искусства не поддается языковому описанию, и постоянно подчеркивает это. «Мне кажется,— пишет он,— что обо всех них (принципах построения храма.— В. Б.) узнать — дело недоступное, а передать словами — невозможное» (I 1, 50); «и никаким языком, как бы он ни был многословен и красноречив, нельзя

будет всего этого описать» (I 1, 43). Невозможность объективного и адекватного описания художественного феномена заставляет Прокопия (как раньше — Григория Нисского, а затем — многих византийских писателей) обращаться к фиксации своих впечатлений. Описывая завершение храма («круглое выгнутое сооружение»), он пишет: «Оно, на мой взгляд, как бы витает над всей землей, и все это сооружение постепенно поднимается кверху, сознательно задержавшись настолько, чтобы те места, где, кажется, оно отделено от здания, были проводниками большого количества лучей света» (I 1, 42).

В другом месте Прокопий передает свое восхищение красотой софийских мраморов: «Кто исчислил бы великолепие колонн и мраморов, которыми украшен храм? Можно было бы подумать, что находишься на роскошном лугу, покрытом цветами. В самом деле, как не удивляться то пурпурному их цвету, то изумрудному; одни показывают багряный цвет, у других, как солнце, сияет белый; а некоторые из них, сразу являясь разноцветными, показывают различные окраски, как будто бы природа была их художником» (I 1, 59—60).

Описание своих впечатлений значительно ближе подводит Прокопия к выявлению собственно художественных эффектов архитектуры, которые часто базируются на преодолении материала формой (что отмечал еще Каллистрат относительно скульптуры). Описывая систему перекрытий здания, Прокопий тонко подмечает эффект художественного преодоления формой утилитарных конструктивных принципов: «Крыша этого сооружения разрешается как четвертая часть шара; возвышаясь над ней, на прилегающих частях здания поднимается другое, более мощное сооружение, в виде полумесяца, удивительное по красоте, но в общем вызывающее страх вследствие кажущейся опасности такого соединения. Ведь кажется, что оно держится не на твердом основании, но возносится в небо не без опасности для тех, кто находится в храме. Между тем все это устроено здесь с исключительной устойчивостью и безопасностью» (I 1, 33—34).

Таким образом, у Прокопия Кесарийского мы находим развитый тип экфрасиса, в котором описание самого архитектурного сооружения, соединенное с описанием впечатления от его восприятия, ориентировано в целом на выявление художественного эффекта этого сооружения.

Интересной особенностью восприятия интерьера византийского храма, зафиксированной во многих экфрасисах и отмеченной еще О. Вульфом⁷², является изумление и внутреннее смятение человека, вступившего в храм, ведущие к постоянному блужданию взгляда по интерьеру. Прокопий Кесарийский и патриарх Фотий (IX в.), обратившие внимание на этот факт

отмечают его внутреннюю противоречивость. Прокопий, описывая Св. Софию, подчеркивает «замечательную единую гармонию всего творения» (I 1, 47). И именно эта гармония, то есть нечто находящееся в соразмерном равновесии, по мнению Прокопия, «не позволяет любующимся этим произведением долго задерживать свой взор на чем-либо одном, но каждая деталь влечет к себе взор с одного предмета на другой, так как рассматривающий никак не может остановиться и решить, чем из всей этой красоты он более всего восхищается» (I 1, 47—48). Таким образом, гармония и красота в архитектуре мыслятся Прокопием как онтологические свойства произведения, возбуждающие у зрителя активный, динамический процесс их восприятия. Однако динамика взгляда и мысли зрителя удивительным образом сочетается с его определенной внешней и внутренней статичностью, «застылостью» от первого изумления, восхищения красотой и гармонией всего ансамбля. Эту значимую противоречивость хорошо передал в своем «Описании Новой Церкви» патриарх Фотий, известный приверженец античной культуры и образованности, автор большой антологии античных текстов — «Мириобиблону» («Тысячекнижия»). Уже в преддверии храма (до нартекса), пишет Фотий, «новое чудо» завладевает взором. Оно сковывает взгляд, притягивает его к себе, возбуждает воображение и не позволяет зрителю идти дальше в храм⁷³. Наконец, преодолев «окаменелость», зритель входит в сам храм. Наслаждение, беспокойство и удивление охватывают его здесь. Как будто он попал на небо. Излучаемые на него со всех сторон различные красоты совершенно очаровывают его, и он цепенеет. Возникает, как отмечает О. Вульф, «острая антитеза между внешним оцепенением и внутренней подвижностью зрителя»⁷⁴. Это приводит к интересному художественному эффекту. Зрителю начинает казаться, замечает Фотий, «что все находящееся здесь приходит в возбуждение (*en ekstasei*) и само святилище начинает поворачиваться». Далее он стремится осмыслить и объяснить этот эффект с психологической, сказали бы мы теперь, точки зрения: «Ибо свои собственные разнообразные повороты и непрерывное движение, в котором зритель воспринимает (*pathein*) пестрое многообразие зрелища, заставляя его свое собственное переживание (состояние) перенести с помощью воображения на созерцаемый объект»⁷⁵. Как отмечал О. Вульф, здесь Фотий от простого переживания законов организации архитектурного произведения приходит к их пониманию⁷⁶. В истории эстетики это одна из первых и не безрезультатных попыток выявления психологического механизма эстетического восприятия.

Еще с одним типом экфрасиса встречаемся мы у Николая Месарита (XII — нач. XIII в.). В его трактате о константино-

польском храме двенадцати апостолов⁷⁷ мы находим помимо описания храма и его мозаик и передачи своих впечатлений также попытку интеллектуально-символической интерпретации элементов архитектуры и живописных изображений. Свою задачу Николай видит в том, чтобы все «рассматривать чувственным зрением и понимать духовным»⁷⁸. Николай стремится четко разграничить чувственное и интеллектуальное (разумное) восприятие искусства. Храм, по его мнению, «не меньше услаждает чувство, чем поражает ум, ибо он радуется красотой цветов (красок) и золотым блеском мозаик, ум же он изумляет превосходством размеров и величием его искусства»⁷⁹

Приведенные материалы позволяют сделать вывод о том, что византийский экфрасис поставил и попытался решить ряд важных эстетических и теоретико-искусствоведческих проблем и может по праву считаться одной из первых ступеней науки об искусстве.

Таким образом, византийская эстетика, впитав в себя и своему переработав многие эстетические идеи древности, поставила и попыталась решить ряд новых, значимых для истории эстетики проблем. Среди них еще раз следует указать на разработку таких категорий, как образ, символ, канон, новые модификации прекрасного; постановку ряда вопросов, связанных с конкретным анализом искусства, в частности анализ восприятия искусства и интерпретация произведений искусства, а также перенесение акцента на психологическую сторону эстетических категорий. К значимым проблемам этой эстетики следует отнести постановку вопроса о роли искусства в общей философско-религиозной системе осмысления мира, его гносеологической роли и некоторые другие проблемы.

При этом не следует забывать, что эти проблемы были поставлены в структуре и в контексте религиозного миропонимания, осмыслены и интерпретированы прежде всего с богословских позиций, что наложило на них несомненный религиозно-идеологический отпечаток, часто совершенно скрывая и искажая их ценное позитивное содержание, выявление которого и составляет задачу историка эстетики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: История Византии в 3-х т., т. I. М., 1967, с. 66—75.

² См.: ПМЭМ, т. I. М., 1962, с. 327.

³ Формальным рубежом можно условно считать 787 год — дату VII Вселенского собора, осудившего иконоборчество и положившего конец актив-

- ной литературной полемике вокруг изображений — одному из важных теоретических источников византийской эстетики; но окончательно иконопочитание в Византии было восстановлено только в 843 г.
- ⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 2.
 - ⁵ Часто прибегавший к «диалектическому» (платоновскому) способу «отыскания истины», Григорий тем не менее ясно осознавал, что с его помощью можно одинаково добиться и «низложения истины и осуждения лжи» (PG, 46, 52B).
 - ⁶ Подробнее о теологическом антиномизме см.: Бычков В. К вопросу о восточнохристианской гносеологии. — Историко-философский сборник. М., 1971, с. 57—80; *Его же*. Из истории византийской эстетики. — Византийский временник, т. 37, 1976, с. 160—191.
 - ⁷ Лазарев В. Н. История византийской живописи в 2-х т., т. 2. М., 1947, с. 20.
 - ⁸ См.: Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 153.
 - ⁹ См.: Bardenhewer O. Geschichte der altkirchlichen Literatur, Bd 3. Freiburg in Breisgau, 1912, S. 209.
 - ¹⁰ Корни этого явления уходят в неоплатонизм.
 - ¹¹ Работы Псевдо-Дионисия цит. по изданию PG, 3. У Григория Нисского в этом же смысле употребляется *to aléthōs kalon* (истинно прекрасное). — PG, t. 46, col. 96C и др.
 - ¹² Пер. В. П. Зубова цит. по ПМЭМ, т. 1, с. 334.
 - ¹³ Там же, с. 335.
 - ¹⁴ Там же, с. 334.
 - ¹⁵ См.: Лосев А. Классическая калокагатия и ее типы. — Вопросы эстетики, вып. 3. М., 1960.
 - ¹⁶ См. отрывки из «Большой этики» и «Этики Эвдемовой» Аристотеля в указ. раб. А. Ф. Лосева, с. 460—461, 465—467; также в ПМЭМ, т. 1, с. 127—129 (пер. А. Ф. Лосева). Ср.: Аверинцев С. С. Античность. Вступительная статья. — Идеи эстетического воспитания. Антология 2-х т., т. 1. М., 1973, с. 121.
 - ¹⁷ См. главу «Прекрасное» в указ. раб. А. Ф. Лосева и В. П. Шестакова, также соответствующие разделы в монографии: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 283—288.
 - ¹⁸ В последующий период охраны, обоснования и догматизации созданной философско-религиозной системы многозначность понятий и «фигур» становится «опасной» для ортодоксальной концепции. Ей на смену приходит «однозначность» аристотелевской логики (Иоанн Дамаскин) и терминологии (см.: Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963, p. 115, 117, 157). Отсюда вполне понятно, почему и категория «прекрасное», не имеющая должной определенности даже у Аристотеля, в этот период совершенно не разрабатывается, а употребление ее обосновывается авторитетом Василия Великого и автора «Ареопагитик».
 - ¹⁹ Так, Григорий Нисский осмысливает «жизнь, состоящую из противоположностей». — PG, t. 46, col. 81B.

- ²⁰ «Красоту же лугов евангельских,— восклицает Григорий,— опишет ли какое человеческое слово!» — PG, t. 46, 556A.
- ²¹ Эп. V. 8.1 — ПМЭМ, т. I, с. 225. Пер. А. Ф. Лосева.
- ²² См.: Эп. I. 6.8—9; IV 6. 1; также: Grabar A. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale.— Cahiers archéologiques. Paris, 1945, p. 21—25.
- ²³ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 105.
- ²⁴ Происхождением своим она обязана, видимо, Василию Великому.— См.: PG, 30, 509A.
- ²⁵ См.: *Острогорский Г. А.* Афонские исихасты и их противники.— Записки русского научного института в Белграде, вып. 5. Белград, 1931.
- ²⁶ См. подробнее в работах: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961; *Голейзовский Н. К.* Заметки о Феофане Греке.— Византийский временник, т. 24, 1964; *Его же.* Исихазм и русская живопись XIV—XV вв.— Византийский временник, т. 29, 1968; *Алпатов М. В.* Искусство Феофана Грека и учение исихастов.— Византийский временник, т. 33, 1972; *Прохоров Г. М.* Прение Григория Паламы «с хионы и турки» и проблема «жидовская мудрствующих».— ТОДРЛ, т. XXVII, 1972, с. 329—369; *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 93—102; *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974, с. 47—78.
- ²⁷ Demus O. Byzantine mosaic decoration. London, 1949, p. 36.
- ²⁸ См.: Semmelroth O. Die Theologia symbolike des Ps.-Dionysius Areopagita.— Scholastik, Freiburg in Breisgau, 1952, S. 4—5.
- ²⁹ Ibid., S. 6—7.
- ³⁰ См. подробнее: *Бычков В. В.* Из истории византийской эстетики.— Византийский временник, т. 37, с. 182—184.
Подробнее о «системе обозначения» Псевдо-Ареопагита см.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977, с. 39—41.
- ³² См.: Völker W. Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita. Wiesbaden, 1958, S. 97.
- ³³ Подробнее о проблемах иконоборческой полемики см. работы: Schwarzklose K. Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit, Gotha, 1890, Amsterdam, 1970; *Успенский К. Н.* Очерки по истории иконоборческого движения в Византийской империи в VIII—IX вв. Феофан и его хронография.— ВВ, 1950, № 3, 1951, № 4; Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929; Amsterdam, 1964; Martin E. J. A History of the Iconoclastic Controversy. London, 1930; *Сюзюмов М. Я.* Проблемы иконоборчества в Византии.— Ученые записки Свердловского гос. пед. ин-та. Вып. 4. Свердловск, 1948, с. 48—112; *Его же.* Первый период иконоборчества. Второй период иконоборчества.— В кн.: История Византии в 3-х т., т. 2. М., 1967, с. 49—79; Ladner G. V. The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy.— Dumbarton Oaks Papers (DOP), p. 7, 1953; Anastos M. V.

- The Ethical Theory of Images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815.—DOP, t. 8, 1954; Grabar A. L'iconoclasme byzantin.—Dossier archéologique. Paris, 1957; Thümmel H. G. Positionen im Bilderstreit.—Studia Byzantina. F. II, Berlin, 1973, S. 177—191; Iconoclasm, Ed. by A. Bryer, J. Herrin. University of Birmingham, 1977; Der byzantische Bilderstreit. Leipzig, 1980; Stein D. Der Beginn des byzantinischen Bilderstreites und seine Entwicklung bis in die 40 er Jahre des 8. Jahrhunderts. München, 1980.
- ³⁴ Meyendorff J. Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes. N. Y., 1974, p. 43—44; Barnard L. W. The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy. Leiden, 1974.
- ³⁵ Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.—DOP, t. 8, p. 129, 133.
- ³⁶ Основные иконоборческие материалы изданы в: Mansi J. D. Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio, Vol. XIII. Paris, 1902 (repr. Graz, 1960), далее в тексте — (M, vol, col.); Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites, Breslau, 1929 (repr. Amsterdam, 1964); Alexander P. J. The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definition,—DOP, t. 7, 1953, p. 35—66; Hennephol H. Textus Byzantinos ad iconomachiam pertinentes in usum academicum. Leiden, 1969.
- ³⁷ См.: Mansi, XIII, 36 C; Vita Stephani, PG, 100, 445 D—446 A; 454 CD; Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1, с. 66—67; Cormack R. The Arts during the Age of Iconoclasm — Iconoclasm, p. 35—44; Epstein A. W. The «Iconoclast» Churches of Cappadocia,—Iconoclasm, p. 103—111. В храмах допускалась даже светская развлекательная музыка (см.: М., XII, 978 B).
- ³⁸ Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1, с. 64.
- ³⁹ См.: Schwarzlose K. Op. cit., S. 19; Kitzinger E. Op. cit., p. 136.
- ⁴⁰ Ср.: Schwarzlose K. Op. cit., S. 175.
- ⁴¹ У Германа находим мы и ареопагитовскую мысль о том, что огонь свечи является символом невещественного светодаiania (phōtodosia — М, XIII, 124 C), а в его трактате «Historia ecclesiastica et mystica contemplatio» (PG, 98) теория «литургической символики» во многом основывается на соответствующих идеях автора «Ареопагитик», в частности на идее «проесвечивания» прообраза в символе.
- ⁴² М., XII, 963 DE, XIII, 101 A; 244 A; 282 D; 340 B; 341 A.
- ⁴³ Ср.: Kitzinger E. Op. cit., p. 137.
- ⁴⁴ Интересно заметить, что максимально реализован этот тип изображения был не в Византии, но в западном средневековом искусстве.
- ⁴⁵ Ср.: Schwarzlose K. Op. cit., S. 198—201; Ostrogorsky G. Op. cit. S. 80.
- ⁴⁶ Максимально приблизиться к этому идеалу удалось только русскому иконописцу XVII века Симону Ушакову (см. его иконы «Спас нерукотворный» из ГТГ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи в 2-х т., т. 2. М., 1963, № 910, илл. 144, № 919, № 921).

- 47 См.: М, XII, 966 А; 1062 С; XIII, 132 Е; 232 В; 277 В; 361 В.
- 48 Подробнее см.: Бычков В. В. Византийская эстетика, гл. IV
- 49 См.: Mathew G. Op. cit., p. 115, 117.
- 50 См. примеры у Василия Великого, Иоанна Дамаскина, а также в кн.: Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1, с. 18.
- 51 См.: Бычков В. В. Византийская эстетика, с. 140.
- 52 См.: Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.— DOP № 8, 1954, p. 101.
- 53 Как замечает Э. Китцингер, в доиконоборческий период христология и культ образов развивались параллельно, хотя иногда и перекрывались, но только во времена иконоборчества они слились.— Kitzinger E. Op. cit., p. 121.
- 54 Mathew G. Op. cit., p. 115.
- 55 Ibid., p. 117.
- 56 Ibidem.
- 57 См. выводы Ю. М. Лотмана относительно средневекового типа культуры в его раб.: Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970, с. 17 и др.
- 58 Подробнее см.: Бычков В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве.— В кн.: Вопросы теории и истории эстетики. Вып. 7. М., 1972, с. 148—168.
- 59 Лазарев В. Византия.— В кн.: Мастера искусств об искусстве. Т. 1. М., 1965, с. 207.
- 60 Denys de Fournia, Manuel d'iconographie chrétienne, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, St.-Peterbourg, 1909. Отрывки см.: Мастера искусств об искусстве, т. 1. М., 1965, с. 211—224.
Лазарев В. Н. Введение к изданию отрывков из «Ерминии».— В кн.: Мастера искусств об искусстве. Т. 1, с. 209.
- 62 См.: там же, с. 220.
- 63 Там же, с. 219.
- 64 Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1, с. 129.
- 65 Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza. Des Prokopios von Gaza «Ekphrasis eikonos» Herausgegeben und erklärt von Paul Friedländer. Citta del Vaticano, 1939, S. 95.
- 66 Ibid, S. 50.
- 67 Филострат (старший и младший). Картины. М., 1936, 21. Пер. С. П. Кондратьева.
- 68 См.: Unger F. W. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1878; Richter J. P. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1897; Schlosser-Magnino J. La letteratura artistica. Firenze — Wien, 1956, p. 15—25; Mango C. The Art of Byzantine Empire, 312—1453, Iglwud, 1972.
- 69 Procopii Caesariensis opera omnia. Vol. IV. Lipsiae, 1964. Рус. пер. С. П. Кондратьева см.: Вестник древней истории, № 4. М., 1939.
- 70 См. в этом плане спец. статью: Wulff O. Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis.— Byzantinische Zeitschrift, Bd. 30, 1929/30, Leipzig—Berli

-
- ⁷¹ Тракта́т цит. в перев. С. П. Кондратьева по указанному выше (примеч. 69) изданию.
- ⁷² См.: Wulff O. Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis, S. 535, 537—539.
- ⁷³ Ibid., S. 538.
- ⁷⁴ Ibid.
- ⁷⁵ Ibid., S. 539.
- ⁷⁶ Ibidem.
- ⁷⁷ См.: Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Teil II. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig, 1908.
- ⁷⁸ Ibid., S. 22.
- ⁷⁹ Ibid., S. 27.

АРМЕНИЯ. ГРУЗИЯ

§ 1. Армения

Первые из сохранившихся письменных источников эстетической мысли в Армении, написанных на армянском языке, относятся к V веку — к периоду, когда в стране окончательно утвердились феодальные отношения. Однако есть основания предположить, что интерес к эстетике в Армении возник гораздо раньше. По некоторым, в частности, фольклорным источникам можно проследить, как происходило становление элементов эстетического сознания народа — эстетические оценки, представления, мироощущение и т. п., послужившие в дальнейшем основой для возникновения тех или иных эстетических воззрений¹. Кроме того, до появления армянской письменности в Армении имели хождение труды греческих и армянских авторов, написанные по-гречески.

К V веку армянская культура уже имела многовековую историю развития. Армянская поэзия, архитектура, театр, скульптура, живопись начали развиваться гораздо раньше. Многочисленные греческие, римские и армянские источники содержат довольно подробные сведения о развитии армянского искусства в дохристианский период². Наличие развитой и богатой художественной практики в предшествующие феодализму века, а также сведения о возникновении теоретической мысли в этот период (известно, что еще в I веке до н. э. в Армении писались риторические сочинения и философские трактаты) дают все основания предполагать, что уже с I века до н. э. в Армении появился интерес к изучению теоретических вопросов искусства.

Изобретение армянской письменности Месропом Маштоцом в начале V века знаменовало переломный момент в развитии культуры армянского народа. На армянском языке появляются как переводные, так и оригинальные работы, в которых наряду с другими вопросами разрабатывается и эстетическая проблематика.

В тот период, у самых истоков развития эстетической мысли в Армении, обнаруживаются два направления: христианско-богословское (Армения — первая страна, в которой христианство было провозглашено государственной религией — в 301 году) и светское поздне-эллинистическое. Первое из этих направлений, видными представителями которого были Езник Кохбацци (V в.), Иоанн Мандакуни (V в.), Давид Харкаци (VII в.) и другие, разрабатывало эстетические вопросы в тесной связи с христианской догматикой, а подчас и в подчинении ей.

В главном труде Езника Кохбацци «Книга опровержений (о добре и зле)»³ наряду с религиозной проблематикой находят своеобразное решение и собственно философские проблемы, относящиеся преимущественно к этике, а также и к эстетике.

Это хорошо прослеживается уже в изложении Езником Кохбацци вопроса о творческом начале в человеке. Люди, по его мнению, своими творческими возможностями подобны богу: они также «создают нечто из не сущего», то есть из необработанного природного материала. И «те камни, из которых они воздвигают сооружения, отныне называются не камнями, а городами или храмами; ибо <последние> являются не делом природы, а делом искусства, которое находится в ней»⁴.

Эти рассуждения Езника служат как бы основанием для определения искусства. «Художник создает свое искусство не из той <материи>, которая рядом с ним существует и которая имеется в природе, а из случайностей, встречающихся в природе»⁵.

Езник Кохбацци рассматривал искусство как специфически человеческую творческую деятельность, возникшую в ответ на определенные запросы и нужды людей и в силу этого обязанную быть всемерно полезной им. Идея о полезности искусства, высказанная уже в первом солидном философском труде, написанном на вновь созданном армянском алфавите, в дальнейшем красной нитью проходит через всю историю армянской эстетической мысли, варьируясь и развиваясь в работах мыслителей последующих веков.

В ряду эстетических вопросов, затронутых в трактате Езника Кохбацци, мы встречаем и проблему прекрасного. Оставаясь в рамках традиционного для христианства решения вопроса, Езник считал, что прекрасное в мире сотворено богом. Он стремился установить обусловленность прекрасного добром, полагая, что творцом прекрасного может быть лишь доброе начало. Однако если в боге красота и добро неотделимы и в какой-то степени тождественны, то совсем иное соотношение между ними в мире чувственных, конкретных явлений действительности. Добро и зло воздаются человеку в соответствии с мерой его добродетели и поэтому зависят от характера его действий в раз-

личных жизненных обстоятельствах. Прекрасное же, по Езнику, даруется богом изначально. Оно абсолютно, объективно и не зависит от воли и желаний людей. «И установил он, чтобы разумные и мыслящие существа,— писал Кохбаца,— всеми [своими] положительными качествами творили добро, но не прекрасное, ибо он сам дарователь прекрасного, а источником добродетели он сделал свободную волю»⁶.

Другой религиозный деятель V века католикос Иоанн Мандакуни известен как один из самых непримиримых и воинствующих врагов светской мысли, в том числе и искусства, повторявший многие лозунги христианских апологетов II—III веков. В своих «Речах» он нападает на искусство, как на «порождение дьявола». Особенно показательно в этом отношении его «Слово о безбожных дьявольских театрах». «Дьявол,— заявляет он,— отнимая у святой церкви ее детей, поставил их себе на службу в грязных, мутных и блудных театральных представлениях...»⁷

Он не останавливается перед призывом «сокрушив, разрушить место театральной скверны» и «побить градом камней и сжечь со света»⁸ гусанов — певцов и актеров. Как видим, «Речи» Иоанна Мандакуни дают довольно красноречивое представление о накале идеологической борьбы в Армении в эпоху раннего феодализма.

Весьма примечательно, что в общем потоке своей бранной речи он неожиданно дает весьма меткую характеристику механизму восприятия и воздействия искусства. Говоря о женщинах-зрительницах, он отмечает, что, «поднявшись наверх, садятся они на зрительские места, думают о себе подобных и следят за ними [на сцене]. Хотя они и не участвуют пока в действии безбожном, однако уносят в сердце стрелы дьявольские...»⁹ Иоанн Мандакуни, как видим, опасается того чувства сопереживания, сотворчества, которое неизбежно возникает у зрителей в театре и которое оставляет неизгладимые следы в душе человека.

Представители второго направления средневековой армянской эстетики — автор «Гирк питоиц» — «Книга Хрий (полезностей)» (V в.), Давид Анахт (Непобедимый) (V—VI вв.), Давид Грамматик (VI—VII вв.), Мовсес Кердог (VII в.) и другие — гораздо меньше думали о церковных догматах, но активно разрабатывали античное наследие. Отсюда и соответствующая проблематика их сочинений: искусство как форма и ступень познания, место художественного творчества в ряду других форм познания, общественная значимость и воспитательная роль искусства, классификация искусства по родам и видам. Будучи блестящими знатоками и, как правило, переводчиками и толкователями выдающихся произведений эллинской и эллинистической мысли, они считали античных мыслителей своими непосредствен-

ными учителями, цитировали и использовали в своих сочинениях их труды. Более того, представители этого направления являлись пропагандистами великих творений античного искусства. Например, автор «Гирк питоиц», книги, сыгравшей заметную роль в развитии армянской эстетической мысли, подвергает довольно подробному профессиональному разбору комедии Менандра и трагедии Еврипида¹⁰.

Крупнейший представитель позднего эллинизма в Армении — Давид Анахт (Непобедимый) (V—VI вв.)¹¹ по своим философским воззрениям относится к неоплатонизму, точнее, к тому направлению этой объективно-идеалистической философской школы, которое было связано с именами александрийских мыслителей Олимпиодора Младшего, Аммония — сына Гермия, характеризовалось синкретическим сочетанием учения Пифагора, Платона и Аристотеля¹².

Исходной позицией всех рассуждений Давида Анахта об искусстве является признание и утверждение его познавательного значения: «Искусство есть причинно обоснованное общее знание», «искусство есть определенная способность и знание»¹³.

Искусство как форма познания, по Давиду, отличается как от непосредственной эмпирии, так и от научного знания. Если опыт и эмпирия опираются в основном на ощущение, то есть являются познанием сенсуальным, а научное познание и философия, основывающиеся на размышлении и разуме, выступают как чисто рациональное знание, то искусство строится как на чувственной, так и на рациональной основе¹⁴. Теснейшая связь искусства с чувственным познанием выявляется там, где Давид говорит об искусстве как «эмпирически приобретенной системе» понятий, многократно проверяемой опытом.

Анализ чувственной основы искусства сочетается у Давида с утверждением его рационального, «разумного» происхождения: из размышления и причинно обоснованного мнения рождается искусство,— писал он¹⁵. Далее, искусство, по Давиду, рационально не только по своему происхождению, но и по своей сущности, ибо оно «есть причинно обоснованное общее знание», в отличие от эмпирии, определяемой им как «общее беспричинное знание»¹⁶. Связующим звеном между чувственной основой и рациональной сущностью искусства, по его мнению, является воображение, играющее исключительную роль в создании произведений искусства. «Когда мастер искусства,— писал Давид,— желая что-нибудь создать, приступает к делу, он создает первым долгом в самом себе представление о вещи, и потом только выполняет ее»¹⁷.

«Определения философии» Давида Анахта явились тем памятником армянской письменности, в котором впервые встречается обращение к вопросам классификации искусств. При этом

искусство рассматривается Давидом под гносеологическим углом зрения в системе других гносеологических факторов.

Считая, что познание бывает общим или частным, причинным или беспричинным, Давид в следующей последовательности представляет ступени познания: опыт, эмпирия, искусство, научное знание. Как видим, искусство помещается Давидом вслед за опытом и эмпирией непосредственно перед наукой, то есть довольно высоко. И если опыт определяется им как «беспричинное знание единичной вещи», а эмпирия как «общее беспричинное знание», то искусство, согласно Давиду, «есть причинно обоснованное общее знание». Давид признает общность искусства и науки, усматривая ее в том, что оба они «обладают причинно обоснованным знанием»¹⁸. Однако это не означает их тождества, поскольку «искусство и научное знание отличаются друг от друга тем, — поясняет Давид, — что научное знание безошибочно и по сути своей и по подлежащему, а искусство безошибочно по сути своей, но по подлежащему кажется ошибочным»¹⁹. Отдавая предпочтение науке, которая, согласно Давиду, стоит выше чем искусство, так как дает начало искусству, Давид выше всего по своим познавательным возможностям ставит философию, которая определяется им как искусство искусств и наука наук, дающая начало не только искусствам, но и наукам.

Важным принципом классификации искусств у Давида выступает деление их на разумные и неразумные. Давид отмечает, что философия «дает начало не только разумным искусствам и наукам, но и неразумным», относя к последним различные ремесла. Существенно то, что это деление отнюдь не означает противопоставление искусств с точки зрения их познавательного значения. Давид специально подчеркивает, что неразумные искусства не означают беспричинные, «ибо искусство, не имеющее причин, есть ничто, хотя ремесленник может и не знать причин». Основу деления Давид поэтому усматривает не в содержании, а по сути дела в способе изучения, освоения самих искусств. «Неразумными... они называются только потому, — пишет он, — что им можно научиться, ничего не говоря и не познавая. Так плотник может, не разговаривая, изготовить стул»²⁰. Под неразумными искусствами у Давида выступают, по сути дела, ремесла. Под разумными же — собственно искусство, а также отчасти науки.

Следующий этап классификации искусств Давид осуществляет, исходя из степени их полезности. Все искусства он делит на три группы: искусства, предназначенные для осуществления чего-нибудь полезного в жизни; суетные искусства и порочные. Не разъясняя, какие искусства относятся к первой группе, Давид к суетным искусствам причисляет, например, эквилибристику и жонглерство, определяя их как не приносящие человеку ни

пользы, ни вреда. Порочными же искусствами он называет такие, которые не только не приносят пользы, но и вредны для человека. К последним он относит, в частности, колдовство и магию²¹. Выдвигая на первый план принцип полезности, Давид тем самым выступал поборником общественной значимости искусства, что несомненно составляет одну из сильных сторон его эстетики²².

Эстетическая мысль Армении периода раннего феодализма находила свое выражение не только в философских и богословских трактатах, но и в обширной грамматической литературе, авторы которой продолжали и развивали традиции, прежде всего Дионисия Фракийского (II в. до н. э.).

Грамматика рассматривалась ими как наука, «ведущая к разумению поэтических произведений вообще» и включающая в себя наряду с принципами и канонами правильного письма также принципы создания поэтического произведения и его анализа. Не случайно поэтому, что в трактатах армянских грамматиков наряду с общими вопросами языка и поэтического искусства встречаются подчас интересные и глубокие мысли о творческом процессе, а также определения жанров поэтического искусства: трагедии, комедии, элегии, эпоса и лирики.

Искусство понимается ими в соответствии с Дионисием Фракийским как «система знаний, добытых упражнением, в отношении того, что полезно в жизни»²³. В этом определении, как мы видим, подчеркивается, во-первых, познавательное значение искусства и, во-вторых, его значение как полезной деятельности, то есть то, что обычно встречается в трудах и других представителей грамматической науки.

Традиционным для древности является также и деление армянскими грамматиками искусств на разумные или теоретические и практические. Аргументируют это деление они ссылкой на двойственную природу человека, имеющего разумную душу и «практическое» тело. Давид Керакан (Грамматик) писал: «Человеческая природа образовалась из двух начал — духовного и телесного. И каждому из них в отдельности соответствует [часть] искусства: духу — разумное [или теоретическое] искусство, телу — практическое. Однако они связаны друг с другом благодаря равенству, [которое состоит в том, что] одно является предводителем как мысль, а другое есть исполнение того же самого действием»²⁴.

Важное место в эстетических суждениях армянских грамматиков принадлежит принципу полезности, который также выступает у них в качестве одной из основ классификации искусств.

Много внимания уделяли армянские грамматики рассмотрению вопроса о гносеологической основе искусства. И если нет у них однозначного ответа на этот вопрос, то всех их объединяет

отход от чисто эмпирического его решения Дионисием Фракийским. Уже в VII веке Мовсес Кердог полностью отказывается от признания эмпирического начала в искусстве и встает на позиции крайнего рационализма. «Источник искусства — мысли, — пишет он, — творец искусства — разум гения, искусство — двигатель мысли»²⁵. Если ранние представители так называемой грамматической школы в Армении еще связывали искусство с эмпирией, с жизнью, то их последователи в значительной мере отрывают искусство от действительности, превращая его в продукт чистой мысли. Они провозглашают исключительность художественного творчества, делая его компетенцией разума гения.

В трудах первых армянских грамматиков встречаются определения жанров поэтического искусства. Поскольку это жанры, по существу, синтетического, музыкально-поэтического искусства, армянские грамматики порой и характеризуют их одновременно в двух планах.

В первую очередь Давид Керакан дает определение трагедии: «Это возвышенное поэтическое творение о деяниях, совершаемых героями, о которых соответственно величию самих подвигов, героических во всей полноте, повествуется с грозной силой и превосходно, а не запинаясь и лепеча»²⁶.

Комедии в понимании Давида — «это сочинения поэтов порицательные в отношении одних и одобрительные в отношении других. В них содержится много назидательного. И создаются они в простонародной форме, дабы доступны были для всех»²⁷. В определении комедии, которая в известном смысле рассматривалась как антипод трагедии, акцентируется ее критический запал, дидактическо-воспитательная направленность и демократичность.

Лирическую поэзию (вокально-инструментальное искусство) Давид преподносит как «часть философии, подобно астрономии, геометрии и арифметике»²⁸. Забота Давида об эстетических качествах лирической поэзии столь велика, что он находит нужным в дальнейшем изложении остановиться на характеристике особенностей согласных и гласных звуков и различной роли «нежных», «грубых» и «средних» звуков в благозвучии. «[Это следует знать], — завершает он свой анализ, — так как [музыкально-поэтическое] искусство с необходимостью требует благозвучия»²⁹.

Определения жанров поэтического искусства можно встретить в трудах и других представителей армянской грамматической науки.

Расцвет экономики средневековой Армении, начавшийся с конца IX века, обусловил бурное развитие культурной жизни в стране. Начинается процесс постепенной эмансипации духовной жизни общества от влияния религиозного мировоззрения.

В условиях возникновения новых веяний в идеологической жизни того времени жил и творил Иоанн Имастасер Саркаваг (1045/1055 — 1129), основатель высших школ в Ани (столице Армении) и при Ахпатском монастыре.

Саркаваг наряду с традиционными для представителя духовенства сферами деятельности (писание молитв, проповедей и т. п.), весьма плодотворно занимался также разработкой вопросов философии, естествознания, истории, эстетики, математики, календареведения, астрономии, космографии. Из трудов Саркавага достойны упоминания «Толкование 500-летнего календарного круга», «О полигональных числах», «Толкование семи глав Филона Александрийского», «Слово мудрости, обращенное к скворцу» и др.

Отвергая самоцельное оперирование словом и соответственно умозрительные рассуждения, Саркаваг призывает принимать слова, лишь следуя истине. Но где и в чем определитель истины, с коей должны согласовываться слова? Отвечая на этот вопрос, Саркаваг формулирует, быть может, самый важный и ценный вывод во всей системе своих философских взглядов. «Мнение, не подтвержденное опытом, — пишет он, — не может быть истинным. Только опыт достоверен и непререкаем»³⁰. Провозглашение Саркавагом опыта критерием истины почти за два века до Роджера Бэкона³¹ было великим приобретением армянской философии той эпохи. Этот принцип настолько важен для Саркавага, что он не делает никаких исключений. Даже высказывания мудрецов должны, по его мнению, предстать перед судом опыта.

В «Слове мудрости, обращенном к скворцу», представляющем собой эстетический трактат, написанный в форме стихотворного диалога между автором и скворцом, излагается понимание армянским мыслителем отношения искусства к природе.

Защищаемая Саркавагом наивно-реалистическая, но в своей основе здоровая точка зрения на этот предмет в целом представляла собою своеобразное возрождение, хотя отнюдь и не в форме простого повторения, древнегреческой теории подражания.

Саркаваг отрицал, — правда, не до конца последовательно — традиционную для его времени религиозную точку зрения, согласно которой источником искусства считалось божественное откровение, чем способствовал начавшемуся процессу секуляризации искусства. Он полагал, что произведения искусства являются подобием природы, учиться у которой он и призывал мастеров искусства. Ибо только таким путем, считал он, можно создать непреходящие, живущие в веках произведения искусства. Однако, по Саркавагу, художник, даже учась у природы, подражая ей, не может достигнуть того уровня творческого мастерства, каким одарена природа. Его творения будут уступать тво-

рениям природы по красоте и совершенству, будут стоять ниже нее³². Таким образом, эстетические суждения Саркавага обнаруживают внутреннее единство с его философскими воззрениями.

Другим крупным представителем эстетической мысли Армении периода развитого феодализма был Иоанн Ерзынкаци (Плуз, он родился в середине XIII в.), известный поэт, ученый, философ, грамматик, космограф, церковный деятель, отнюдь не замыкавшийся в стенах монастыря, а активно связанный с жизнью, с ее заботами и проблемами. Его «Толкование грамматики» (1293 г.) — своеобразная энциклопедия грамматических и эстетических знаний той эпохи — была популярным учебником в течение долгого времени.

Иоанн Ерзынкаци рассматривает природу как основу познания и для философа и для художника. В этом вопросе он стоит на позициях Иоанна Саркавага, хотя аргументирует свою точку зрения достаточно своеобразно. Большой интерес в этом отношении представляет его обоснование обусловленности искусства красотой, заключенной в природе: «И вот, если кто-либо в хвалебных словах повествует о них [природных явлениях, телах], то он это делает не для восполнения их недостатков [неполноты] и не потому, что они нуждаются в восхвалении, ибо излучаемый ими прекрасный свет и движение [круговращение] планет и неподвижного шара достаточно было бы поведать и без красивых слов, ибо вся вселенная сама есть хвала для них. Но стремление и желание восславить их проистекает из того, что эти прекрасные творения порождают желание восславить их словом, или же изобразить красками и разноцветными оттенками прекрасный образ разумного существа — человека, украшенного царскими почестями, изобразить его в той же форме и в подобии его облика на доске, но не для восполнения недостатков существа, а для удовлетворения стремления сердца, преисполненного любви и привязанности к этому существу»³³

Надо сказать, что у Ерзынкаци обоснования научно-философского и художественно-эстетического познания мира взаимоперекрещиваются, взаимопроникают, в силу чего искусство порой характеризуется логико-гносеологическими категориями, а научное познание — эстетическими.

Из других мыслителей этого периода, затрагивавших вопросы эстетики, можно назвать поэта, мыслителя и церковного деятеля Киликийской Армении Нерсеса Ламбронаци (XII в.), крупного поэта Нерсеса Шнорали (Благодатного) (1101—1173), историка и грамматика Вардана Великого (XIII в.), крупного философа-номиналиста Ваграма Рабуни (XIII в.). Все они в своих работах много внимания уделяли музыкальному искусству.

Так, Нерсес Ламбронаци, затрагивая в известной мере традиционный для средневековой армянской эстетики вопрос об

эмоциональной действенности искусства, довольно спокойно и терпимо с позиций церкви говорит о целесообразности использования этого свойства музыки для усиления влияния религии. Эмоциональная действенность церковной музыки, по его мнению, оказывает очищающее влияние на души прихожан, избавляя их от мирской суеты внешнего мира. При этом он не забывает, что церковная музыка обязана своим происхождением музыке светской.

Нерсес Шнорали, также признавая всю пользу, которую может извлечь и извлекает церковь из музыки, проявляет крайнюю нетерпимость к музыке светской³⁴.

Вардан Великий — современник Иоанна Ерзынкаци — автор одного из «Толкований грамматики», в котором рассматриваются вопросы музыки и лирической поэзии главным образом под углом зрения их наиболее эффективного изучения, по ходу изложения этих вопросов упоминает и некоторые традиционные теоретические суждения о «гармоничности лирической поэзии», о необходимом соответствии слова и мелодии и т. п.

В начале XIII века Армения подвергается опустошительному нашествию монголов. Кровопролитные войны с иноземными захватчиками нанесли большой урон и армянской культуре. Но даже в период жестокого гнета монголов армянский народ нашел в себе силы сберечь и развить дальше свою древнюю культуру. В это время в Армении открываются сначала Гладзорский, а затем и Татевский университеты, где наряду с богословием преподавались философия, живопись, музыка. В программе Татевского университета, кроме того, фигурировали такие предметы, как математика, анатомия, медицина, космография, педагогика, риторика.

В стенах этого университета возрождается интерес к мыслителям прошлого. Представители татевской школы философов изучают и комментируют не только труды своего выдающегося предшественника Давида Непобедимого, но и сочинения античных мыслителей, прежде всего Аристотеля.

Основателем Татевского университета был Иоанн Воротнеци (1315—1388), один из крупнейших представителей армянского номинализма эпохи развитого феодализма, автор ряда философских и теологических сочинений, из которых наибольший интерес представляют «Анализ «Категорий» Аристотеля», «Комментарии к «Об истолковании» Аристотеля» и трактат «Об элементах».

В эстетических взглядах Иоанна Воротнеци особое место занимает вопрос о творческих возможностях искусства. В решении этого вопроса Воротнеци, оставаясь в пределах схоластической догматики, высказывает ряд оригинальных идей, представляющих определенный интерес. Воротнеци не отрицает творческих

способностей человека, подчеркивая одновременно, что творчество в искусстве является низшей формой творческой деятельности. «Искусство,— писал он,— со свойственными ему возможностями не может дать изделиям существенной формы, а [дает им] форму случайную»³⁵. Ограниченные творческие возможности искусства обусловлены, по мнению Воротнеци, тем, что оно «не может создать нечто без основы, то есть материи»³⁶. Несоввершенным творениям искусства Воротнеци противопоставляет творческие возможности природы, которая нуждается в меньшей материальной основе, чем искусство. Она в этом отношении ближе к истинному, надматериальному творчеству, осуществляемому демиургом.

Искусство, по Воротнеци, есть форма воспроизведения действительности, и поэтому произведение искусства должно быть схожим с оригиналом. Он считал возможным по качествам, воспроизведенным в произведении искусства, судить об объективных качествах воспроизводимого оригинала³⁷.

Считая подобие произведения искусства оригиналу необходимым условием художественного творчества, Иоанн Воротнеци в то же время предостерегает от вульгаризированного понимания этого подобия, как тождества объекта изображения с самим произведением искусства. «И, как мы уже сказали, хотя картина и подобна своему оригиналу, но она ему <и> не подобна, ибо одно дело — картина и другое — ее оригинал»³⁸.

Определенный интерес представляют мысли Воротнеци о различии между понятиями «форма» (дзев) и «образ» (керп). Образ, по Воротнеци, отличается от формы, во-первых, большей общностью и законченностью. «Гончар,— писал Воротнеци,— глине придает форму, и по окончании работы сообщает образ той или другой посудине»³⁹. Другой отличительной особенностью образа является его сложность по сравнению с формой. В то время как форма по Воротнеци образуется из наличия прямых или кривых линий,— «образ возникает из того и другого, то есть — прямых и кривых линий, и <поэтому> если кто-нибудь видит рисунок цветка или <музыкальной> невмы (хаза), или букв, он отмечает сочетание обеих <линий>...»⁴⁰. Наконец, основным и решающим отличием образа от формы является то, что «образ есть внутреннее <сущего> и составляет его природу, форма же — внешнее <предмета> и <лежит> на поверхности его...»⁴¹.

Взгляды Воротнеци по вопросам искусства получили свое развитие в сочинениях его ученика Григора Татеваци (1346—1409), известного философа и церковно-политического деятеля, одного из наиболее ярких представителей армянского средневекового номинализма, ставшего после смерти учителя ректором Татевского университета. Энциклопедически образованный и

разносторонне одаренный Григор Татеваци был не только крупным философом, но и педагогом, художником-миниатюристом и музыкантом.

Философский эмпиризм и сенсуализм своеобразно переплетаются у него с рационалистическим толкованием искусства. Так, одно из его суждений об искусстве гласит: «Всякое (творение) искусства сперва обдумывают в мыслях, а затем видят глазами, а потом уже творят руками»⁴². Рационалистическая направленность суждений Татеваци очевидна, и она могла бы показаться даже односторонне преувеличенной, если бы не наличие у него слишком определенной эмпирико-сенсуалистической гносеологии. Рационализм особенно дает о себе знать при рассмотрении им роли воображения в искусстве, которое он даже определял как «способность путешествовать вместе с воображением»⁴³. Именно с деятельностью воображения связывал Татеваци оформление художественного замысла и вообще активность разума и мыслительного процесса в акте художественного творчества. Подчеркивая идеальный характер замысла, Татеваци пишет, что форма — бестелесна в мысли, но телесна, будучи воплощенной в материи⁴⁴.

Внимание Татеваци привлекает и такая важная эстетическая проблема, как вопрос о прекрасном, решаемая им в рамках христианской традиции. Татеваци различает два рода красоты: обычную, земную и божественную, небесную. Красота первого рода лишена совершенства, которым обладает, согласно теологической концепции Татеваци, только идеальная красота, существующая в боге и даваемая им в загробной жизни лишь праведникам⁴⁵. Характеризуя признаки красоты земных предметов и явлений, Татеваци повторяет традиционную для всего Средневековья формулу: «Следует знать, что красота образа, коей уподобляется он прообразу, проявляется тройко: во-первых, в соразмерности формы, во-вторых, в пропорциональности частей, в-третьих, в подобающем сиянии»⁴⁶.

Для Татеваци последний признак является наиболее важным. Таким образом, даже характеризуя земную красоту, средневековый мыслитель отдает предпочтение божественной, как первооснове красоты, чье «подобающее сияние» обуславливает возможность ее бытия в жизни. Для истории эстетической мысли приведенное высказывание важно еще и тем, что оно служит ключом к пониманию Григором Татеваци связи прекрасного с искусством.

С XV века в армянской действительности начинает заметно ослабевать интерес к эстетической мысли, в разработке которой наступает некоторый застой, длящийся вплоть до середины XVII века. Начиная с нашествия монголов Армения надолго превратилась в арену борьбы между различными иноземными за-

хватчиками, длительное и разорительное господство которых привело к деградации не только в экономической жизни страны, но отчасти и в сфере духовной культуры.

Определенное оживление в идеологической жизни Армении, связанное с активизацией деятельности армянской торговой буржуазии, укреплением ее позиций в социально-экономической жизни страны, наблюдается начиная с XVII века. Это оживление выразилось в восстановлении старых и в основании новых очагов культуры, в создании ряда школ, в которых изучали не только теологию, но и историю и историю культуры Армении, армянский язык и грамматику, собирали письменные памятники прошлого, изучали и разрабатывали философское наследство, занимались переводческой деятельностью, составлением словарей.

Значительную роль как в общем процессе оживления научно-теоретической деятельности, так и в возрождении интереса к эстетике сыграл Степанос Лехаци (Львовский) (1605/06—1687). В философском плане взгляды Степаноса Лехаци характеризуют сочетание объективного идеализма с ярко выраженными элементами диалектики.

Степанос Лехаци занимался философской и переводческой деятельностью. К оригинальным работам Степаноса Лехаци относятся «Анализ «Метафизики» Аристотеля» и «Философский и богословский лексикон» (1670)⁴⁷.

Степанос Лехаци был известен и как художник. Он создал для Эчмиадзинского кафедрального собора двенадцать изображений апостолов и расписал боковые стены его главного входа.

«Лексикон» Степаноса Лехаци, представляющий сам по себе большой интерес как одна из ранних попыток создания философского толкового словаря, характерен тем, что в нем, с одной стороны, обобщенно преподносится результат разработки целого ряда проблем и категорий в предшествующие периоды развития философии в Армении, а с другой — осуществляется своеобразный синтез достижений армянской и западноевропейской философской мысли того времени. «Лексикон» является важным источником и для изучения истории эстетической мысли Армении, поскольку автор останавливается в нем на рассмотрении ряда эстетических категорий.

Много места и внимания Лехаци уделяет категории «прекрасное», которую рассматривает в разных аспектах и связях. Так, одно из определений, явно гедонистическое, характеризует прекрасное как то, «восприятие чего доставляет наслаждение»⁴⁸. Степанос Лехаци, дефинируя прекрасное, перечисляет признаки, которые, согласно его взгляду, внутренне присущи этой категории. «Прекрасное, — пишет он, — нуждается в следующих трех вещах: это цельность (изображаемого), непрменная гармоничность (его частей) и ясность»⁴⁹.

Обращает на себя внимание указание Степаноса Лехаци на связь прекрасного с познанием. Прекрасное, по его определению, имеет целью удовлетворение «познавательной способности человека»⁵⁰. А так как в процессе познания зрение и слух обнаруживают явное превосходство по сравнению с другими органами чувств, то Степанос связывает прекрасное прежде всего с восприятиями зрительными и слуховыми. Из всех имманентных признаков прекрасного для Лехаци важнейшим является гармоничность, так как именно ее наличие и в чувствах воспринимающего создает возможность на основе этого подобия вызывать наслаждение. «Чувства убажуются восприятием прекрасных вещей, ибо они (чувства) подобны им, благодаря непрерывной гармонии»⁵¹.

При толковании категории «прекрасное» Степанос большое внимание уделяет понятию добра, которое рассматривает в связи и соотношении с прекрасным. Он не только не изолирует их друг от друга, но и подчеркивает общность их основы. «Добро и прекрасное, — пишет он, — основываются на одной и той же вещи, а именно — на виде (образе)»⁵². Однако, признавая эту общность, он в то же время далек от их отождествления. «Опираясь на один и тот же объект, — замечает Лехаци, — они имеют разный смысл»⁵³.

Как бы подводя черту под многовековой разработкой проблемы прекрасного в истории армянской эстетической мысли, Лехаци дал его многоплановое определение, охватывающее как имманентные признаки прекрасного, так и его связь с этической и гносеологической сферами, а также специфику его восприятия человеком.

Немало внимания в своем «Лексиконе» Степанос Лехаци уделил рассмотрению общих вопросов искусства. Он характеризует термином «искусство» не только результат человеческой деятельности, но и определенную потенцию человека. «...Искусством, — пишет он, — называется также сама способность к созиданию»⁵⁴. В дальнейшем, употребляя термин «искусство», он уже строго не различает эти два его значения. Следует отметить, что автор «Лексикона» причисляет к подлинному искусству только то, что заключает в себе доброе начало, возбуждает стремление к добрым поступкам. При этом он сопоставляет искусство с наукой, которую оценивает также с точки зрения категории добра. «Целью искусства, как и науки, всегда является добро; а если случится, что какое-либо произведение [искусства] приведет ко злу, то это уже нельзя будет считать искусством»⁵⁵. Здесь Лехаци выступает, с одной стороны, как продолжатель давней традиции, возникшей еще на заре эстетической мысли в Армении и выражающейся в признании направленности искусства на добро, на полезные дела. С другой стороны, он пред-

стает и как мыслитель, отказывающийся от деления искусства на доброе, злое и среднее и решительно ставящий за пределами искусства все чреватое злыми последствиями.

Степанос Лехацци как бы подытоживает развитие философии и эстетики в Армении, начиная с Езника по XVII век включительно. Это, по существу, последний крупный представитель Средневековья в Армении как по проблематике, так и по характеру решения затрагиваемых им вопросов.

Итак, эстетическая мысль средневековой Армении в целом развивалась в русле эллинофильской традиции, несмотря на сильное влияние христианской идеологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Одна из попыток реконструкции эстетического мировосприятия армян этого периода предпринята в работе: *Апресян Г. Э.* Из истории армянской эстетической мысли, кн. 1. Ереван, 1973, с. 13—48.
- ² См.: *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания в 3-х т., т. 2. М., 1963, с. 263.
- ³ *Езник Кохбацци.* Книга опровержений (о добре и зле). Ереван, 1968.
- ⁴ Там же, с. 44.
- ⁵ Там же, с. 44—45.
- ⁶ Антология мировой философии в 4-х т., т. 1, ч. 2. М., 1969, с. 632.
- ⁷ Музыкальная эстетика стран Востока. Л., 1967, с. 375—376.
- ⁸ Там же, с. 377.
- ⁹ Там же, с. 376.
- ¹⁰ Существует мнение, что «Гирк питоиц» — «Книга Хрий» принадлежит Мовсесу Хоренаци. Однако наиболее вероятно утверждение академика Ст. Малхасянца о том, что Мовсес Хоренаци перевел ее с греческого языка на армянский. — См.: *Хоренаци Мовсес.* История Армении. Ереван, 1968, 13 (на арм. яз.).
См.: *Чалоян В. К.* История армянской философии. Ереван, 1952, с. 92.
- ¹² См.: *Чалоян В. К.* История армянской философии, с. 92, 105, 107, а также предисловие С. С. Аревшатяна «Определения философии» Давида Непобедимого» в кн.: *Давид Непобедимый (Анахт).* Определения философии. Сводный критический текст, перевод с древнеармянского, предисловие и комментарии С. С. Аревшатяна. Ереван, 1960, с. XI.
- ¹³ *Давид Непобедимый (Анахт).* Определения философии, с. 103.
- ¹⁴ При характеристике взглядов Давида Непобедимого на искусство как форму познания мы опираемся на схему гносеологии Давида, разработанную доктором философских наук В. К. Чалояном (см.: *Чалоян В. К.* Философия Давида Непобедимого, с. 124).
- ¹⁵ *Давид Непобедимый (Анахт).* Определения философии, с. 103—107.
- ¹⁶ Там же, с. 103.

- 17 Там же.
- 18 Там же, с. 103—105.
- 19 Там же, с. 107.
- 20 Там же, с. 97.
- 21 См. там же, с. 205.
- 22 См. подробнее: *Адамян А.* Эстетические воззрения в средневековой Армении. Ереван, 1955, с. 24—92.
- 23 *Адонц Н.* Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Пг., 1915, с. 42.
- 24 Музыкальная эстетика стран Востока, с. 354.
- 25 Более подробно эстетические взгляды армянских грамматиков рассмотрены в трудах Н. Адонца «Дионисий Фракийский и армянские толкователи» и А. Адамяна «Эстетические воззрения средневековой Армении» (Ереван, 1955).
- 26 Музыкальная эстетика стран Востока, с. 355—356.
- 27 Там же, с. 356.
- 28 Там же.
- 29 Там же, с. 357.
- 30 См.: Антология мировой философии, т. 1, ч. 2, с. 644.
- 31 См. *Аревшатыан С., Тагмизян Н.* Вступительная статья к разделу «Армения». — В кн.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 341.
- 32 См. там же, с. 360.
- 33 Матенадаран (Институт древних рукописей им. Маштоца при Совете Министров Арм. ССР). Ереван. Рукопись № 2173, с. 4а. (Перевод с древнеармянского, как и в других случаях, когда это особо не оговорено, осуществлен С. С. Аревшатыаном.)
- 34 См.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 381.
- 35 *Иоанн Воротнеци.* [Сочинение], составленное из высказываний философов («Об элементах») (пер. с древнеармянского С. Аревшатыана и С. Лалафаряна). — Вестник Матенадарана. Ереван, 1956, № 3, с. 355.
- 36 Там же, с. 354.
- 37 См.: *Иоанн Воротнеци.* Анализ «Категорий» Аристотеля. Ереван, 1956, с. 153.
- 38 Там же, с. 191—198.
- 39 Там же, с. 175.
- 40 Там же.
- 41 Там же.
- 42 *Татеваци Г.* Книга вопрошений. Константинополь, 1729, с. 359 (на древнеарм. языке).
- 43 Там же.
- 44 Там же, с. 164.
- 45 Там же, с. 271.
- 46 Там же.
- 47 Полное название: «Термины философские и богословские, кратко изложенные и собранные в алфавитном порядке любителем словесности Степаносом Лехаци». Матенадаран. Рукопись № 5074, с. 384а — 469б.

- 48 Там же, 339 об.—400.
49 Там же.
50 Там же, с. 396 об.
51 Там же, с. 339 об.—400.
52 Там же, с. 396 об.
53 Там же, с. 339 об.—400.
54 Там же, с. 394 об.—395.
55 Там же.

§ 2. Грузия

Средневековой грузинской эстетике предшествовал длительный мифологический период, когда эстетические представления не обособлялись от других форм мировосприятия, включенных в структуру мифологического мышления.

Эстетические идеалы этого периода воплощались в образах мифологических героев. Наиболее ярко был выражен принцип идеализации человека, заключавшийся в том, что телесная природа героя должна прямо соответствовать и полностью выявлять его духовный мир (в качестве примера можно назвать образ Амирани из грузинского мифологического эпоса «Амирани»¹). Этот принцип конкретизировался в формуле: прекрасен тот, кто физически силен. С другой стороны, идеал красоты тесно связывался с этическими идеалами. Герой эпоса выступал властелином над силами природы.

Эстетическое отношение к природе занимает особое место в мифологических представлениях грузин. Точнее, в мифологическом понимании природы переплетаются между собой утилитарные, этические и эстетические аспекты. Утилитарные качества природы считаются высшим этическим проявлением божества — проявлением «божьей заботы» о людях. В этом же видели и «красоту» природы. Подобные принципы встречаются как в грузинских эпических преданиях («Амирани», «Хогаис Минди»), так и в обрядовых песнях.

Согласно грузинским мифологическим представлениям, источником красоты является солнце: куда проникают солнечные лучи, там возникает красота. Свет — олицетворение прекрасного. Герои получают красоту от солнца. Идеализированные герои часто носят прозвища: «Мзе-чабуки» — «Юноша-солнце» или «Мзе-кала» — «Женщина-солнце»; «Солнечный» («Мзиури») означало прекрасный.

Этот принцип, впоследствии потерявший свой первоначальный мифологический смысл, еще долго сохранялся в модифицированной форме, оказывая определенное влияние на средневе-

ковые и ренессансные эстетические представления. В грузинской христианской литературе эти принципы трансформировались в эстетику света, что нашло свое проявление и в поэзии, и в декоративных мотивах церковной архитектуры. В фольклоре долго сохранялись песнопения, возвеличивающие силу солнца, его красоту и благо, доставляемое им (древняя народная песня «Мзешина», сванская «Лиле», хевсурская «О солнце мертвых» и др.)².

В древней Грузии наряду с другими культами обожествлялась лоза. Все, что связано с лозой, красиво. Этот принцип, выработанный в мифологии, лег в основу главного мотива грузинской резьбы — «чукуртма».

Таким образом, главные эстетические принципы Древней Грузии были связаны с мифологическими представлениями грузинского народа и находят в них свое объяснение³.

В Грузии раннефеодального периода (V—X вв.) эстетические представления полнее всего выявляются при анализе словесного творчества.

Автор «Жития Серапиона Зарзмели» Василий Зарзмели (X в.) дает своеобразное определение литературного произведения: это малое словесное изображение продолжительной и весьма примечательной жизни⁴. В этом определении, хотя и в своеобразной форме, намечены все три компонента (I — действительность, II — слово и III — художественное изображение), входящие в научное определение литературы. Понятие «действительности» в определении Василия Зарзмели ограничивается жизнью святых, «малое изображение» своеобразно заменяет понятие «художественного изображения», оно подразумевает отбор характерных «типичных» фактов⁵. Это последнее понимание древнегрузинские авторы аргументируют следующим образом: «для того чтобы узнать вкус речной воды, не требуется выпить всю реку».

В средневековой грузинской агиографической литературе «эстетика слова» выявлялась прежде всего в религиозно-философском аспекте. Эстетическая ценность слова заключалась именно в том, что оно считалось божественным. Поэтому учение о «слове» занимает одно из центральных мест в эстетических воззрениях средневековых авторов.

В грузинской агиографической литературе встречаются высказывания о принципах отбора темы для художественного произведения. Один из этих принципов Георгием Мтацмидели (XI в.) выражается таким образом: «Если художник (буквально — «мастер», «хеловани») не найдет предмета, подобающего его делу, то как он проявит величие свое?!» Согласно этой точке зрения, писатель должен отбирать материал не только по принципу самостоятельного значения того или иного факта, а в пер-

вую очередь должен выбирать «предметы, подобающие его делу». Это мнение противоречит известной точке зрения Иоанна Дамаскина, игнорирующего личность автора. «Некоторые факты мы должны упомянуть, а другие — опустить, дабы не умножать писания, и дабы не одолела скука читателей и слушателей», — писал там же Георгий Мтацмидели⁶. Подобное мнение, видимо, было широко распространено, так как его в различных формах высказывали и многие ранние авторы: Иакоб Хуцеси (V в.), Иоанн Сабанидзе (VIII в.), Арсен Сапарели (IX в.), Аноним (IX в.), автор «Мученичества Константина Каха», Георгий Мерчуле (X в.).

По-своему понимали грузинские агиографы и функцию литературы. Как подчеркивал Георгий Мерчуле, произведение должно характеризоваться прежде всего этической мудростью и «глубиной мудрости». Арсен Сапарели писал, что писатель должен осмыслить «причину описания» и показать ее читателю, «ибо причины вызывают слово, а слово повествует о причинах, поэтому в первую очередь обращаются к чувствам и отдают их принимающему, а принимающий отдает их вопрошающему, вопрошающий же — хранителю»⁷.

Вместе с тем грузинские мыслители предпринимают попытки осмыслить неоднозначность восприятия одного и того же текста различными категориями читателей⁸.

В период расцвета грузинской агиографии (V—XI вв.) изображение человека основывалось на следующих принципах⁹. Литература должна изображать только идеального человека (а не конкретные, скажем, бытовые или социальные факты). Отрицательная личность не может стать главным героем произведения. Человека следует ценить только по его духовным качествам (физическая природа личности игнорируется). Идеализируется «простой человек», «униженная и оскорбленная» личность (в отличие от мифологического эпоса). Именно такой герой объявляется выражением общегрузинского национального идеала (грузинская агиографическая литература не знает локальных племенных героев, как это наблюдалось в фольклоре). Образ положительного героя должен быть абсолютно совершенным (это же порой вызывает интерес даже к телесной природе; «существуют многие добрые дела, для совершения коих необходима телесная природа»¹⁰, — читаем в одном из древнейших произведений). С другой стороны, отрицательный образ считался выражением абсолютного зла, то есть отрицалось «диалектическое сосуществование» положительных и отрицательных качеств в одной и той же личности.

В грузинской агиографии находили отражение, как правило, многие факты реальной жизни, хотя конкретно-исторические личности изображались в ней обобщенно в образах идеальных геро-

ев, соответствовавших идеалу человека того времени. Говоря словами Д. С. Лихачева, «писатель стремился выводить все существующее из общих истин вместо того, чтобы обобщать жизненный опыт»¹¹. Следовательно, идеал не вырабатывался в этот период самим писателем, а уже существовал как бы априорно, как теоретическая норма и являлся обязательным, всеобщим «эталонном», не только для грузинской, но и для агиографической литературы других стран¹².

Литература последовательно реализовала указанные требования нормативной теории, и поэтому ее художественные персонажи являются одновременно и конкретно-историческими (исторически реально существующими личностями) и вместе с тем обобщенными, «типичными» образами (типичными не с социально-исторической точки зрения, а в смысле соответствия априорным идеалам).

Из этого вытекает следующий религиозно-эстетический принцип: идеальное может сосуществовать в действительности, ибо в нем выявляется божественное. Литература должна изображать реальный факт, конкретно-историческую «действительность». Но сама эта действительность определялась своеобразно: истинной действительностью считалась та, которая проникнута божественностью. Именно отображение этой «действительности» было названо «описанием истины». Подобный «реализм» создавал возможность в агиографии отзываться на исторические проблемы из жизни народа.

Особенно ярко и конкретно принцип «описания истины» был сформулирован Георгием Мтацмидели (1009—1065): «Мы ничего не описывали от себя». Он подчеркивал необходимость изображать то, что слышал «от достоверных личностей, которым был чужд всякий вымысел». «Поведай все истинно, как это случилось и как ты сам это знаешь», — ставил перед собой задачу Иоанн Сабанидзе перед тем, как начать работу над «Мученичеством Або Тбилели».

Во многих памятниках древнейшей грузинской письменности рассматриваются теоретические вопросы поэзии, отражающие и общие эстетические принципы грузинской культуры. В частности разрабатывается четкая жанровая классификация поэзии¹³. Теоретические вопросы поэзии в данный период тесно связывались с вопросами музыкального исполнения. У таких поэтов-композиторов (мехели), как Иоанн-Зосима, Георгий Мтацмидели, Ефрем Мцире и ряд других, встречаются глубокие теоретические суждения относительно грузинского стихосложения и вопросов древнегрузинской музыки¹⁴. (Ефрем Мцире разрабатывал даже теоретические вопросы из области византийского стихосложения¹⁵.) Забегая вперед, отметим, что Иоанн Петрици

в заключении к своему философскому трактату затрагивал вопросы специфики грузинской музыки, в частности полифонической гармонии. Он констатировал, что в грузинских песнях имеются три тона: «мзахр», «жир» и «бам». Разбирая вопросы гармонического сочетания этой «триады» в одно целое, автор излагал один из главных принципов гармонии — единство разнообразия¹⁶.

В развитии эстетической мысли, как общей теории всех видов искусства, заслуживает внимания тот факт, что грузинские теоретики из различных видов искусства находили общность в первую очередь между поэзией и музыкой, а также — между словесными и живописными изображениями.

Самым ценным, самым прогрессивным из всех отраслей человеческого духовного творчества в Средневековье было искусство. Многие из теоретических воззрений, созданных в этот период, способствовали развитию искусства. Однако не следует забывать о тех теоретических принципах, которые препятствовали этому развитию. Здесь мы имеем в виду не конфессионально-догматические положения, которые считались общими для всего христианского мира, а те принципы эстетического характера, которые, в частности, развивались грузинской теоретической мыслью. Довольно часто отрицательное воздействие на эстетику оказывали и неэстетические факторы¹⁷. В частности, в некоторых кругах была распространена теория «мудрого молчания», оказывающая отрицательное влияние на развитие литературы. Согласно этой теории, всякое описание считается «глупостью». «Говорить мудро — это чистое серебро, а молчание — отборное золото», — читаем во вступлении «Жития Григория Ханцтели» Георгия Мерчуле. Под ее влиянием многие писатели воздерживались от жизнеописаний.

До VII века в Грузии была распространена монофизитская доктрина христианства. Она препятствовала развитию живописи, поскольку в Христе почитали только божество и отказывались видеть в нем одновременно и человеческую природу, следовательно, отрицали и его изображение. После VII столетия побеждает православная византийская концепция. В определенном смысле это означало победу новой эстетики в области живописи. Вслед за этим с VII века получила широкое развитие грузинская фресковая живопись (Давид-Гареджа, Атени, Некреси и другие).

В эпоху развитого феодализма ведущим направлением грузинской мысли стал неоплатонизм, с которым грузинская культура была знакома и раньше. В этот период неоплатонические идеи получают дальнейшее развитие на грузинской почве, ибо они во многом соответствовали идеологическим интересам развитого феодального вассалитета в Грузии. Оригинальная разработка

средневековыми мыслителями весьма широкого круга вопросов неоплатоновской философской проблематики позволяет современным исследователям говорить о «грузинском неоплатонизме»; отчасти это относится и к тогдашней грузинской эстетической мысли.

Грузинская неоплатоническая эстетика с особой отчетливостью показывает, что при разработке эстетических принципов исходным пунктом служило учение о двух видах мудрости (о двойственной мудрости). Более того, эстетика представляется как бы отраслью данного учения, в частности потому, что при отсутствии обобщающего термина, соответствующего современному понятию «искусство», отдельные виды искусства входили непосредственно в определенную группу «мудростей». Обычно характер эстетических воззрений той эпохи определялся тем, как понималось отношение между божественной и человеческой мудростями, между религией и философией¹⁸.

Для каждого этапа развития древнегрузинской мысли можно показать, как характер эстетических воззрений соответствовал принципам учения о двойственной мудрости. Вся история эстетической мысли Грузии является прямым отражением развития указанного учения. С раннехристианского периода начинается разграничение и противопоставление божественной и человеческой мудрости с подчинением последней, а вместе с ней и эстетики, религиозной системе. Искусство включается в качестве важного элемента в религиозный культ. Новый этап отмечается с наступлением так называемой «классической эпохи» древнегрузинской культуры (нач. XII—нач. XIII вв.). Ярко вырисовывается тенденция отождествления божественной и человеческой мудростей. Руставели человеческую мудрость считает божественной и тем самым возвышает ее авторитет, а в итоге — светская поэзия объявляется порождением божественной мудрости. Этому новому этапу предшествовала секуляризация искусства, в первую очередь — литературы и, одновременно, эстетики; в результате чего и допускается признание ценности нехристианского (дохристианского и исламского) искусства. Подобная гуманистическая терпимость была особенно присуща эпохе Руставели. На следующем этапе развития грузинской эстетической мысли (XVI—XVIII вв.) отмечается полное размежевание религиозного учения от светской мудрости.

В грузинской философии ставятся следующие проблемы, влияющие на развитие эстетической мысли: 1. Мир — образное воплощение первообраза; 2. Отношение между чувственно-конкретной и высшей красотой; 3. Иерархическое проявление прекрасного; 4. Учение о микро- и макрокосмосе в связи с образом идеального человека; 5. «Эстетизация» философии.

Последний фактор особенно отчетливо выступает у Иоанна

Петрици, во многом опиравшегося на «Ареопагитики». Суть его заключается в том, что основные онтологические и гносеологические проблемы рассматриваются фактически в эстетическом плане.

Как известно, библейское сотворение мира представлялось сугубо мистическим актом. Отрицалась всякая возможность его полного постижения методами только философии. Византийцы поэтому замкнули свою систему миропонимания в эстетической сфере. Иоанн Петрици развивает в этом плане основные идеи Псевдо-Ареопагита. Согласно его воззрениям, мир относится к своей первопричине так, как произведение искусства к замыслу художника; мир является образом всевышнего. С гносеологической точки зрения это означало признание познаваемости бога эстетическим путем, а именно, путем эстетического восприятия мира. Следовательно, путь познания мира уподоблялся раскрытию смысла художественного произведения. Как из конкретно-чувственного образа извлекается смысл, вложенный в него живописцем, так и через видимый мир воспринимаются его скрытый смысл, его закономерности. Вселенная у Петрици выступает исключительно как иерархия образов. Это сказалось и на его терминологии. При рассмотрении вопросов бытия он оперирует эстетическими терминами, вкладывая в них наряду с философским и эстетическое содержание. Следовательно, если во времена Петрици чисто эстетические явления осмыслялись исключительно с точки зрения конфессионально-философского понимания, то теперь даже чисто философские проблемы решаются в эстетическом плане.

Сильное влияние на развитие грузинской эстетической мысли (как и всей философии) оказали «Ареопагитики».

При анализе ареопагитовской эстетики следует помнить слова В. И. Ленина о том, что одну и ту же мысль можно выразить и с эстетической точки зрения, и с гносеологической¹⁹ В «Ареопагитиках» даже собственно гносеологические вопросы рассматриваются с точки зрения эстетики. Подобный эстетизм получает широкое распространение среди грузинских авторов XI века.

Иоанн Петрици (XI—XII вв.) в своем «Рассмотрении» затрагивает вопрос о «формообразовании», связывая его с существованием в вещах красоты. Прекрасное существует на каждой ступени бытия, и нет такого бытия (включая предметный мир), которое бы не было причастно к высшей красоте, не содержало бы определенной доли прекрасного.

В 40-й главе своего сочинения Иоанн Петрици затрагивает вопрос о признаках прекрасного. Вопрос этот решается на уровне идеального бытия, но тем не менее автор уделяет внимание и закономерностям земной красоты. «Украшение», «соответствие» и «порядок» — таковы основные признаки «прекрасного». «Ре-

альное (высшее) бытие и реальное сущее управляет всяким бытием и сущим, и всякой закономерностью и красотой, а порядком управляют внутренняя закономерность, красота и порядок. Ибо всякое равное управляется внутренним равным, а всякое измерение — внутренним измерением»²⁰.

Когда Петрици стремится определить высшую небесную гармонию, он находит аналогии в специфике грузинской музыки и дает анализ ее трехголосной полифонической гармонии: «Музыка определяется тремя тонами; я имею в виду три звука, из которых сочетается все: мзахр, жир и бам, выявляемые струнами и голосом. Этими тремя звуками производят благозвучие, ибо неравномерностью ирмосов придается равномерность благосочетанию... здесь речь идет о музыкально различных мзахр, жир, бам, и о единстве сочетания. Ибо творец бог, держа в своем первом разуме первородные отображения, настроил музыкально весь ряд (своих) порождений и ниспустил до материи (разные высшие) виды, отмежевывая их от той же материи»²¹. Следовательно, через искусствоведческие и эстетические наблюдения автор приходит к выяснению общих закономерностей вселенной.

Из вышесказанного вытекает, что для понимания структуры мироздания, его закономерностей надо разобраться в закономерностях искусства. Распространение подобного метода объяснения мира повышало сознание ценности искусства, значение искусства. В философии преобладали методы эстетики. Избрание указанного метода находило свое объяснение в культурно-общественных тенденциях эпохи: в ту эпоху ведущей отраслью духовного творчества было искусство.

В грузинской литературе с конца X века распространяется метафрастика (как известно, ее родоначальником был византийский писатель Симеон Логофет, X в.). С этого времени заметно повышается изобразительная функция слова. Ефрему Мцире (вторая половина XI в.) принадлежит специальный трактат, в котором рассматриваются теоретические вопросы метафрастики. Сущность последней состоит в том, что внимание литератора переключается с предмета на средства изображения, на слово. В соответствии с этим осмысливаются вопросы художественного слова. В своем трактате Ефрем Мцире пишет, что метафрастика занималась «украшением», «приукрашиванием» древних произведений соответственно с новыми требованиями²². Другой представитель этого же течения также говорил о слове, «подобающем времени и месту» (Георгий Мцире, XI в.).

Ефрем Мцире различал два типа изображений; с одной стороны, это непосредственное, «прямое» изображение какого-нибудь содержания, а с другой — «образное выражение»²³. В соответствии с этим произведения можно истолковывать путем «определительного толкования» и в то же время можно «расшифровы-

вать» смысл, вложенный в образы; этот последний метод назван «толкованием образов». Под «определятельным толкованием» Ефрем Мцире понимал рассмотрение текста не в переносном, то есть не в образном, а в прямом, буквальном смысле. Ефрем констатировал, что содержание некоторых текстов не поддается «образному толкованию», следовательно, не имеет художественного смысла. Ефрем Мцире вместе с тем подметил, что иногда можно по-разному «толковать образы», иначе говоря, художественное содержание образного изображения воспринимается по-разному.

На рубеже XI—XII веков зарождается грузинский классический гуманизм, достигший своего высшего расцвета в эпоху Руставели (вторая половина XII в.) и прервавшийся в 40-е годы XIII века в результате нашествия монголов. В то время в Грузии наблюдается общий расцвет всех видов духовного творчества; своеобразный ренессансный дух одинаково проявляется и в стенах Гелатской Академии, в уникальной гелатской мозаике и ее архитектуре, и в чеканном искусстве Бека и Бешкена Опизари, и во фресковых изображениях Кинцвиси²⁴. В грузинской литературе этого времени преобладают светские тенденции.

Основное новшество в эстетике XI—XII века сводилось к следующему. Раньше литературу интересовали прежде всего конкретно-исторические личности, идеализированные образцы которых наполняли агиографию. Отныне литература, следуя новым эстетическим принципам, дает образное воплощение вымышленного героя. Это означает, что если до сих пор художник являлся лишь пассивным проводником канонизированных религиозным сознанием идеалов (когда теоретически даже вымышленные факты объявлялись действительными), то теперь он сам становится творцом идеалов. Он не довольствуется «божественным творением» и начинает сознательно творить новую (художественную) действительность, действительность, которая до него не существовала. Он уже сам определяет и предлагает обществу то, что следует идеализировать, не ограничиваясь предначертанными идеалами.

Эстетику Шота Руставели можно считать важнейшим этапом развития эстетической мысли всего грузинского Средневековья²⁵.

По мнению Руставели, художественное творчество опирается на четыре элемента: слово, сердце, мастерство и ум. Под последним подразумевается творческий ум, дарованный человеку от бога. Однако Шота не игнорирует и роль личности самого творца в создании произведений искусства. Во «Вступлении» к «Витязю в тигровой шкуре» он объясняет многие особенности поэтических произведений личными качествами их авторов.

Вышеуказанные четыре элемента, по мнению Руставели, становятся элементами поэтического творчества только по воле

автора. Сами по себе они пассивны. У одного поэта они приобретают одно значение, у другого — иное. Поэтический же феномен создается только тогда, когда все эти элементы представлены в единстве.

Руставели вслед за Псевдо-Дионисием Ареопагитом усматривал красоту прежде всего в природе божества. Божество в первую очередь сила, дающая людям красоту и «разнообразный мир». Допускается постижение бога путем его эстетического представления, образного осмысления: «Он есть полнота всего и наполняет нас подобно солнечному излучению»; он, как «полнота всего», содержит все высшие качества, но в первую очередь добро и красоту, которыми он наполняет мир, ниспослав их людям, подобно солнечным лучам. Эти руставелевские взгляды связаны с «Ареопагитиками» и идеями Петрици²⁶. Однако, если у его предшественников иерархические ступени прекрасного резко отличались друг от друга, то у Руставели благодаря прекрасному осуществляется полное соединение неба и земли.

Внимание Руставели к законам поэтического творчества позволяет ему высказать и о сущности поэзии:

«Поэзия (Шаироба) изначально одна из отраслей мудрости, (Она) божественная, и ее следует постигать божественно, внимающим (от нее) великая польза»²⁷

Определяя поэзию как «отрасль мудрости», Руставели отвергает теорию о двойственной мудрости в ее традиционной форме. Для него мудрость едина. Человеческую мудрость не следует ставить ниже божественной. Человеческая мудрость по своей сущности тоже божественна. Такая концепция возвышала значение человеческой мудрости, самого человека.

По мнению Руставели, поэзия является отраслью мудрости вообще, вне ее религиозной значимости. Для него даже светская поэзия божественна.

То, что Руставели считал светскую поэзию божественной, вовсе не следует понимать так, будто функцию поэзии он усматривает в ее религиозном назначении. В действительности слова Руставели означают лишь то, что человеческой мудрости под силу постичь саму божественную мудрость. Однако возможности светской поэзии не ограничиваются только этим. Она призвана вызывать в «достойном» читателе определенные чувства («И здесь насладится внимающий ей достойный человек»²⁸).

По мнению Руставели, настоящим поэтом считается тот, кто может создать «длинный стих» — эпическое произведение, несмотря на то, что и другие «приятны нам, если сказаны ясно». Словом, «ясность» является одним из главных критериев при оценке поэтического достоинства, а идеалом поэзии считается сочетание «ясности» с эпичностью.

Среди всех жанров поэзии Руставели отдает предпочтение эпическим произведениям. В этом отразилась общая художественная тенденция эпохи Руставели — склонность к монументализму. Подобная тенденция проявляется и в фресковой живописи (фрески Вардзийского комплекса, Бетании, Бергубани, Кинцвиси и др.) и в архитектуре как церковной (Гелати, Свети-Цховели, Алаверди), так и светской (дворец Гегути).

Вдохновителем творческого процесса Руставели (подобно Данте) считает любовь. Она, по его мнению, космическая сила, но может воплощаться и в конкретно-исторической личности.

У Руставели мы находим следующее осмысление любви:

«20. Скажу об изначальной (высшей, первой) любви — свойственной божественному (небесному, высшему) роду,

Ее трудно выразить, высказать ясным (понятным) языком.

Она дело небесное, дающее воспарение ввысь,

Кто постарается постигнуть ее, должен пренебречь

многими лишениями.

21. Эту любовь разумные не могут понять,

Язык утомится, уши внемлющих оглохнут,

Низменна любовь, сказал я, соприкасающаяся с плотью.

Ей (высшей любви) подражают, если не блудо-действуют,
а млеют издали».

Следовательно, согласно представлениям Руставели, различаются два вида любви. Первая — идея любви, высший род в системе космических идей. Она (небесная любовь) непосредственно не может быть объектом поэтического творчества. Поэзия должна отображать «любовь земную», которая в свою очередь является «подражанием» любви «небесной».

Таким образом, вторая любовь, предмет изображения светской поэзии, путем «подражания» охватывает и идеальную, «божественную любовь», опосредованно включая ее в сферу поэзии.

Мир Руставели — это мир философствующих влюбленных. Любовь считается высшим проявлением человечности, и образ мышления человека, глубина уразумения им действительности измеряются глубиной любви. Не случайно, что в самом начале вступления автор поэмы молит о даровании ему «страсти влюбленных», без которой ему не представлялось истинное поэтическое вдохновение.

Всего прекрасное так или иначе причастно к любви. Вслед за Евангелием и «Ареопагитиками» Руставели отмечал: «Бог неизрекаем, он является полнотой всего, наполняющий нас солнцеподобной лучезарностью» (906). И Евангелие, и автор «Ареопагитик», и вся ранняя литература говорили о подобной полноте. В романе Гургани «Вис и Рамин» сказано: «кто не влюблен, тот

не человек». Новое у Руставели заключалось в том, что та сила, те формы и степени экзальтации, которые раньше сопровождали любовь к богу, отныне переносятся на человеческую любовь. Самые высокие порывы, страсти, обращенные в средние века лишь к божеству, у Руставели направлены на любимую женщину; ей приписываются почти все «божественные имена».

Поэтому основой поэтического мировоззрения Руставели можно признать эстетическую теорию любви, от которой прямо зависят его взгляды на всю окружающую действительность, на самые различные вещи и явления.

Притом эта любовь отнюдь не безличностно-конвенциональное чувство, и при ее изображении всегда учитывается, что «не все люди одинаковы, большое расстояние от человека до человека» (941).

В эстетике Руставели отрицается личностное растворение человека в любви, даже если он находится «в рае мысленном». В представлении Нестан сам рай тускнеет без любви, без Тариэля. Ее и здесь не покидает личностное сознание. В ее представлении без Тариэля даже при восприятии высшего света ею овладевает внутренняя тень («тень сердца»). Тем более исключено «растворение в пантеистической невещественной субстанции» (К. Фослер), безличностном начале вселенной²⁹. Ни ренессансное мышление Руставели и ни его неоплатонические источники подобного пантеизма не содержат³⁰.

Важным признаком эпохи Руставели надо считать эстетизацию мышления. Эстетизацией мышления отмечены даже чисто теоретические соображения Руставели и других представителей той эпохи. Космологическая, политическая и религиозная проблематика осмысливалась в этот период в эстетических аспектах.

Итак, даже краткий очерк грузинской средневековой эстетики показывает, что она, развиваясь в общем русле средневекового мировоззрения, отразила национальное своеобразие и самобытность грузинской культуры этого периода, внося определенный вклад и в историю мировой эстетической мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

Нуцубидзе Ш. История грузинской философии (гл. «Предфилософские элементы мышления в мифическом памятнике «Амирани»). Тбилиси, 1960, с. 44—54; *Чиковани М. Я.* Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М., 1966, с. 133—134.

² *Джавахишвили И. А.* История грузинского народа. Т. 1. Тбилиси, 1960, с. 124—130 (на груз. яз.).

- ³ Об эстетической значимости древнегрузинских мифологических представлений говорится в специальных исследованиях Г. Чубинашвили, И. Джавахишвили, Г. Читая, В. Бардавелидзе, Е. Вирсаладзе и других.
- ⁴ См.: *Василий Зарэмели. Житие Серапиона Зарэмели*. Пер. К. Кекелидзе.— В кн.: *Кекелидзе К. Этюды по истории древнегрузинской литературы*. Т. XII. Тбилиси, 1973.
- ⁵ *Сирадзе Р. Г.* Об одном литературоведческом термине в древнегрузинской литературе.— *Сообщения АН Грузинской ССР*, № 1, 1968 (резюме на рус. яз., с. 247).
- ⁶ *Георгий Мтацмидели. Житие Иоанна и Евтимия*.— *Памятники древнегрузинской агиографической литературы*, кн. 2 (XI—XV вв.). Тбилиси, 1967, с. 52 (на груз. яз.).
- ⁷ *Житие Иоанна Зедазнели*.— *Древние редакции житий сирийских подвижников в Грузии. Тексты с исследованием и вокабулярием* издал Илья Абуладзе. Тбилиси, 1955, с. 2 (на груз. яз.).
- ⁸ См.: *Сабанисдзе Иоанн. Мученичество Або Тбилели*. Пер. К. Кекслидзе.— В кн.: *Кекелидзе К. Этюды по истории древнегрузинской литературы*. Т. XII, с. 115.
- ⁹ См.: *Барамидзе Р. Г.* Очерки по истории художественной прозы (гл. Изображение человека в древней прозе). Тбилиси, 1966, с. 5—56 (на груз. яз.); *Парулава Г. Г.* Иерархия персонажей в грузинской агиографии.— *Вестник АН ГрузССР*, т. 56, № 2, 1969, с. 505—508; *Сирадзе Р. Г.* Грузинская агиографическая литература и идеал национального героя.— *«Грузинский язык и литература в школе»*, 1968, № 1, с. 31—35 (на груз. яз.).
- ¹⁰ *Мерчул Георгий. Житие св. Григория Хандзтийского*.— *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*, т. VII. Спб., 1911, с. 14.
Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 104.
- ¹² См. там же, с. 107—127.
- ¹³ См.: *Кекелидзе К. С.* История грузинской литературы. Т. 1. Тбилиси, 1960, с. 587—617 (на груз. яз.).
- ¹⁴ См.: *Метревели Е.* Две древние редакции грузинского ирмология (по рукописям X—XI веков). Тбилиси, 1971, с. 0110—0127 (на груз. яз.).
- ¹⁵ См.: *Каухчишвили С. Г.* Ефрем Мцире и вопросы византийской метрики.— *Труды Тбилисского ун-та*, т. XXVII, 1946 (на груз. яз.).
- ¹⁶ См.: *Петрици Иоанн.* Рассмотрение платоновской философии и Прокла Диадоха (перевод с грузинского и исследование И. Д. Панцхава). Тбилиси, 1942, с. 240.
- ¹⁷ См.: *Кекелидзе К. С.* Творческий процесс в древнегрузинской литературе в связи с некоторыми моментами идеологического характера.— В кн.: *Этюды по истории древнегрузинской литературы*. Т. II, 1945, с. 195—217 (на груз. яз.).
- ¹⁸ См. подробнее: *Сирадзе Р. Г.* «Хеловнеба» («Искусство»).— *«Хеловнеба»*, 1973, № 8, с. 65—73 (на груз. яз.).
- ¹⁹ См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 367.
- ²⁰ *Петрици Иоанн.* Указ. соч., с. 149.
- ²¹ Там же, с. 240.

- ²² *Муцире Ефрем*. Краткое воспоминание о Симеоне Логофете [и] сказание о виновниках перевода настоящих «Чтений». — В кн.: *Кекелидзе К. С.* Этюды по истории древнегрузинской литературы. Т. V, 1957, с. 220—223.
- ²³ *Муцире Ефрем*. Толкования. — Труды кафедры древнегрузинского языка Тбилисского ун-та, № 11, Тбилиси, 1968, с. 77—99 (на груз. яз.).
- ²⁴ *Нуцубидзе Ш. И.* Руставели и восточный Ренессанс. Тбилиси, 1967; *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1963; *Его же.* История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Тбилиси, 1957, с. 144.
- ²⁵ См.: *Нуцубидзе Ш. И.* Руставели и Восточный Ренессанс; *Надирадзе Г. А.* Эстетика Руставели. Тбилиси, 1958; *Джибладзе Г. Н.* Эстетический мир Руставели. Тбилиси, 1966; *Барамидзе А. Г.* Шота Руставели и его поэма. Тбилиси, 1966; *Хидашели Ш. В.* Эстетические воззрения Руставели. — Очерки по истории грузинской философской мысли. Тбилиси, 1973 (все на груз. яз.); *Его же.* Основные мировоззренческие направления в феодальной Грузии (IV—XIII вв.). Тбилиси, 1962.
- ²⁶ *Хидашели Ш. В.* Эстетические воззрения Руставели, с. 25.
- ²⁷ Здесь и далее подстрочный перевод С. Иорданишвили (см.: *Шота Руставели*. Витязь в тигровой шкуре. Тбилиси, 1966).
- ²⁸ *Бармидзе А. Г.* Указ. соч., с. 25—34.
- ²⁹ *Натадзе Н. Р.* Руставелевская любовь и Ренессанс. Тбилиси, 1966, с. 154.
- ³⁰ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения, М., 1978, с. 36.

ДРЕВНЯЯ РУСЬ

З

арождение русской эстетической мысли как части древнерусского общественного сознания следует отнести уже к самому раннему периоду русской истории. Однако недостаток сведений о культуре племенного периода развития Руси вынуждает начать анализ эстетических представлений с X века.

Эстетические воззрения той поры могут быть обнаружены в памятниках русской письменности в «рассеянном» виде, в виде отдельных «эстетических фрагментов», содержащихся в самых разных жанрах древнерусской литературы — в летописях, ораторских произведениях, житиях, повестях, посланиях и т. п. Выступая в органическом единстве с гносеологией, онтологией и этикой, эстетические представления обретали практический смысл. Для эпохи Киевской, а затем и Московской Руси представления эти не составляли абстрактно-теоретической системы; они воплощались в реальной художественной и — шире — общественной деятельности. Интерес к проблемам, связанным с эстетикой, особенно усилился в XV—XVI веках в связи с активизацией древнерусской художественной деятельности и общественно-политической мысли.

Нужно отметить, что эстетические воззрения древнерусской культуры, конечно, не сводятся лишь к дошедшим до нас суждениям ее современников. Эстетические воззрения Древней Руси лишь отчасти принадлежали к теоретической, мировоззренческой сфере. Большая же часть эстетических представлений древнерусского человека носила имплицитный характер. Представления эти могут быть «реконструированы» путем анализа явлений специфической художественной практики Древней Руси.

§ 1. Эстетические представления и взгляды X—XVI вв.

Принятие Русью христианства в конце X века (988 г) означало в определенной степени и принятие восточнохристианской (византийской, отчасти через южных славян) философско-религиозной традиции, значительную часть которой составляли эстетические взгляды. «Перенос», «трансплантация» византийской духовной культуры на русскую почву (по терминологии Д. С. Лихачева) не означала, однако, подражательного характера древнерусской культуры. Жизнь переводных произведений на русской почве «мало чем отличалась от жизни местных произведений, — пишет Лихачев о литературе Древней Руси, — разве только своею большею сложностью в связи со вторичными воздействиями греческих оригиналов»¹. Включая в себя «чужие» (но не чуждые ей) элементы, культура Древней Руси в целом представляла *новое единство* всех сфер мировоззрения, всех видов и жанров искусства. Отбор известной нам переводной литературы, приемов живописи и архитектурных принципов диктовался прежде всего внутренними потребностями развития русской культуры. Так, специфичен уже сам корпус переводной литературы. В число переведенных русскими книжниками памятников письменности вошла богословская и культовая литература, необходимая для церковной деятельности, а также общемировоззренческие работы (хроники Георгия Амартола и Иоанна Малалы, «Физиолог», «Топография» Косьмы Индикоплова, ряд апокрифов, «Пчела» и другие сборники изречений). Это были книги, необходимые для укрепления культуры молодого русского государства, его новой единой религии.

В числе общих всему христианскому Средневековью сведений переводная литература давала Древней Руси и сведения, касающиеся вопросов искусства и эстетики.

Одним из переводных памятников, принесших на Русь античные и византийские традиции, была «Пчела» — сборник изречений из Библии, произведений Платона, Аристотеля, Демосфена, Василия Великого и других античных и византийских мыслителей. «Пчела», перевод которой появился на Руси в XIII веке, содержала, в частности, специальное «Слово о красоте», понятой в основном как «прелесть», грех украшения, «красота похоти». Основную часть «Слова» занимала большая выдержка из Иоанна Златоуста, в которой утверждается в качестве истинной красоты красота добродетелей — «от нрава красота называется»². Ту же мысль несут и другие изречения — «не на лице зри, но на ум унимай» (Эзоп), «егда естественный образ украшаещи нравом добрым, то сугуба благодать из него воссия-

ет» (Менандр)³ и т. п. «Слово о красоте», вероятно, оказало некоторое влияние на формирование русских эстетических представлений и одновременно явилось показателем интереса древнерусского человека к этико-эстетической стороне духовной жизни.

Еще более любопытен с этой точки зрения перевод статьи Георгия Хировоска (константинопольского грамматика) в составе так называемого Изборника 1073 года. Перевод Изборника (снабженный десятью миниатюрами) был осуществлен для князя Святослава Ярославича Черниговского на основе близкого по составу греческого сборника X века. Первый из известных нам списков Изборника (и второй по древности памятник древнерусской письменности) был создан в киевских книжных мастерских с древнеболгарского перевода. Статья Хировоска в Изборнике, переведенная дьяком Иоанном, носила название «О образех» и представляла собой толкование поэтических форм, являясь, по существу, сочинением по поэтике.

При сопоставлении статьи Георгия Хировоска в Изборнике 1073 года с греческим оригиналом бросается в глаза в первую очередь иное название статьи — «О образех» в соответствии с греческим «*Peri tropōn*» («О тропах»). Прочие двадцать семь терминов статьи, обозначающие разные «тропы» (а в переводе дьяка Иоанна «творьчьстии образи»)⁴, переводятся в основном двумя способами: калькированием (*allegoria* — «инословие», *metaphora* — «превод» и др.) и описательным толкованием. При этом существенно, что «кальки возникали не только из-за отсутствия в языке нужной для перевода лексемы, но и как прием раскрытия значения переводимого слова. Можно привести в параллель подобное калькирование одного из терминов метрики — акrostих — Максимом Греком. «Сидцево замышление, — пишет он, — наричется у нас акrostихъ, а по вашему началострочие, или началограние, или краеграние»⁵.

Оба способа перевода служили уяснению смысла терминов и обозначаемых ими понятий, а последнее находится в прямой связи с формированием самих поэтических категорий и понятий. Характерно, что статья «О образех» — не дословный перевод греческого трактата; в ней, например, опущены все примеры из античных авторов, изменен порядок параграфов; изменяется соответственно и соотношение тропов по сравнению с трактатом Георгия Хировоска. Причем изменение это касается, вероятно, «образов», мало свойственных русскому искусству, и вследствие этого, представляющих для переводчика в значительной степени абстракцию, не связанную с художественной практикой (например, иронии).

В связи с этим можно предполагать, что и перевод термина «троп» словом «образ» было вызвано не только отсутствием этого термина в русской языковой практике.

В статье Хировоска ряд поэтических фигур («творческих образов» дьяка Иоанна) действительно представляет собой именно тропы — «соприятие» (синекдоха), «воиноместство» (антономазия) и т. д. Но ряд других приемов только условно можно считать тропами. Таковы «инословие» (аллегория), «превод» (метафора), «лихоречие» (гипербола), «притча» (парабола) — категории, которым Георгий Хировоск уделил значительное внимание.

Известные издавна, в Средневековье эти приемы сильно изменились и усложнились. Аллегория, выступая уже в античности как «своеобразная эстетическая категория»⁶, стала «одним из главных видов образной структуры»⁷, метафора превратилась в метафору-символ и т. д. Это изменение можно проследить и в тексте статьи «О образах». Так, в качестве примера «инословия» (аллегории) приводится: «на диявола же иноречьне змьемь нарицаема разумеваем»; «превод» же — «слово от иного на ино преводимо» — «яко же се кто царя пастуха наричить»⁸; то есть содержание этих терминов выходит за рамки обычных поэтических фигур. По сути так же, как именно «творческие образы» трактуются притча, «лицетворение» (просопопея).

Итак, аллегория, метафора, притча были для дьяка Иоанна именно «творческими образами», а не просто поэтическими фигурами. Г. К. Вагнер полагает даже, что «дьяк Иоанн был сведущ в вопросах современного ему изобразительного искусства и не только практики, но и теории, в частности, в разработанной византийскими мыслителями теории образа, включающей такой важный тезис, как различение образов по ипостаси»⁹. Во всяком случае, бесспорно, что столь существенный для теории образа логико-философский вопрос о разделении толкуется в отрывке из сочинения пресвитера Раифского Федора, вошедшем в Изборник 1073 года.

Проблема образа в византийской эстетике издавна занимала большое место, а у Псевдо-Дионисия Ареопагита наряду с образами-подобиями, известными уже классической эстетике, выделяется категория образов-символов. Русское же христианство, развивая идею схождения потустороннего в этот мир, идею воплощения божества, не могло обойтись без помощи символа. Символизацией проникнуто «высокое» искусство Древней Руси уже в XI веке. «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона, прославляющее русский народ вопреки средневековым теориям богоизбранничества, использует с этой целью ряд традиционных символических противопоставлений «закона» (Ветхого завета) — тени и «благодати» (Нового завета) — солнечного света, тепла. Столь же символичны и росписи Софии Киевской, на произнесение в которой, возможно, и было рассчитано «Слово», и обращалось, может быть, к толкованию ее росписей; основная тема

их — также противопоставление Ветхого и Нового заветов. Кроме того, фрески и мозаики Киевской Софии представляли многие из «творческих образов» дьяка Иоанна. Так, метафора-символ воплощена в знаменитой киевской Оранте. Киевская Оранта несла в себе в свернутом виде не только христианские смыслы (София, дева-мать, «стена девам», «град» и др.), но и некую смысловую надстройку над традиционной символической структурой. Особенность Оранты — в исторически обусловленном акценте на значение ее как «нерушимой стены» Киева и молодой русской церкви. «Кто бы ни был родом мастер, создавший киевскую Оранту, — пишет С. С. Аверинцев, — он сумел проявить столько такта в понимании запросов и чаяний русских людей, что его творение стало не только фактом истории византийского искусства, но и страницей истории духовной культуры дружинной Руси. Лик Оранты, бодрственный и ясный, человеческий и непреклонный, ее округлые сильные плечи, ее широкие ладони с не слишком удлинненными пальцами, ее надежные, устойчиво стоящие ноги, твердо прорисовывающиеся под широкими складками хитона, — все это дает живой образ молодого киевского христианства, уже прикоснувшегося к глубинам эллинского умозрения, но еще простодушного и немного мирского по своему складу, еще не выстрадавшего трагической утонченности, здорового, бодрого и цельного. Позднее придет время для Богородиц, вытягивающихся вверх, как «светоприимная свеча». Для нашей эпохи был важнее другой образ из того же Акафиста, образ, который народная мысль связала с киевской Орантой: «нерушимая стена». Если бы одухотворенность Оранты была более монашеской и менее воинской, если бы ее фигура была более хрупкой и менее устойчивой, она не смогла бы являть столь важный для идеала Софии символ заградительной стены против сил разрушения, против «тьмы внешней»¹⁰.

Характерную для раннего русского христианского искусства неполную замкнутость «высокой» культуры для элементов искусства народного являют светские росписи лестничной башни Софии — поединок ряженных, скоморошеские игры. Они, вероятно, могут быть поняты как комедийные «творческие образы», чуждые сути и духу христианской сакральности. «Оправданием» появления их на стенах Киевского собора служило то, что, по замыслу авторов, эти «картинки» играли в убранстве храма роль своеобразного сложного орнамента, декорации, что подчеркивалось их овальным обрамлением, отделявшим изображения от внутреннего пространства храма. К содержанию же изображений-орнаментов в первые века русского христианства не применялось строгих ограничений христианского канона, что создавало возможность для появления языческих (по происхождению) элементов для выражения народных эстетических представлений.

В формировании древнерусской культуры как самобытного целого значительную роль сыграло славянское языческое, анимистическое и стихийно-материалистическое мировоззрение. Народные эстетические представления особенно ярко проявились в устном народном творчестве, в прикладном искусстве златокузнецов, вышивальщиков и других русских «хытрецов». Эти представления, утверждавшие красоту мира, радость бытия, оказывали постоянное влияние и на официальные эстетические воззрения и художественную практику. Примером тому — Владимиро-Суздальское искусство XII—XIII веков.

С утратой главенства Киевом и ростом роли Владимиро-Суздаля высокая по уровню, но социально ограниченная княжеско-дружинная культура Киева обогатилась в ремесленном Владимире воздействием народного творчества. Форма и пропорции зданий, каменная резьба и скульптурные декорации храмов были своеобразны уже потому, что владимирские мастера — исконные древоделы — перенесли в камень привычные и любимые приемы строительства и резьбы. Нарядный, стройный, «башенной» конфигурации храм Покрова на Нерли легок, как деревянное строение — несмотря на толщину стен; исполнен движения — за счет продуманного нарушения привычной в Византии и нечистой на Руси строгой симметрии архитектурных форм. Весь он «кажется созданным для того, чтобы его озаряли, играли на нем солнечные лучи»¹¹; он дышит поэзией и красотой жизни.

Закономерно и гармонично ложится на наружные стены церкви Покрова многократно повторенная композиция: царь Давид с лирой на троне, благословляющий окруживших его зверей и птиц. Владимирские резчики, вдохновленные «наивным восхищением красотой мира», по выражению М. В. Алпатова, «включив в декорацию различные мотивы языческой и христианской мифологии... создали впечатление, что весь мир участвует в радостном славословии»¹².

Народные представления о мировой гармонии выражает сходная композиция и Дмитриевского храма. Фигура Давида здесь венчает ряд других персонажей и сцен из языческой и христианской мифологии. Он возглавляет этот «парад» растительного, животного и людского мира, выступая «запевалой в исполнении гимна во славу творца вселенной».

В XI—XIII веках языческий мир, подвластный матери-Земле, Солнцу, полный радостных жизненных и творческих сил, проявляется во всем, что связано с народной образной символикой. Особую жизнерадостность, поэтичное и оптимистическое восприятие явлений природы отмечал в своей книге исследователь древнерусской эстетики К. В. Шохин¹³. Свет — источник блага и красоты, тепла и любви; солнце, «красно солнышко» — податель жизни, недаром это выражение в русских былинах

постоянно сопутствует любимому князю русского эпоса — князю Владимиру; вся «красота поднебесная» — заря, радуга, звезды, месяц — появляются в русских сказках как указание на небывалую красоту героинь и т. д.

Несомненна народная основа сложной поэтической символики удивительного памятника древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве» (XII в.). Явления природы выступают здесь как антропоморфное объективное начало; они прекрасны как многообразные проявления окружающего мира, неразрывно слитого с человеческой жизнью, с человеческими деяниями; вместе с тем они очень реальны в своей основе. Такова, например, картина, возникающая в беседе князя Игоря с персонифицированной рекой Донцом: «О, Донче! Не мало ти величия, лелѣвшему князя на вълнах, ставшу ему зелѣну траву на своих сребренных брезѣх, одѣвавшу его теплыми мѣглами под сѣнию зелену древу; стрежаше его гогодем на водѣ, чайцами на струях, чрънядьми на ветрѣх»¹⁴. Герои «Слова» еще слиты с природой, «с жалостными причитаниями обращается жена Игоря Ярославна к ветру, к Днепру Словутичу, к светлому солнцу, как к живым существам; ...травы никнут от жалости к потерпевшей поражение Игоревой дружине; уныли цветы от жалости, и деревья к земле приклонились по поводу гибели юного князя Ростислава в волнах реки Стугны»¹⁵. Но художественное совершенство «Слова» кроется в значительной степени в его близости к реальным проблемам своего времени и в знании реальной действительности. В «Слове о полку» широко используется, например, хорошо знакомый фольклору образ сокола-князя. Однако в тексте «Слова» не только используется все смысловое богатство метафоры-символа, но, насыщаясь конкретными деталями, слово обновляется и обогащается благодаря «поэтике реальности», благодаря самой поэтически воспринимаемой действительности: «коли сокол в мѣтехъ бываетъ, высоко птиць възбивает, не дасть гнѣзда своего в обиду»¹⁶; о князе Романе: «высоко плаваеши на дѣло въ буети, яко соколь на вѣтрехъ ширяеши, хотя птицю в буйствѣ одолѣти»¹⁷ и др. Оказавшееся столь важным знакомство с соколиными повадками обусловлено, конечно, широко распространенной княжеской забавой — соколиной охотой, которая сама по себе могла доставлять эстетическое наслаждение («Красносмотрителен же и радостен высокого сокола лет», — замечает «Книга глаголемая Урядник: новое уложение и устройство чина сокольничья пути»)¹⁸. «В этом, — по мнению Д. С. Лихачева, — сказались до известной степени особенности эстетического сознания Древней Руси: средства художественного воздействия брались по преимуществу из тех сторон действительности, которые сами обладали этой художественной значительностью, эстетической весомостью»¹⁹.

Но, как бы ни была велика роль в «Слове о полку Игореве» языческого прошлого Древней Руси и самой реальной действительности, мировоззренческую основу его составляет, конечно, христианство. Герои «Слова» уже презирают своих врагов-язычников, «детей бесовых», Игорь, вернувшись из плена, едет молиться к «святой богородице Пирогощей» и т. д.

То же живое единство этих трех сторон сознания древнерусского человека — «реалистического» отношения к миру, языческих представлений и утверждающегося христианского мировоззрения — присуще и «Поучению детям» Владимира Мономаха (нач. XII в.). «Како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звезды, и тма и свет... И сему чуду дивуемься... како образи разноличнии в человечьских лицих — аще и весь мир совокупить, не вси в один образ, но кый же своим лиць образом... И сему ся подивуемы, како птица небесныя из ирья идуть и первее в наши руке, и не ставятся на единой земли, но и сильныя и худыя идуть по всем землям...»²⁰.

Влияние народных представлений сказалось даже в известном «Слове на антипасху» (жанр проповеди, то есть самой «высокой» литературы) Кирилла Туровского (XII век), вошедшем в общеславянскую литературную сокровищницу. «Слово» построено на развернутом уподоблении обновления крещеной Руси весеннему расцвету природы, «в котором торжественное пасхальное восхваление бога, характерное для христианского (в частности, для византийского) богословия, сливается с народными представлениями о красоте весны»²¹. «Днесь весна красуется, оживляющи земное естъство; бурнии ветри, тихо повевающе, плоды гобъзуютъ, и земля, семена питающе, зеленую траву рождаетъ... Ныня древа леторасли испущаютъ и цвети благоухания процвитають»²². Весна как возрождение жизни (понимаемое и буквально и, как здесь, аллегорически) — образ хорошо известный народной поэзии едва ли не всего мира. В славянской календарной обрядовой поэзии издавна занимали большое место так называемые веснянки — изначально песенки-заклинания, а затем — приветствия начинающейся весне, победе жизни-солнца, обещающей богатый урожай.

Эти и другие произведения первых веков после принятия Русью христианства отражают складывающуюся на Руси ситуацию «двукультурья», когда культура «официальная», христианская, лежащая в основном в русле византийской традиции, противостояла и отчасти переплеталась с народной, языческой. При этом памятники культуры фиксируют главным образом «официальное» направление культуры, воспринимаемой именно как «культура», а черты народной культуры, считалось, проникают в произведения лишь случайно, так как она воспринималась современниками как «некультура», как некое отклонение от «пра-

вильной», высокой, отмеченной сакральностью культуры. Находясь в отношениях взаимодействия и взаимопроникновения, эти две разновидности культуры образовывали своеобразное противоречивое единство. Эта ситуация отразилась и в представлении о прекрасном, сложившемся уже на Руси XI—XIII веков.

Прекрасное было понято человеком того времени как нечто возвышенное, поразительное, превосходное. Древнерусский человек «восхищался красотой, физической силой богатыря в народной былине, любовался смелостью, умом и удачливостью сказочного героя, поражался красотой духовной стойкости, нравственным обликом «святого». Именно удивить и поразить воображение язычников постарались греки, принимая у себя посланцев князя Владимира. Как сообщает летопись, их привели на торжественное богослужение в Софийский собор и поставили «на пространне месте, показующе красоту церковную, пенья и службы архиерейски, престоянье дьякон, сказующе им служенье бога своего». И красота богослужения произвела на язычников колоссальное впечатление: «Не смемы,— заявили потом они,— на небе ли есмы были, ли на земли: несть бо на земли такога вида, ли красоты такая, и недоумеем бо сказати... Мы убо не можем забыти красоты тоя»²³.

Позже сходную характеристику дал митрополит Илларион в «Слове о законе и благодати» киевскому Софийскому собору, призванному утвердить авторитет молодого христианского государства: «Церкви дивна и славна всем округным странам, ягоже ина не обрящется в всем полунощи земнем, от востока до запада, и славный град твой Киев величеством яко венцем обложил»²⁴.

Церковные соборы и храмы обычно строились на самом выгодном с точки зрения их восприятия месте, они светились белоснежными стенами, главенствовали в окружающем пейзаже, вызывая благоговение перед их величием и красотой, и были воистину «украшением граду».

«Великолепно поставлены (храмы древнего Владимира XII века) на краю высоких городских холмов; их ослепительно белые стены и сияющие золотые главы видны на много километров от города; они господствуют в широком пространстве, с предельной ясностью воплощая в своем образе горделивое сознание владимирских горожан и их князей об их праве на главенство в Русской земле. В то же время эти здания органически слиты с рельефом своих высот, они как бы вырастают на их гребне, завершая их и отнюдь не подавляя нарочитой грандиозностью. Древнерусские зодчие отлично понимали мудрую истину, что величина еще не есть величие»²⁵.

Во внутреннем и наружном убранстве памятников древнерусского зодчества (как, впрочем, и в жилищах простых людей, украшавших кровлю, ставни избы резьбой, внутренность дома —

«убранной горницею», «красным углом») проявляется то же стремление к украшению, «узорочью». О Боголюбской церкви Рождества Богородицы летописец пишет: «Сии князь благоверный Андреи... сотвори церковь сию... и украси ю иконами многоценными златом и камением драгим и жемчюгом великим безценным и устрои е различными цятами и аспидными цатами украси и всякии узорочьи удиви ю светлостью же не како зрети, зане вся церкви бяше золота и украсив ю и удивив ю сосуды златыми и многоценными... яко и всим приходящим дивитися, и вси бо видивше ю не могут сказати изрядныя красоты ея»²⁶.

Любопытной особенностью этого отрывка является постоянное употребление рядом со словом «украси» другого слова — «удиви». В древнерусских текстах такое соседство «красоты» и «дива», «удивления» не редкость. В языке Древней Руси «диво» означало в первую очередь «чудо», затем «чудовище», затем «удивление» и, наконец, «почитание» («дивиму быти» — «возбуждать удивление, быть уважаемым», — приводит Срезневский²⁷). Так, в знаменитом «Слове о погибели Русския земли» (XII в.) читаем: «О светло светлая и украсно украшена земля Русская! И многими красотами удивлена еси: озера многими, удивлена еси реками и кладязми месточестными, горами крутыми, холми высокими, дубравами частыми, полями дивными, винограды обителными, дома церковными и князми грозными, бояры честными, велможми многими — всего еси исполнена земля Русская...»²⁸.

В таком контексте выявляется представление о прекрасном не только как о чем-то поражающем и выдающемся, но возвышенном, достойном преклонения и, кроме того, «достаточном» («Всего еси исполнена земля Русская» — и потому прекрасна). И. Забелин по этому поводу пишет: «Слово удивление в старину обозначало тоже красоту, но, как кажется, высшую ее степень. Оно относится большей частью к внешней обстановке предмета и заключает в себе понятие благолепия, велелепия...»²⁹

Позже, в XV веке, великие произведения искусства вызывают «удивление» уже близкое к современному значению этого слова. Так, Пахомий Логофет, рассказывая о церкви, расписанной Андреем Рублевым, пишет: «И зело различными подписанми удобривше ту, яко могуща всех зрящих удивити...»³⁰.

Не меньшее значение в эстетических воззрениях Древней Руси имела красота внутренняя, красота человеческих деяний. (Вспомним «Пчелу» — «идола образ украшает, а мужа деяние...»). При этом совмещение красоты и внутреннего совершенства, эстетический подход к этико прекрасному — свойство не только «высокой», учительной литературы. Единство этического и эстетического характерно для всего Средневековья и выражается и в народном творчестве — сказках, эпосе и др. — и в «про-

межуточном» литературном памятнике, совмещающем в себе черты «книжной», «высокой» культуры и черты фольклорные, элементы скоморошьего искусства,— в «Молении Даниила Заточника» (XII—XIII вв.).

Автор «Моления» относился, вероятно, к числу княжеских «милостников» — людей, живущих при князе его милостью, заслуживаемой хорошей шуткой и «умом». Разум, по Даниилу,— украшение человека, добрый нрав красит князя («весна украшает землю цветы, а ты нас, княже, украшаеши милостью своею...»), злой нрав безобразит жену и т. д. Примеры можно умножать бесконечно, ибо это черта средневекового типа культуры, призванного «возводить к горним», воспитывать человека.

Однако особенности древнерусской жизни накладывали свой отпечаток на эстетические представления и принципы не только Руси в целом, но и отдельных княжеств — особенно в период феодальной раздробленности XII—XIII веков. Так, в торговом вольном (уже с XII в.) Новгороде и его «молодшем брате» Пскове по сравнению с искусством Владимиро-Суздаля и Киева бросается в глаза экономия выразительных средств, простота архитектурных и живописных форм, почти полный отказ от внешней декорации храмов. Совокупность этих черт, производила впечатление особой суровой и жизнестойкой силы. И если Киев и Владимир дали нам примеры преклонения перед единством многообразия — например, в Софии Киевской с ее асимметрично вырастающими друг из друга объемами, постепенно ведущими зрителя к охвату собора как целого, или во владимирских храмах с их разнообразной декорацией,— то красота одноглавых кубических церквей Новгорода с их сплошным монолитом стены — в их величии и цельности. В период татарского рабства относительная удаленность Новгорода позволила ему не только сохранить, но и своеобразно развить свои эстетические принципы — путем дальнейшей демократизации культуры, роста ее самобытности, что было следствием не только оторванности от Византии, но и роста национального самосознания. Этот период подготовил создание лучших новгородских памятников живописи (XIV—XV вв.), отмеченных образностью и простотой сюжетов, ясностью композиций. «Новгородцы любят изображать крепкие приземистые фигуры,— пишет В. Н. Лазарев.— Им нравятся лица ярко выраженного национального типа, с резким, порою даже грубоватым выражением. Во взгляде их святых часто есть что-то презрительное. Лучшее всего новгородская икона опознается по ее колориту, в котором преобладает огненная киноварь. Палитра новгородского мастера состоит из чистых, интенсивных, особо звонких красок, даваемых в смелых противопоставлениях. Она менее гармонична, нежели палитра московских иконописцев, но зато ей присущ мужественный, волевой характер. В этих

незабываемых по своей яркости и цветовой напряженности красках, пожалуй, наиболее полно отразился новгородский вкус»³¹.

Новгород был едва ли не единственным средоточием культуры в XIII—XIV веках, однако наследие Киева и Владимиро-Суздаля также не было забыто. Было утрачено многое в мастерстве строителей и художников, но тяга к «красоте», «украшению», к искусству не была утрачена, как не утратились сложившиеся за века существования Руси эстетические принципы. Гармоничная асимметрия памятников зодчества и живописи; теснейшая связь прекрасного, возвышенного, удивительного в древнерусском сознании; подвижная иерархичность форм и внутренних пространств соборов, их живописных ярусов, взаимоотношений и характеристик героев письменных и устных литературных и живописных памятников, — все это выражало представление о возвышенном и прекрасном как о чем-то не только упорядоченном, вечно пребывающем, но и подвижном, развивающемся. Вместе с тем идея «порядка», «чина» играла в древнерусском (и вообще средневековом) искусстве и эстетическом сознании огромную роль.

В зависимости от положения героя произведения на феодальной иерархической лестнице его образ имеет определенный набор канонических характеристик. Святой необходимо обладает идеальными чертами, закрепленными примерно в XIV веке так называемыми житийными формулами. Он, к примеру, еще в детстве «от младых ногтей бога возлюбил», «бе послушлив», часто «прилежен учению книжному», при пострижении вместе с волосами «отсекает всю прелесть сего жития тленного», позже «плоть свою Христа ради унуди постом и труды и всякими добродетелями» и т. п. Иными чертами «красен» воин, ибо «красота воину оружие... праведнику почитание книжное»³²; другими качествами наделяется русский князь. «Древнерусский человек воспринимал красоту как определенный порядок, — пишет В. В. Кусков, — он не мыслил себе прекрасного без «устроения уряженного и удивительного»³³; без «чина» как «формы жизненных отношений» и «лучшего украшения быта» (по выражению Забелина³⁴).

«В XI—XIII веках, — пишет далее Кусков, — эти «чины», по-видимому, еще только складывались, а к XV веку можно уже бесспорно говорить о наличии большого количества «чинов» и «нарядов». Наиболее четко это требование, «чтобы всякой вещи честь, чин, и образец писанием предложен был» выражено в «Книге, глаголемой урядник...»: «Хотя мала вещь, а будет по чину честна, мерна, строина, благочинна — никто же зазрит, никто же похулит, всякий похвалит, всякий прославит и удивится, что в малой вещи честь и чин и образец положен по мере. А честь и чин и образец всякой вещи большой и малой учинен

по тому: честь укрепляет и утверждает крепость; урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление; стройство же предлагает дело»³⁵.

Идея «чинности» пронизывает все виды средневекового искусства, она столь свойственна эстетическому сознанию человека того времени, что обретает значение эстетической категории. Так, «по ряду», пишутся жития с их неперменной трех- или четырехчастной структурой; так, в соответствии со строгой иерархией, строится система жанров; так пишутся иконы — в соответствии с иконографическим каноном, широко распространенным на Руси; так употребляется даже язык: о вещах торжественных, сакральных говорят и пишут по-церковнославянски, о бытовых и деловых — по-древнерусски.

Однако в Древней Руси всех периодов вечное, неподвижное, «чинное» дополнялось «сегодняшним», сейчас происходящим и потому изменчивым. Второе, правда, кроется уже в первом, ибо вечность включает и момент настоящего с его заботами и проблемами. Это стремление совместить вечный и временный смысл творений особенно характерно для русского эстетического сознания. Так, уже в миниатюрах Изборника Святослава 1073 года можно найти тому примеры.

Традиционный для книг такого рода фронтиспис с изображением заказчика — семьи Святослава Ярославича и на соседнем листе Спаса на престоле, которому князь и подносит книгу со словами: «Желания сердца моего, Господи, не призири ны, прими ны вься и помилуй ны». Словно ответом на молитву нового киевского князя (он сменил изгнанного киевлянами Изяслава) являются слова из Похвалы князю Святославу, написанные на обороте изображения Спаса: «Буди христолюбивей дши твоеи въ отъмыштении венцемъ въ непрерьдомый век веком. Аминь»³⁶.

Историческая актуальность этого диалога обнаруживается при сопоставлении выходных миниатюр Изборника с текстом на паллиуме, присланном другому соискателю русского престола — Изяславу — вероятно, папой Григорием. В паллиуме содержится также молитва князя, имеющая ту же цель, что и молитва Святослава в Изборнике — найти в благословении оправдание своим деяниям. Существует предположение, что и само изображение семьи Святослава появилось на выходных миниатюрах Изборника после изгнания Изяслава и заменило собой изображение его семьи. При этом Изборник в конце второй Похвалы князю имеет приписку писца: «Оже ти собе не любо, то и другому не твори»³⁷, обретающую значение реакции на «весьма существенные династические и дипломатические коллизии, столь характерные для Руси последней трети XI века»³⁸.

«Создатель выходных миниатюр Изборника, — считает Подобедова, — рукописи явно придворной — внес в них острый

элемент оценки деяний Святослава... В данном случае (как, по-видимому, и во всех остальных) книга рассматривалась как нечто незываемое, существующее во времени и способное донести идею «оправдания» не только для потомства, но и послужить «рукописанием» деяний для вечности»³⁹.

Историческая актуальность как характерная черта древнерусского искусства, пройдя через горнило борьбы с татаро-монголами, преобразовалась в национально-государственный пафос русских воинских повестей. Жанр этот на Руси ведет начало, вероятно, еще от «Слова о полку Игореве», в котором так тесно связаны идейная и эстетическая стороны, где так силен призыв к единению русской земли, где горько осуждается доблестный, но себе искавший славы князь Игорь. Утверждение истинного патриотизма стало с той поры одной из основных идей лучших произведений этого жанра. Памятник рязанской литературы «Повесть о разорении Рязани Батыем» с большой силой выражает эту идею посредством образов Евпатия Коловрата и его воинов, мужественно бившихся с войсками Батыя, мечтавшего «повоевать русскую землю». «Мы со многими цари во многих землях на многих бранех бывали, а таких удальцов и резвцов не видали, ни отци наши возвестиша нам. Сии бо люди крылатыи, и не имеюще смерти»⁴⁰, — так отзываются о русских воинах татары.

Так же самоотверженно сражаются «за землю русскую» воины Дмитрия Донского («Задонщина»); тем же патриотическим пафосом проникнута вторая редакция «Повести о московском взятии от царя Тохтамыша», где, вопреки изменничеству удельных князей, «народ, совокупльшися, позвониша во все колоколы и сташа суймом, а инии по вратом, а инии на вратех на всех, не токмо пущати хотяху из града крамольников и мятежников, но и грабяху их; ни самого митрополита устрамилися, но на вся огрозишася, ни бояр великих устрашишася, и в вратех всех с оружию обнаженными стояху...»⁴¹.

Историческая актуальность произведений древнерусского искусства была чертой, вносящей в эстетические представления древнерусского человека публицистический оттенок. А в XIV—XVI веках можно уже говорить о полемической остроте дискуссий, коснувшихся, в частности, вопроса об иконописании — одной из важнейших проблем христианского искусства. Вопрос этот был затронут в ходе борьбы против русских ересей; полемика имела в общем догматический смысл, но оказалась весьма существенной и для дальнейшей судьбы русской эстетической мысли. В процессе обсуждения отчетливо проявился рост понимания общественного значения искусства его современниками, новое в понимании прекрасного.

Эпоха «русского Предвозрождения» (XIV—XVI вв.) многое изменила в древнерусских эстетических нормах, что отрази-

ло перемены, в конечном счете, экономического и политического характера. Так, борьба за объединение Руси против Орды, выдвигающая людей, выдающихся по своим личным (а не родовым или корпоративным) качествам, развитие городов-«коммун» Пскова и Новгорода с их высоким уровнем ремесел и торговли, усиление культурного общения Руси с другими странами («второе южнославянское влияние» лишь самое яркое проявление этой тенденции), — эти и другие, менее важные причины привели к новому «открытию человека» — его внутренней жизни, его внутренних достоинств, его исторической значимости и т. д.»⁴². «В литературе развивается экспрессивно-эмоциональный стиль, а в идейной жизни все большее значение приобретает «безмолвие» ...уход в пустыню — в скит»⁴³. «Абстрактный психологизм» литературы и живописи этой поры, исследующей еще не характер, а «отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира»⁴⁴, отражает, по-видимому, начало того процесса, который на Западе получил завершение в Возрождении.

Эта эпоха выдвинула Андрея Рублева — художника и мыслителя-гуманиста. В его живописи торжествует идеал гармонии — духовной и нравственной, воплощенной в столь же гармоничной и «идеально-человечной» форме (вспомним его знаменитых ангелов). Простота, ясность линий и красок, характерная для Рублева, была именно чертой эпохи: Московская Русь XIV—XV веков и в архитектуре сложила новый тип храма — в меру украшенного, по-новгородски кубического в своей основе, стремящегося к идеальной пропорциональности, с высокой главкой. Простота и лаконичность в отборе деталей были одним из средств, использованных Рублевым, чтобы преобразовать легендарную по сюжету ветхозаветную «Троицу» в необыкновенной глубины символ, включивший в себя сложнейшие положения богословия, общечеловеческий смысл и идеи, насущные для эпохи, — идеи единства, мира, любви, гармонического согласия; идеи, диалектически противопоставленные «безмерной», страстной эмоциональности русского писателя XIV — начала XV века Епифания Премудрого, драматизму фресок и икон Феофана Грека.

Современные исследователи видят в некоторых чертах рублевской живописи влияние исихазма — в эмоциональной созерцательности, внимании к внутреннему духовному состоянию его героев и т. п. Вопрос этот не решен с окончательной достоверностью, но, так или иначе, эти черты роднят Рублева с некоторыми другими мыслителями того (и последующего) периода, к числу которых можно отнести и крупного общественного деятеля XV—XVI веков Нила Сорского (ок. 1433—1508), главу «нестяжательных заволжских старцев», продолжившего вслед за Сергием Радонежским освоение заволжских земель.

Парадоксальным образом интерес Сорского к чисто духовному совершенствованию человека выдвинул его в первые ряды политических деятелей Русского государства. Стремление Нила освободить от разлагающей мирской деятельности тех, кто призван для деятельности духовной, породило отрицание права монастырей брать на себя светские политические функции, осуждение экономического обогащения монастырей. В пору роста политической и экономической мощи церкви это привело к столкновению нестяжателей на Соборе 1503 года со сторонниками Иосифа Волоцкого (Ивана Санина), знаменитого гонителя еретиков, борца за политические права церкви. Взгляды Нила составили достаточно цельную систему, изложенную в его «Уставе о жительстве скитском», «Предании ученикам» и других произведениях. Для наших целей интерес представляют стороны учения Сорского, касающиеся духовной сферы, где большое место занимает мысль о необходимости «умного деления», идея устремленности внутрь человека, прочь от внешней пустой обрядности. Отсюда понятно отрицательное отношение Нила к «украшению церковному»: «нам съсуди злати и сребрени и самыя священные не подобает имети, тако же и прочая украшения излишня, но точию потребная церкви приносити...»⁴⁵. Истинным монахам следует избегать зрелища земной красоты: «Нам подобает отъ таковых вещей съхранятися, понеже... умом посползовени...»⁴⁶. Красоты чувственного мира для Сорского вообще не имеют цены: «Се бо зрим в гробы и видим нашу красоту безобразну и без славы. Где красота и наслаждение мира сего? Не все ли есть злообразие и смрад?...»⁴⁷ «Предание скитское» Нила запрещает даже «учити... zde писанию или коему художеству и входити (желающим учиться) в скит»⁴⁸, ибо, по Макарию Великому, «да ни о едином видимых умъ упразднится, но точию единого Господа перед очима имать...»⁴⁹

Учение Нила несет несомненные (в отличие от творчества Рублева) черты близости к учению исихастов. Черты эти — особое значение света в познании единого бога и достижении духовной радости, требование «трезвения» (бодрствования духовного), «безмолвия ума» — отражают и отчасти стимулируют стремление эпохи к углубленному психологизму. Однако, что характерно для XV века, «чувства человека рассматривались Нилом Сорским независимо от самого человека. Страсти обладали у него способностью к саморазвитию. Это все та же психология без психологии, изучение психологических состояний самих по себе, вне единого целого, как чего-то постороннего человеку»⁵⁰.

Выразителем гуманистических тенденций, получивших развитие в XIV—XVI веках, был также последователь Сорского в некоторых сторонах его учения, выдающийся писатель XVI века Максим Грек (ок. 1475—1556). Первую половину жизни он

ровел и Италии и на Афоне, где усвоил положения патристической, исихастскую систему восхождения духа к божеству как конечной цели духовной жизни. Все это сказалось на его эстетических озрениях.

Душа, по Греку, заточенная «в здешнем пребывании», должна стремиться вернуться к красоте божественного первообраза. «Что ради божественными светлостями украсил тебе господь, безмертием и умом и словом и разумом и самовластием... аще бы не хотел или храбрствовавшу ты венцы венчати или побекену истязати муками?»⁵¹ Красота на земле понимается как внутреннее совершенство и есть божественный дар, дающий возможность к «свободе богоподобия», к истинной красоте.

Близки к этому взгляды другого «полуеретика» сер. XVI века старца Артемия. Внутренний мир человека он разделяет на плотское преестество человеческое», «душевное естество праведное» и «духовное вышнеестество преподобное»⁵². Соответственно этому разделяется на три уровня красота, причем «тленная» видимая красота есть «воображение умнаго предания», только отражение божественно прекрасного. Душевная красота — красота праведности — рассматривается тоже как переходная ступень к «безвещественной» духовной красоте.

Активизация общественной мысли этого периода была теснейшим образом связана с русскими еретическими движениями. Ювгородско-московская ересь конца XV—начала XVI века представляла собой не просто обособленное религиозное течение. Она несла рационалистические «предвозрожденческие» тенденции. Видимо, эти тенденции и породили отрицательное отношение еретиков к поклонению иконам, которое сравнивалось ими с языческим поклонением идолам, ибо иконы сотворены «от рук человеческих». Церковь, стремясь отстоять иконы, неизбежно затрагивала некоторые общие проблемы «образа» (изображения) «подобия» и их отношения к «первообразу». Так же, как некогда полемика иконоборцев и иконопочитателей в Византии, дискуссия эта приобрела широкий размах, и так же, имея уже тавший ортодоксальным образец решения этого вопроса, окончилась победой сторонников иконописания⁵³.

В конце XV—начале XVI века активнейшим защитником конного письма на Руси был прославившийся в борьбе с еретиками «любостыжатель» Иосиф Волоцкий (1439/40—1515). Он читается наиболее вероятным автором «Послания иконописцу» «Слова о почитании икон» и бесспорным автором «Просветителя» (начало XVI века), где вопросу об иконописании отведена отдельная глава. «Живописецъ творит написав на дъсцѣсе плотское Христово смотрение,— пишет Волоцкий,— и преаст церкви, и еже и евангелие словом повествует, сие живописание делом исполняет». При этом почитание икон — это почитание

не выкрашенной доски, а «вображения тела господня»⁵⁴. Волоцкий, как и все другие защитники иконописания, строит свои доводы на значении содержательной стороны икон, в духе времени не уделяя внимания стороне формальной, качеству изображения, хотя и этот фактор в сознании его современников имел немалое значение. Сохранилось любопытное указание на необходимость точного воплощения художником изображаемого предмета: Епифаний Премудрый в своем послании Кириллу Белозерскому упоминает в связи с рассказом о творчестве Феофана Грека о своеобразном соревновании московских живописцев, копирующих лист с изображением собора.

В «Послании» и «Слове» Иосиф Волоцкий с той же «содержательной» точки зрения противопоставляет иконы «идолам». Иконы «первообразны», то есть в них почитается и постигается не материальное изображение, но духовный прообраз («первообраз»). Вслед за византийскими иконопочитателями⁵⁵ Иосиф заявляет: «Пишуще же изображения святых на иконах, не вещь чтемь, но яко от вещнаго сего зрака възлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви, их же ради благодать божия действует неизреченнаа чудеса и исцеления»⁵⁶. «Божественных бо икон и первообразное свято есть и честно, идольскае же прьвообразное сквернейша суть и нечиста и бесовскаа изобретения»⁵⁷.

Вопрос об иконописании затронул и другой борец против ересей, Зиновий Отенский (XVI в.), стремясь опровергнуть взгляды Феодосия Косого и его последователей. Еретики отрицали иконописание, исходя из божественного запрета творить «себе подобие» и ссылаясь на рукотворный характер икон. Отенский же в ответ пишет о благодати, осеняющей иконы, о божественной сущности объектов иконописи. Истинное — приобщающее к божеству — искусство — это отнюдь не изображение человека или животного «по уму мастерства» художника, но опирающееся на традицию «боговдохновенное» творчество. Однако Отенский уже допускает и полусветское изображение — «икону» царя: «и аще земнаго царя иконоу, еже есть образ его, должно почитати, взаконено бысть»⁵⁸. Это, несомненно, шаг к признанию будущей «мирской» портретной живописи.

Еще заметнее этот сдвиг в сторону эстетических принципов нового времени в постановлениях Стоглавого собора 1551 года, названного так по числу глав, в которых излагались ход обсуждения и решения Собора.

В «Стоглаве» была уделена особая глава вопросу образования на Руси, необходимости «учения книжного письма и церковного пения псалтырного». Здесь нет уже речи о скитнической замкнутости истинного знания, которая была свойственна Нилу Сорскому. «Стоглав» указывает, что должны быть отобраны свя-

щенники, которые «учили бы есте своих учеников грамоте до-
вольно, сколько сами умеете, и сущу бы им в писании сказывали
по данному вам от бога таланту, ничтоже скрывающе, но от бога
мзды ожидающе, а и zde от их родителей дары и почести прием-
люще по достоинству»⁵⁹. То же уважение к профессии худож-
ника, внимание к его таланту проявилось в постановлении Собо-
ра «О живописцех и честных иконах»: «архиепископом и еписко-
пом по всем градом и весем и по монастырем своих предел испы-
товати мастеров иконных и их писем самим смотрити и избравше
койждо их в своем пределе живописцов нарочитых мастеров да
им приказывати надо всеми иконописцы смотрити, чтобы в
них худых и безчинных не было, а сами архиепископы и еписко-
пы смотрят над теми живописцы, которым приказано и брегут
такового дела накрепко, а живописцов оных брегут и почитают
паче простых человек»⁶⁰.

Признание общественной значимости искусства выражается
непрямым образом и в угрозе вечных мук и «царской грозы»,
уготованных тем, кто «учнет талант сокрывать, еже ему Бог
дал и учеником по существу того не отдаст»⁶¹.

С другой стороны, характерно указание Стоглава на связь
творческих возможностей и нравственного облика художника.
Он не только должен добросовестно, «с превеликим тщанием»
писать иконы, но и обладать высокими нравственными достоин-
ствами: «подобает быти живописцу смирену кротку благоговей-
ну непразднословцу несмехотворцу несварливу независтливу
непьяници неграбежнику неубийцы наипаче же хранити чисто-
ту душевную и телесную со всяцем опасением»⁶². Такой этичес-
кий акцент решения Стоглава был, вероятно, вызван еще и
упоминавшимися нападками еретиков на святость «рукотворных»
икон — созданных к тому же, быть может, не чистыми руками.
Но независимо от этого обстоятельства выраженное Стоглавом
представление о связи истинного творчества с этическими досто-
инствами, пронизывает древнерусские эстетические воззрения на
протяжении всей истории Древней Руси.

Стоглав отражает в определенной мере снижение канониче-
ской замкнутости «высокого» искусства. Живописцы ориенти-
руются по-прежнему на древние образцы: «писати... смотря на
образ древних живописцев и знаменовати с добрых образ-
цов»⁶³, но в число «добрых образцов» попадает уже и «Троица»
Андрея Рублева: «Писати иконописцем иконы с древних прево-
дов како греческие иконописцы писали и как писал Ондрей
Рублев и прочие пресловущие иконописцы, и подписывати Свя-
тая Тройца, а от своего же замышления ничтоже предтворя-
ти»⁶⁴.

Несмотря на осуждение «самовольства» художников — давав-
шего себя чувствовать в XVI веке, — Стоглав фактически призы-

вал осваивать разные школы живописи. Постановления Стоглава, по сути, признавали два вида «письма» — приточное и бытийное (историческое) письмо. Показателен с точки зрения новых тенденций в оценке и восприятии искусства ответ на вопрос царя, можно ли изображать «цари и князи и святители и народи, которые живы суще»⁶⁵. Собор, ссылаясь на отцов церкви и «древних живописцов», ответил утвердительно.

Следующий, 1554 года, Собор тоже столкнулся с проблемой иконописи в связи с делом дьяка посольского приказа Ивана Висковатого. Висковатый, вслед за еретиками, усомнился в возможности изображать на иконах божественные существа, невидимые и бесплотные. Некоторые недавно созданные (в середине XVI в.) иконы Московского Благовещенского собора, построенные на сложных аллегориях, вызвали у Ивана Висковатого подозрение относительно их связи с «латинской ересью»; он усмотрел в них отход от Священного писания. Сомнения дьяка были порождены отнюдь не его прогрессивной «новаторской» позицией, а, напротив, своеобразным догматизмом, враждебным отношением к росту повествовательной дидактики. Собор осудил сомнения Висковатого как еретические.

Так в XVI веке впервые в русской истории в масштабах государства была сделана попытка регламентации вопросов, связанных с искусством, неволью выражавшая новые веяния эпохи. Это новое уже гораздо отчетливей выразится в переломном для истории Русского государства и его культуры XVII веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 22.
- ² Семенов В. Древняя русская Пчела.— Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. 54. Спб., 1893, с. 291.
- ³ Там же, с. 292, 297.
- ⁴ Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073. Спб., 1880, 237 об.
- ⁵ Гранстрем Е. Э., Ковтун Л. С. Поэтические термины в Изборнике 1073 г. и развитие их в русской традиции (анализ трактата Георгия Хировоска).— В кн.: Изборник Святослава 1073 г. М., 1977, с. 105.
- ⁶ Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 237.
- ⁷ Вагнер Г. К. Статья Георгия Хировоска «О образах» в Изборнике Святослава 1073 года и русское искусство XI века.— В кн.: Изборник Святослава..., с. 141.

- ⁸ Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073. Спб., 1880, л. 237 об., 238.
- ⁹ Вагнер Г. К. Указ. соч., с. 145.
- ¹⁰ Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской.— В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 47.
- ¹¹ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. В 3-х т., т. 3. М., 1955, с. 74.
- ¹² Там же, с. 78—79.
- ¹³ См.: Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России (Древнерусская эстетика XI—XVII веков). М., 1963, с. 53—60.
- ¹⁴ Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, с. 384—386.
- ¹⁵ Переверзев В. Ф. Литература Древней Руси. М., 1971, с. 55.
- ¹⁶ Памятники..., с. 380.
- ¹⁷ Там же, с. 382.
- ¹⁸ Собрание писем царя Алексея Михайловича. М., 1856, с. 91.
- ¹⁹ Лихачев Д. С. Великое наследие. М., 1975, с. 183.
- ²⁰ Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII века. М., 1978, с. 397, 399.
- ²¹ Шохин К. В. Указ. соч., с. 60.
- ²² Памятники Российской словесности XII века. М., 1821, с. 21—22.
- ²³ Кусков В. В. Представление о прекрасном в древнерусской литературе.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 60.
- ²⁴ Памятники древне-русской церковно-учительной литературы, вып. 1. Спб., 1894, с. 74.
- ²⁵ Воронин Н. Н. Любите и сохраняйте памятники древнерусского искусства. М., 1960, с. 15—16.
- ²⁶ Полное собрание русских летописей, т. 2. М., 1962, стлб. 581.
- ²⁷ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. 1. Спб., 1893, с. 662.
- ²⁸ Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981, с. 130.
- ²⁹ Забелин И. Черты русской жизни в XVII столетии.— «Отечественные записки», 1857, янв., с. 339.
- ³⁰ Яблонский В. Пахомий Серб и его агнографические писания. Спб., 1908, с. LXXVI.
- ³¹ Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970, с. 9.
- ³² Изборник 1076 года. М., 1965, с. 154.
- ³³ Кусков В. В. Указ. соч., с. 65.
- ³⁴ Забелин И. Е. Указ. соч., с. 355.
- ³⁵ Собрание писем царя Алексея Михайловича, с. 89—90.
- ³⁶ Надпись возможно перевести следующим образом: «Да будет христолюбивой душе твоей в награду венец навеки. Аминь». Тут вероятна игра со значением слова «венец» — «духовное воздаяние» и «знак царского достоинства». Цит. по статье: Подобедова О. И. Изборник Святослава 1073 года как тип книги.— В кн.: Изборник Святослава..., с. 43.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же.

- ³⁹ Там же, с. 44.
- ⁴⁰ Воинские повести Древней Руси. М.—Л., 1949, с. 14.
- ⁴¹ Русские повести XV—XVI веков. М.—Л., 1958, с. 39.
- ⁴² История русской литературы X—XVII веков. М., 1980, с. 206.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы..., с. 91.
- ⁴⁵ Нил Сорский. Предание и устав.— Памятники древней письменности и искусства, вып. CLXXIX, 1912; с. 8.
- ⁴⁶ Там же, с. 9.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Там же, Приложения, с. V.
- ⁴⁹ Там же, с. 80.
- ⁵⁰ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 77.
- ⁵¹ Синицына Н. В. Максим Грек в России. М., 1977, с. 197.
- ⁵² Русская историческая библиотека, т. 4. Спб., 1878, стлб. 1232.
- ⁵³ «Идол убо не бывшей вещи есть идол,— поясняет Толковая Палея (XII—XIII век),— подобие же бывших вещей есть подобие. Прежде бо творяху еллыны образные образы, то суть идоли, не суть же бывшей вещи подобие, но излиано или выдолото, а не писано яко же по подобию написан образ». (Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1897, т. 3, с. 905.)
- ⁵⁴ Казакова Н. А. и Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 338.
- ⁵⁵ См.: Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929, S. 40—45. Также гл. «Византия» настоящего издания.
- ⁵⁶ Казакова Н. А. и Лурье Я. С. Указ. соч., с. 334.
- ⁵⁷ Там же, с. 333.
- ⁵⁸ Инок Зиновий. Сочинение. М., 1880, с. 93.
- ⁵⁹ Водовозов Н. В. Указ. соч., с. 226.
- ⁶⁰ Стоглав. Казань, 1887, с. 99.
- ⁶¹ Там же, с. 98.
- ⁶² Там же, с. 97.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Стоглав. Спб., 1863, с. 128.
- ⁶⁵ Стоглав. Казань, 1887, с. 81.

§ 2. Эстетическая мысль в России XVII века

При исследовании теоретических проблем истории эстетической мысли особая роль выпадает на долю «переходных» периодов, представляющих начало смены старых, прочно сформировавшихся художественно-эстетических систем и взглядов,

устоявшимися традициями, сложившимся стилем, отработанной многими поколениями художников техникой исполнения и т. д. Одним из таких периодов в истории русской художественной культуры был XVII век, в особенности вторая его половина, когда медленно, но неуклонно начала меняться древнерусская художественно-эстетическая система, на протяжении веков создавшая непревзойденные шедевры во всех сферах художественной деятельности: творениях древнерусских зодчих, в искусстве прославленных иконописцев Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия, памятниках древнерусской письменности.

Век крупных экономических и общественно-политических изменений, открытых, грандиозных народных восстаний, войн, государственно-политических и церковных реформ, сопровождавшихся расколом церкви, развитием связей с Западом — вся интенсивнейшая политическая, экономическая и духовная жизнь того времени породила острую борьбу идей во всех сферах культуры, в том числе и в области эстетической мысли. Глубокие противоречия, присущие сложному переходному этапу, с которого начинается новый период русской истории¹, пронизывают и его эстетическое сознание. В эстетической сфере эти противоречия связаны в первую очередь со стремлением примирить начавшийся активный процесс «обмирщения» культуры, появления светской оригинальной литературы, светского обучения, усиления роли науки со старым укладом жизни, с господством церковной идеологии и культуры. XVII век явился одновременно и завершающим этапом древнерусской культуры и началом культуры Нового времени. Итоговый характер русской эстетической мысли XVII века диктовал необходимость сохранения еще прочных древнерусских эстетических канонов и традиций, и одновременно из новых условий и потребностей времени рождалось исторически обусловленное требование изменения старых канонов, возникновения новых форм художественной культуры, а также новых понятий и критериев оценок.

Окончательного разрыва с канонами древнерусской художественной культуры еще не происходит (как это будет в XVIII веке), но основные признаки качественных изменений и зарождения новаторских эстетических тенденций уже намечены. Из многочисленных факторов, влиявших на развитие русской культуры этого времени, можно выделить четыре момента. Первый — активизация социально-политической мысли, связанная с событиями так называемого Смутного времени и их осмыслением в философском, социологическом, этическом и эстетическом аспектах. Второй момент связан с реформой церкви и старообрядческим движением (расколом церкви). Третий — для развития эстетического сознания основной — детерминирован развитием искусства, его новыми тенденциями и попытками теоретического

обобщения особенностей и потребностей художественно-эстетического движения века. Четвертый связан с начавшимся «обмирщением» культуры, развитием светских начал, первых шагов русской «просветительской» философии и культуры в целом.

Особенности эстетической мысли первой половины века вытекают из попыток теоретически объяснить события «смуты», сопровождавшихся острой критикой правителей, активизацией народного самосознания, утверждением чувства ответственности всех и каждого за происходящее, стремлением выявить истинную причину политических неурядиц, появление многочисленных самозванцев, и т. д. Критическая направленность общественной мысли, смелость многих авторов в исследовании реальных исторических событий, в оценке действий конкретных исторических лиц, участие в литературном процессе не только представителей господствующих классов, духовенства, но также представителей посада, служилых людей привели к новым открытиям и в эстетическом сознании, к созданию новых художественно-эстетических ценностей. Появляется оригинальная светская литература публицистического и философского плана. Такие произведения, как: «Сказание» Авраамия Палицына, «Временник» Ивана Тимофеева, сочинения Ивана Хворостинина, Шаховского, Катыва-Ростовского, «Повесть 1606 года, о крепкой обороне города Смоленска» и многие другие — и по содержанию и по форме не укладываются в рамки традиционных жанров древнерусской литературы. Несмотря на очевидную разницу в подходе и освещении описываемых событий, различие политической платформы и авторской позиции, творческой индивидуальности создателей этих памятников, их объединяют и общие присущие им художественно-эстетические особенности.

Ярко выраженный субъективный пафос, четкость авторской точки зрения в трактовке добра и зла, выявление с определенных классовых позиций всех возможных материальных и духовных сил страны с целью включения их в активную социально-политическую борьбу — вот то общее, что их роднит. Страстные призывы к защите отечества переполняют, например, «Новую повесть»: «Мужайтесь и вооружайтесь и тштитеся на враги своя, како б их победити и царство свободити»², — обращается автор ко всем русским людям, а не только к патриарху и воеводам. Судьба России, ее самостоятельность, должна стать делом всего народа. Автор подчеркивает личную ответственность и достойный вклад в общее дело освобождения каждого человека, на какой бы ступени социальной лестницы он ни стоял. Воспевая подвиги героических защитников Смоленска, дивясь их «крепости, душевному величию и непреклонной воле», автор дает разностороннюю социальную и глубокую психологическую характеристику каждого участника великого Московско-

го посольства. Восхищаясь стойкостью и душевным мужеством патриарха Гермогена, он остро критически разоблачает боярина Михаила Салтыкова, корыстную сущность его поступков, анализируя социально-психологические причины его неустойчивости и уступчивости врагам. Беспощадная сатира разит предателя, думного дьяка, проходимца и ловкача Федора Андронova.

В памятниках, отразивших события Смутного времени, сохраняются элементы традиционной книжной древнерусской риторики, приемы житийной литературы, ораторского искусства, но они вплетены в новый стиль изложения событий и раскрытия характеров, во многих произведениях круто повернутый в сторону реалистического, нередко натуралистически правдивого, «достоверного» изображения подлинных событий. Горячее участливое отношение автора ко всему происходящему, повышенная эмоциональность, агитационность порождают и соответствующий художественный стиль — стремление к предельной выразительности, максимальному использованию простонародных выражений и оборотов речи, рифмованных афоризмов, вплетающихся в прозаическое повествование.

Принципы народной поэзии, эстетические воззрения низших и средних классов общества впервые нашли выражение в памятниках письменности. Блистательным примером новой литературы могут служить такие шедевры, как «Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков» и «Послание дворянина к дворянину». Поэтика фольклора и поэтика книжной письменности слились, породив качественно новое явление. На первый план среди различных видов литературы и искусства выступают теперь исторические повести, а в них — характеристика, часто весьма многосторонняя и противоречивая, действительных исторических лиц и событий. «Начало XVII в. было временем, когда человеческий характер был впервые «открыт» для исторических писателей во всей его сложности и противоречивости. До XVII в. проблема «характера» вообще не стояла в повествовательной литературе»³.

С открытием «характера», внутреннего мира личности органически связана другая важнейшая особенность эстетического сознания первой половины века — тенденция к максимальному использованию фольклора в памятниках письменности, по существу, слияние элементов народной поэзии, выражавшей эстетические вкусы широких народных масс, с книжной литературой. Столь серьезное влияние фольклора на профессиональную литературу как с содержательной, так и с формальной точки зрения вносят существенно новое в сам метод отображения действительности, в само «видение» мира, принципы и средства его изображения. Происходит активный процесс «переделки», переосмысления сущности и назначения канонизированных форм и жан-

ров. «Житие» превращается по основным художественно-эстетическим признакам в повесть, икона приближается к портрету, появляются «парсуны» царей, воевод с явным стремлением художников приблизиться к оригиналу, создать не символическое изображение, а добиться портретного сходства.

Раскрытие психологических черт личности, правдивого описания событий посредством остро и занимательно построенного сюжета, использование выразительных средств народной речи — становится эстетическим требованием времени. Пейзаж в литературе и живописи впервые выступает не только художественным фоном, но представляет самостоятельную эстетическую ценность.

Эстетические идеи, возникшие в первой половине века, неразрывно слиты с общественно-политическим, патриотическим идеалом, отражавшим общенациональное стремление к укреплению самостоятельности и процветанию родной земли; отсюда трактовка прекрасного как свободной от вражеского нашествия родины, прекрасного человека как активного защитника интересов общества. Единство этического и эстетического, общность нравственного и прекрасного базируется на одном источнике — патриотической трактовке понятий долга, родины, прекрасного человека как человека высокого мужества, чести и достоинства.

Вторая половина XVII века характеризуется более сложной борьбой различных тенденций как в идейно-политической сфере, так и в сфере эстетического сознания. Черты нового художественного подхода к отображению действительной жизни проникают во все виды и жанры искусства. Вместе с тем борьба различных тенденций в литературе и искусстве, противоречивость принципов художественного отражения выявляется более резко и определенно и находит свое закрепление в эстетической теории. Вокруг вопросов, связанных с изменениями в искусстве, в том числе в иконописании, возникают острые споры. Появляется ряд специальных трактатов по теории живописи (иконописания), затрагивающих и общие эстетические проблемы.

С наибольшей остротой и очевидностью противоречивость эстетических идей — столкновение традиций и новаторства — выявилась в воззрениях деятелей «раскола», наложившего сильный, но мрачный отпечаток на всю духовную жизнь второй половины века.

Раскол возник как религиозная антитеза церковной реформе, проводимой царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном. Политико-идеологическая суть реформы заключалась в стремлении русского самодержавного государства объединить на религиозной основе все страны, исповедующие православие. Этому должна была способствовать формальная, обрядовая сторона реформы, ставившей своей целью на основе традиций, дог-

матов и канонов Византии унифицировать церковные обряды, ликвидировать разночтения в церковных книгах, трактовке отдельных догматов православного учения и т. д. (Например, древнерусское двоеперстие при крещении сменить на греческое троеперстие, моногласие в церковном пении отдельных праздников заменить многогласием, старые богослужебные книги исправить по тогдашним греческим образцам, унифицировать форму креста и т. д.)

Ревнители «старой веры», несогласные с реформой и составили движение раскола. Социальный состав раскола многолик и сложен: старое родовитое боярство (боярыня Морозова и другие) и князья (Хованские, например), значительная часть стрелецкого войска, городское, посадское население, крестьянство, белое и черное духовенство; в целом — большая часть населения России, недовольного установившимися порядками (каждый социальный слой имел свои причины для недовольства). Движение раскола аккумулировало в себе столкновение и противоречивость политических, философских, этических и эстетических идей эпохи.

Видный представитель раскола протопоп Аввакум (1620/1621—1682) всей своей жизнью и деятельностью, будучи крупнейшим писателем своего времени, являл эту противоречивость. С одной стороны, он возглавил движение, во многом демократическое по своей сути, движение, в социальном отношении принимавшее часто форму антифеодальной оппозиции народа официальной церкви и самодержавному государству. В этой форме борьбы народ, по оценке Г. В. Плеханова, выражал «недовольство... своим постоянно ухудшавшимся положением»⁴. Резкая критика Аввакумом и его соратниками царской и церковной власти, личностей царя, патриарха, царских вельмож — не только религиозно-политический, но и эстетический документ эпохи. Сатира становится новым жанром, формой и методом художественно-публицистического раскрытия действительности. А. М. Горький справедливо считал «язык, а также стиль... Аввакума... непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца»⁵. С другой стороны, талант Аввакума проповедника, его могучая страсть бунтаря были направлены на фанатическое отстаивание старых начал русской жизни.

Раскольники не только не принимали, но и не понимали реформы. Призывая на смерть постоять за старую веру, «за единый аз» вплоть до самоожжения, они противостояли начавшемуся процессу освобождения русской культуры от оков церкви, мешали распространению науки, просвещения, светского искусства, налаживанию научных и культурных связей с Западом. Внутренние противоречия раскола как религиозно-идейного движения нашли отражение и в эстетических взглядах представи-

телей старообрядчества, центральным художественно-литературным памятником которого является «Житие»⁶ Аввакума.

В традиционной форме жития Аввакум открыл новые художественно-эстетические ценности, создав «первый в русской литературе опыт пространной автобиографии»⁷, раскрыв в ней свою собственную неповторимую судьбу не только конкретного человека, но и социально значимой личности. Проповедь и исповедь Аввакума в их противостоянии и единстве и составляют содержательное новаторство «Жития», из которого органически вытекает новаторство формальное, заключающееся в активном утверждении принципа «простоты», «просторечия» как законного средства художественного выражения — основы оригинального литературного стиля Аввакума.

На фоне «хитрого красноречия» «киевских старцев», плетения словес, за которыми нередко исчезала содержательная суть произведения, «Житие» поражает реалистической глубиной нравственно-психологической обрисовки изображаемых характеров, подлинно демократической направленностью, непревзойденным (не только для своего времени) художественным мастерством, неповторимостью индивидуального стиля. Аввакум осознавал свое высокое назначение писателя-борца. Впервые древнерусский автор открыто выражает свою художественно-эстетическую концепцию и как исходный принцип в ней: приверженность к природному русскому языку и ко всему русскому. «Реченно просто» — для Аввакума высшая самооценка творчества. Этот принцип нашел выражение и в проникновенных описаниях природы, быта, предельно искреннем раскрытии своего внутреннего состояния, жизни близких и т. д. «Житие» Аввакума, как и многие другие памятники раннего старообрядчества («Челобитная царю Алексею Михайловичу», «Вопрос и ответ» инока Авраамия; «Житие» и письма инока Епифания, «Прение верного инока с отступником» и др.⁸) по силе сатирического обнажения, неприемлемости норм жизни и морали официальных властей, яркому разговорному языку, ироническому стилю изложения являются лучшими образцами демократической сатиры второй половины XVII века. «Житие» явилось важным этапом нравственно-психологического и эстетического самосознания художника как творческой личности. Однако оно не лишено глубоких внутренних противоречий, выразившихся как в форме — в двуязычии (соединении высокого церковнославянского языка и русского разговорного, «просторечного»)⁹, — так и в содержании — в утверждении нравственно-эстетического идеала человека и его бытия. Отставание равенства человека (перед богом и природой все равны: и боярыня и мужик) сочетается с проповедью идеала духовного нищенства, активным неприятием всякой «внешней мудрости» (постижение тайн природы разумом) «высоких наук», изувер-

ской подчас борьбой за «чистоту» и непрерываемость веры, эсхатологической концепции мира.

Консервативные моменты еще очевиднее проявились в трактовке Аввакумом иконописи. В небольшом трактате «Об иконном писании»¹⁰, следуя решениям Стоглавого собора (1551 г.), Аввакум решительно отвергает необходимость контактов с Западом, категорически отрицает новые тенденции в искусстве, в том числе и новую школу живописи, возглавляемую Симоном Ушаковым. Аввакума более всего возмущает отступление от старых канонов, тенденция к принципам написания икон «по плотскому умыслу»¹¹, стремление божественные лики «будто живые писать», «по-фряжскому, сиречь по-немецкому»¹².

Новая живопись с ее светскими элементами, земным началом неприемлема для Аввакума и его сторонников, так как она противоречит их пониманию образа Христа, который «тонкостны чувства имея»¹³. Изображения на иконах должны соответствовать типу страдальца-аскета, когда художник рисует «лице, и руже, и ноге, и всю чувства тончава и измодала от поста и труда, и всякия им неходящия скорби»¹⁴.

Саркастически высмеивая натуралистические тенденции новой школы (например, пишут «Христа на кресте раздутова: толстехунк миленький стоит, и ноги те у него, что стульчики»)¹⁵, он подмечает существенные недостатки и слабости иконописи новой школы XVII века по сравнению с иконописью предшествующих веков, с мастерством Андрея Рублева. Некритическое отношение к западным образцам, психологическая неоправданность многих конкретных деталей и, как главный недостаток, — резкое снижение духовности, одухотворенности, свойственной классическому древнерусскому иконописанию в его лучших образцах, вызывают упреки протопопа. В оценке живописи новой школы проявился острый ум, наблюдательность и художественный вкус Аввакума. Принципиально был поставлен Аввакумом вопрос о преимуществах национальной самобытности русского искусства. Иконописцы и художники должны сохранить умение и приемы, «хитрости» старых мастеров и писать, «как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы»¹⁶.

И все же в целом его эстетическая концепция в вопросах живописи была консервативной, ибо пыталась утвердить уходящие принципы искусства прошлого, не допуская в искусство иных критериев, кроме духовно-религиозных. Новые художественные принципы, утверждающие земную красоту и полнокровность жизни, ярко воплощенные в «Житии», им безоговорочно отвергались. Огненные стрелы его критики, направленные против Никона, прежде всего попадали в представителей новой школы, делающей первые шаги по направлению к светскому искусству, идущему вразрез канонов.

Новые художественно-эстетические принципы утверждались не только практически, но и теоретически и нашли отражение в трактатах по вопросам искусства и иконописания. Из дошедших до нас заслуживают внимания следующие сочинения: «Трактат об иконописании» царского изографа Иосифа Владимирова; «Слово к люботщательному иконного писания» жалованного иконописца Оружейной палаты Симона Ушакова; докладная записка Симеона Полоцкого царю Алексею Михайловичу «Об иконном писании, о принятии мер к улучшению иконописания в Московском государстве»; «Грамота» святейших трех патриархов: Паисия, Макария, Иосафа, а также «Грамота» о почитании икон святых царя Алексея Михайловича 1669 года. Написанные в острой полемической форме, эти трактаты отражают острейшую идейную борьбу по вопросам, связанным с развитием искусства того времени, охваченного процессом «обмирщения», проникновением светского начала во все сферы и жанры.

Несомненную теоретическую и историческую ценность представляют трактаты художников новой школы; царского изографа Иосифа Владимирова («Трактат об иконописании») ¹⁷, жалованного иконописца Оружейной палаты Симона Ушакова («Слово к люботщательному иконного писания») ¹⁸. В этих трактатах нашла отражение атмосфера активных споров вокруг проблемы иконописания, обсуждение художниками стоящих перед ними идейно-художественных проблем, непринятие «на веру» художественно-эстетических канонов старой иконописи.

Трактат Владимирова пронизан страстным утверждением нового художественного видения, отстаиванием «световидных» икон новой школы, возглавляемой Ушаковым. Владимиров затрагивает целый круг проблем: о предназначении живописного искусства, о силе и границах творческой фантазии, об отношении нравственности и красоты, о личности художника, об отношении к традициям искусства мастеров древности, о роли изучения западного искусства для русских живописцев, о соотношении живописного изображения и слова, о необходимости организации школ для систематического обучения искусству и др. Однако главное внимание автора трактата сосредоточено на двух проблемах: разъяснении выдвинутого им принципа «живоподобия» в живописи и новое понимание красоты.

Постановка актуальных и разнообразных проблем говорит о высокой теоретической культуре автора трактата, его пристальном внимании к процессам, происходящим в западном искусстве. Художник, полемизируя с неприемлемыми для него старообрядческими взглядами на живопись, в противовес требованиям «темновидных», аскетических икон, выдвигает новый принцип «живоподобия», согласно которому «с первого взгляда» узнается тот, кто изображен, утверждает новую, «земную» трактовку

красоты в искусстве. Владимиров вводит обсуждение проблем развития русского искусства в русло общемировых проблем культуры, показывая сближение путей развития русской и западной художественных культур, выдвигая новые для русского искусства критерии оценки. Принцип «живоподобия» он распространял не только на религиозную живопись, но и на светскую. Утверждаемое единство критериев было значительным шагом вперед в эстетической теории. С его точки зрения «правдоподобие», правдивость нужны в равной степени как для написания портретов царей, так и для создания икон. Свою мысль Владимиров поясняет рассказом апокрифической легенды о святом Луке, создавшем совершенный образ Богородицы, отражение которого явилось ему в зеркале. Он неоднократно повторяет, варьирует мысль о том, что иконы надо писать так же правдиво, как портреты царей. «Какая бы честь была земному царю, — вопрошает он, — если бы кто-нибудь неискусно или невежественно написал бы в честь него его портрет с непохожим лицом и, желая почтить, принес бы его когда-нибудь в царские чертоги? Не получил ли бы он вместо вознаграждения много мучений за то, что не похоже и не красиво написал царский портрет?»¹⁹.

Для Владимирова, что правдоподобно, или «живоподобно» написано, то и красиво. Поэтому совершенное изображение богородицы возможно лишь как «живоподобное» изображение. Божественное, с его точки зрения, можно раскрыть лишь посредством написания живого человеческого облика, облеченного в человеческую плоть, «жизнеподобно», исходя из конкретных событий «житий святых». Реализация этого «жизнеподобия» в творчестве исходит из способности к «внутреннему зрению» художника, которая «подобно вспышке солнечных лучей освещает так», что художник «все чувственные черты человека запечатлеет в своей памяти и потом на бумаге или на чем ином изобразит. Так же он может создать предмет или подобие всякого человека»²⁰. Идея конкретной индивидуализации образа развивается и во второй, полемической части трактата. «Где таково указание изобрели... — критикует Владимиров старообрядца Плешковича, — несмысленные любопытатели, которые одною формою смугло и темновидно, святых лица писать повелевают? Весь ли род человеческий во едино обличье создан? Все ли святые смуглы и тощи были?»²¹ Вот в чем корень разногласий с требованиями эстетики раскола, которые автор трактата называет юродством, предпочитающим «темноту и мрак паче света»²².

Следуя природе, прославляя свет и красоту живописания, мастер может приблизиться к «живоподобию» образа. Кроме трактовки этой главной категории в трактате Владимирова заключены пространные рассуждения о назначении искусства, о необходимости систематического, терпеливого обучения этому

искусству, об отличии искусства и ремесла, о соотношении нравственности и красоты, о личности художника, о соотношении живописного и словесного изображения и другие важнейшие проблемы, в том числе и вопрос о национальной и религиозной ограниченности, тормозящей дальнейшее развитие русской эстетической культуры. Владимиров призывал перенимать в искусстве хорошее и у иноверцев, их умение «существо вида»²³ изображать, «...истину снискивать» в искусстве и «живоподобно» изображать как образы Христа и Богородицы, так и царей земных²⁴.

Содержание трактата ново, многогранно и значительно, все позднейшие трактаты XVII века во многом повторяли идеи трактата Владимирова, явившегося серьезным теоретическим обоснованием принципиально нового подхода к искусству. Главным достоинством трактата Владимирова было подчеркивание права «премудрого», истинного художника на новаторство в искусстве, требование не следовать слепо традиции (как бы высока она ни была) и столетиями складывавшемуся иконописному канону, а исходить из согласия собственному «слуху или видению»²⁵. Такая постановка вопроса для русской эстетики XVII века была смелой и новаторской, открывшей реальные возможности сближения искусства с жизнью.

Творчество Симона Ушакова (1626—1686), последнего крупного русского иконописца, воплотило первые поиски конкретных путей и форм этого сближения. Разрыв с иконописной традицией намечен четко. В иконах и парсунах Ушакова, гравюрах на меди присутствуют все признаки «живоподобия». Утратив напряженную глубину образов новгородской иконописи, светоносную одухотворенность икон Рублева, Симон Ушаков привнес в русское искусство другие эстетические качества. «Мягкая лепка лица, какой до Ушакова не знала русская иконопись, должна была производить на современников впечатление своей объемностью, создавать ощущение живой плоти, телесности — всего того, чего до него не добился ни один мастер»²⁶.

Теория и художественная практика в творческой деятельности Ушакова соответствовали друг другу. Ушаков наиболее пристальное внимание уделяет проблеме восприятия искусства, способности искусства сохранять жизнь поколений, бессмертие и славу человеческого духа и сердца. «Изображением лиц и деяний угодников божьих мы память об их добродетелях любовно вписываем в души наших и стараемся правдоподобно изобразить страдания мучеников, чтобы в сердцах видящих вызвать сочувствие к ним и тем самым сделать их участниками их заслуг [мучеников]»²⁷.

Значительная часть трактата Симона Ушакова посвящена обоснованию принципа правдоподобия, реализуемого посред-

ством специфических форм и средств изображения, анализу этих средств (рисунка, цвета). В этой связи рассматривает автор трактата и вопрос о видах искусства, находясь под влиянием античной эстетики. Среди семи свободных художеств для него главное — «иконотворение».

В эстетических суждениях Ушакова, в отличие от традиционных средневековых критериев сугубо духовного, религиозного назначения искусства, делается хотя робкая, но очевидная попытка выявить специфические критерии для оценки собственно искусства, его формы и содержания.

В свете теоретических положений трактатов Владимирова и Ушакова остроумные упреки Аввакума в адрес новой школы живописи выглядят исторически неправомерными. К тому же, как это ни парадоксально, в борьбе с новыми тенденциями иконописи он солидаризируется со своим врагом Никоном, еще более ревностно следившим за соблюдением канонов иконописания, борющимся как с русскими иконами нового письма, так и с «фряжскими» иконами новой школы. Изучение истории русского иконописания показывает, что дело не только в личных симпатиях и антипатиях царя и патриарха, а в том, что в эпоху Средневековья церковь во всех странах, в том числе и в России, осуществляла контроль за развитием искусства, направляя его в нужное ей русло. Исстари на церковных соборах рассматривались вопросы, связанные с иконописанием.

В XVII веке в силу обострившейся борьбы идей, проникновения светских начал во все сферы культуры, церковь, боясь «художественных» ересей, особенно ревностно следила за развитием иконописания. Так, решением Собора 1667 года строго регламентировались не только общее направление религиозной живописи, но и конкретные приемы изображения, тематика и т. д., что нашло закрепление в иконописных подлинниках с точным указанием того, как писать ту или иную сцену или святого.

Принципы руководства живописью со стороны церкви (довольно жесткие) зафиксированы в «Грамоте» трех патриархов²⁸, подтвержденной Собором 1669 года. Наряду с традиционными рассуждениями о божественном происхождении искусства, подчеркиванием традиционных «хитростей» иконного писания, необходимости сохранения сословно-кастовых основ искусства, возведением «управления» живописью в своеобразное искусство со стороны официальной церкви, ростки нового мировоззрения, внедрение светских начал, необходимость следовать духу времени отразились и в этих грамотах. Они проявились в повышенном интересе к проблеме красоты изображений, — утверждении важности писания «мирских вещей», впервые указывается на необходимость регламентации светского искус-

ства. Наряду со старыми религиозными сюжетами в грамоте узакониваются увлекательные, красочные сюжеты из Библии и светской истории, расцвеченные бытовые сценки. «Красота» и увлекательность изображения выдвигается на первый план. (Подобными изображениями заполнены стены и своды, весь интерьер большинства церквей последней трети века.)

Близкой по содержанию к грамоте трех патриархов является грамота царя Алексея Михайловича 1669 года²⁹. Внимание царя направлено не только на иконопись, но на эстетические задачи, связанные с строительством и украшением городов, особенно Москвы, которой необходимо «лепу быти». (Во время царствования Алексея Михайловича развернулось строительство и «украшение» многих русских городов, ансамблей монастырей, храмов, архитектурных промышленных предприятий и торговых зданий, утвердился перенос принципов светского каменного зодчества на церковное). Активнейшая художественная жизнь эпохи, появление многих новшеств в этой сфере (впервые в России — создание придворного театра с красочными театральными представлениями на библейские сюжеты³⁰. Появление силлабической поэзии³¹, развитие новых для русской эстетической культуры того времени тенденций к красочности и яркости форм, вобравшей элементы фольклорного начала, народных художественных вкусов и сочетавшей их с украшательством эстетики барокко). Требование Алексея Михайловича к придворным художникам и жалованным иконописцам писать «лепо, честно, со достойным украшением, искусным рассмотром художества»³² пронизывало всю эстетическую культуру последней трети века. Категория красоты, толкуемая в основном как украшение было основной категорией эстетики, особенно придворной.

Большая роль в развитии и пропаганде новых эстетических идей принадлежит Симеону Полоцкому (1629—1680), человеку, по тому времени широко образованному, которого справедливо называют одним из первых русских просветителей. Мыслитель, педагог, издатель, поэт, драматург, активный учредитель церемониальной, придворной эстетики, Полоцкий явился создателем новых для своего времени эстетических взглядов и ценностей. Его справедливо считали виртуозным мастером поэтической детали, ярким художником литературного барокко³³. Широко используя белорусские, украинские, польские, а также некоторые общеевропейские эстетические традиции того времени, Полоцкий и его последователи Сильвестр Медведев и Карион Истомирн способствовали формированию новых идейно-эстетических нормативов, нашедших впоследствии дальнейшее развитие в эстетике русского классицизма XVIII века. Два сборника стихов Полоцкого «Ветроград многоцветный» и «Рифмологон»³⁴, отразивших сущность и направление русской поэзии того времени, являются

своеобразными толковыми словарями, откликнувшимися на самые различные стороны жизни. Авторские предисловия к ним³⁵ раскрывают эстетические взгляды Полоцкого. В сфере поэтического «Симеон Полоцкий, — по мнению советского исследователя А. М. Панченко, — принес в Россию барочную концепцию писательского труда, если и не вполне самостоятельную, то вполне оригинальную для русской эстетики XVII века. Эта концепция имела целью доказать, что писательский труд может рассматриваться как личный нравственный подвиг, как камень, полагаемый в здание грядущего совершенного общества»³⁶. Заботы о совершенствовании общества, его просвещении были, по мнению Полоцкого, главным назначением писателя, художника, делом его жизни. Поэтому и учение Полоцкого о слове (логосе) с эстетических позиций барокко (соотношение слова и остроумия, слова и изобретательности поэтической формы и т. д.) было социально значимым.

Как просветитель, задачу поэзии он видит в воспитании нравов общества, укреплении души, познании непознанного и, конечно, украшении жизни человеческой. Поэзия «...иметь силу здравых душ веселием исполнения, в здравии утверждения от недугов предсоблюдения. К тому и украшения богу любезнаго и человеком... Обрящет zde юный укрательная стремлений страстей сии угасительная пламеней ярости и похоти... Обрящет старый утверждающая немощь его ко подвигам духовным и наставляющая ко памяти краткости века. <...> Обрящет zde благородный и богатый врачества недугам своим: гордости смирение, сребролюбию благорасточение, скупости подаяние, велехвалству смиренномудрие. Обрящет худородный и нищий своим недугом целебная: роптанию терпение, жатбе трудолюбие, зависти тленных презрение. Обрящет неправду творящий врачебное недугу си былие правды творение; гневливец — кротость... ленивец — бодрость; глупец — мудрость; невежда — разум; усумляющийся в вере — утверждение; отчаянный — надежду; ненавистник — любовь; продерзивый — страх; сквернословец — языка обуздание; блудник — чистоту и плоти умерщвление; пьяница — воздержание. И всякими иными недуги одержими и обрящут по своей нужде полезная былия и цветы»³⁷. В этой пространной цитате о назначении поэта — целая развернутая программа просветительской деятельности по улучшению нравов и эстетическому воспитанию общества.

Не обошел молчанием Полоцкий и острых споров по вопросам иконописания. Им была составлена памятная записка царю Алексею Михайловичу о принятии мер к улучшению иконописания в Московском государстве³⁸. В трактате кроме конкретных, насущных вопросов, связанных с иконописью, ставятся и более общие теоретические проблемы, связанные с пониманием сущ-

ности искусства в целом. Очень обстоятельно отстаивает он «плотскую» форму всякой живописи, выступая против доводов Аввакума в этом вопросе и поддерживая школу Ушакова. Считая «плотскую» форму первоосновой всякого художественного произведения, образа, он доказывает, что и в иконописи «плотское смотрение» главное, так как вне реального образа нельзя ничего изобразить: ни живого человека, ни божества, ни ангела, так как вне образа и божье существо невозможно видеть. Среди русских теоретиков искусства он впервые развивает мысли о специфике художественного творчества, о том, что на языке современной науки мы называем природой художественного обобщения, традиционнo сравнивая художника с пчелой. Подобно пчеле, собирающей мед из разных цветов, живописец отовсюду берет «лепоту» (красоту) и стремится описать не только видимые предметы, но и духовные сущности.

Полоцкий проводит разграничение содержательной ценности предмета изображения и художественных качеств этого изображения, достоинств живописного искусства и досточтимости лежащего в его основе первообраза: «неискусство живописца», «нелепо написанные иконы не делают бесчестия святым». Такие неискусные произведения он предлагает исправлять или же запрещать неискусным «продолжать свое занятие»³⁹, то есть заниматься иконописанием. Наряду с категорией прекрасного, красивого он ставит категорию безобразного — «нелепости» в искусстве, которая противостоит красоте. Полоцкий был образованнейшим человеком своего времени, большим эрудитом. Тракта́т Полоцкого пестрит многочисленными ссылками на Иоанна Дамаскина, Василия Великого, постановления церковных Соборов. Полоцкий способствовал введению более широкого круга эстетических идей. Постановку философских теоретических проблем искусства, эстетических категорий (типа прекрасное — безобразное как антиподы) Полоцкий сочетал с живым интересом к эстетическим моментам быта, придворного церемониала, уделял большое внимание теоретическим и практическим проблемам развития отдельных видов литературы и искусства: специфике театра, правилам стихосложения, особенностям современной ему иконописи и т. п.

В целом русская эстетическая мысль XVII века сделала первые шаги к исследованию проблем, связанных с общими закономерностями искусства. Главное внимание мыслителей и художников XVII века было обращено на изучение специфики отдельных видов искусства, в первую очередь иконописания, живописи. Оценка и анализ конкретных видов искусства открывали вместе с тем возможности для общетеоретических эстетических выводов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 153.
- 2 Русская повесть XVII века. М., 1954, с. 17.
- 3 Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 8—9.
- 4 Плеханов Г. В. Соч., т. XX. М.—Л., 1925, с. 335.
- 5 Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 166.
- 6 Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960.
- 7 Гудзий Н. К. Аввакум.—Краткая Литературная Энциклопедия, т. 1. М., 1962, с. 53.
- 8 Сарафанова Н. С. Из истории старообрядческой литературы XVIII века.—Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРА), т. XVII. М.—Л., 1961, с. 281—287.
- 9 См. подробно: Виноградов В. В. К изучению стиля протопопа Аввакума, принципов его словоупотребления.—ТОДРА, т. XIV. М.—Л., 1958.
- 10 Русская Историческая Библиотека. Т. XXXIX.—Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1. Л., 1927, с. 282—288.
- 11 Житие протопопа Аввакума, с. 135.
- 12 Там же.
- 13 Там же.
- 14 Там же, с. 139.
- 15 Там же, с. 136.
- 16 Стоглав. Казань, 1862, с. 165.
- 17 Отдел рукописей Гос. Исторического музея, рукопись из собрания А. С. Уварова № 915. Имеется целый ряд списков трактата Иосифа Владимирова. Наиболее известен перевод трактата, принадлежащий Ф. И. Буслаеву (см.: Буслаев В. И. Соч., т. II. Спб., 1910, с. 423—434). Отрывки трактата были опубликованы также в кн.: Мастера искусств об искусстве. Т. IV. М.—Л., 1937, с. 19—26, и в издании: ПМЭМ, т. I, с. 443—453. Полный текст см.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 24—61.
- 18 Рукопись Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина № О. XIII. Опубликована Г. Д. Филимоновым в Вестнике Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее.—Материалы, 22—24, вып. 1—3. М., 1874.
- 19 ПМЭМ, т. 1, с. 445. ПМЭМ, т. 1, с. 455—460. Перевод Е. Овчинниковой.
- 20 ПМЭМ, т. 1, с. 446.
- 21 Буслаев Ф. И. Соч., т. II, с. 429.
- 22 Там же, с. 430.
- 23 Там же, с. 426.
- 24 Там же.
- 25 Там же, с. 432.
- 26 История русского искусства. Т. IV. М., 1959, с. 376.
- 27 ПМЭМ, т. I, с. 459.
- 28 См.: Пекарский П. Материалы для истории иконописания в России.—

- Известия императорского Археологического общества, т. V, вып. 5. Спб., 1865; *Дмитриев Ю. Н.* Теория искусства в письменности Древней Руси.— ТОДРА, т. IX. М.— Л., 1953.
- ²⁹ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археологической экспедицией императорской Академии наук, т. IV, 1645—1700. Спб., 1836, с. 224—226.
- ³⁰ Первые пьесы русского театра. М., 1972.
- ³¹ *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
- ³² Акты..., с. 224.
- ³³ *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М.— Л., 1958. Глава II. «Стиль барокко» второй половины XVII века».
- ³⁴ *Полоцкий Симеон.* Избр. соч. М.— Л., 1953.
- ³⁵ *Еремин И. П.* Повитический стиль Симеона Полоцкого.— ТОДРА, т. IV. Л., 1948.
- ³⁶ Там же, с. 179.
- ³⁷ Предисловие Симеона Полоцкого к «Вертограду многоцветному».— ТОДРА, т. VI, с. 148.
- ³⁸ Издана Л. Н. Майковым в работах «Симеон Полоцкий о русском иконописании» (Спб., 1889) и «Очерки по истории русской литературы XVII и XVIII столетий» (Спб., 1889, с. 142).
- ³⁹ Там же, с. 137.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1—50.

Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 1—55.

* * *

Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1980.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти т., т. 1—5. М., 1962—1968. Гл. ред. М. Ф. Овсянников.

За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от ренесанса до романтизма XV—XIX в. София, 1966.

Мастера искусства об искусстве. Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7-ми т., т. 1—7. М., 1965—1970. Под общ. ред. А. А. Губера.

Идеи эстетического воспитания в 2-х т., т. 1, 2. М., 1973.

* * *

Амфитеатров Е. В. Исторический очерк учений о красоте и искусстве. Харьков, 1890.

Аничков Е. Очерк развития эстетических учений.— В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 4, вып. 1. Харьков, 1915, с. 1—242.

Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Гильберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. Пер. с англ.

Золгаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. Пер. с нем.

Илиев А. История на естетиката. София, 1954.

История европейского искусствознания в 3-х т. М., 1963—1969.

Лекции по истории эстетики. Кн. 1—4. Л., 1973—1980. Под ред. М. С. Кагана.

Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины.— Эстетика и жизнь. [Вып.] 6. М., 1978, с. 221—238.

Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х т., т. 1, 2. М., 1959—1968.

Маца И. Л. История эстетических учений. М., 1962.

Мионов А. М. История эстетических учений. Казань, 1913.

Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1960.

Овсянников М. Ф., Смирнова Э. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.

Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978.

Самсонов Н. В. История эстетических учений в 3-х т., т. 1—3. М., 1915.

- Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
- Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
- Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. М., 1979.
- Bayer R. Histoire de l'esthétique. Paris, 1961.
- Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. 1. Leipzig, 1914.
- Bosanquet B. A history of aesthetics. London, 1892.
- Chambers F. P. The history of Taste. An account of the revolutions of Art criticism and theory in Europe. New York, 1932.
- Grlic D. Estetika. 1—2. Ljubljana, 1974—1976.
- Croce B. Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica Italiana. Bari, 1910.
- Croce B. Storia dell'estetica per saggi. Bari, Laterza, 1967.
- Della Volpe, Galvano. Schizzo di una storia del gusto. A cura di Ignazio Ambrogio. Roma, 1971.
- Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1975.
- Hall V. Literary criticism. Plato through Johnson. New York, 1970.
- Hermann C. Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System. Leipzig, 1876.
- Janosi B. Az Aestetika története. 1—3. Budapest, 1899—1901.
- Kallen H. M. Art and freedom. A historical and biographical interpretation of the relations between the ideas of beauty, use and freedom in western civilization from the Greeks to the present day. Vol. 1—2. New York, 1942.
- Knight W. The philosophy of the beautiful. I being outlines of the history of aesthetics. London, 1895.
- Lukács G. Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin, 1956.
- Merches D. Bodinger M. Estetica ghid bibliografic. Iasi, 1973.
- Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Bd 1—4. Berlin, 1956—1959.
- Menendez y Pelayo M. Historia de las ideas esteticas en Espana. Vol. 1—5. Madrid, 1883—1891. 3 ed., Santander, 1940.
- Momenti e problemi di Storia dell'Estetica. Part. 1—2. Milano, 1959.
- Munro Th. Oriental aesthetics. Cleveland, 1965.
- Pandey K. C. Indian aesthetics. 2 ed., Varanasi, 1959. (Comparative aesthetics, vol. 1).
- Rolla P. Storia delle idee estetiche in Italia. Torino, 1905.
- Rowen R. A. Music through sources and documents. Englewood Cliffs, New York, Prentice — Hall, 1979.
- Saintsbury G. A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day, Vol. 1—3. Edinburg-London, 1900—1904.
- Schasler M. Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst, Bd. 1. Kritische Geschichte der Aesthetik von Plato bis auf die neueste Zeit. Berlin, 1871.
- Simonini A. Storia dei movimenti estetica nella cultura italiana. Sansoni, 1968.

- Spitzer H. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik. Bd. 1. Graz., 1913.
- Tatarkiewicz W. Historia estetyki, t. 1—3. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1960—1967.
- Tatarkiewicz W. Aesthetic experience: the early history of the concept.— Dialektics a humanism. Warszawa, 1973, p. 19—30.
- Utitz E. Geschichte der Ästhetik. Berlin, 1932.
- Volek J. Kapitoly z dějin estetiky. Od antiky k počátku XX století. Praha, 1969.
- Zimmermann R. Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. [Wien], 1858.
- Zoltai Dénes. Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von der Anfängen bis zu Hegel. Budapest — Berlin, 1970.

Раздел первый

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НАРОДОВ ДРЕВНЕГО МИРА

- Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая. Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы. М., 1967. Пер. Л. Д. Позднеевой.
- Матве М. Э. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956.
- Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
- Померанцева Л. Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве («Хуайнаньцзы» — II в. до н. э.). М., 1979.

* * *

- Абрамова Э. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М., 1966.
- Бляхер Е. Проблема происхождения искусства в истории советской эстетики.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 9. М., 1971, с. 255—278.
- Брагинский И. С. Из истории персидской и таджикской литературы. М., 1972.
- Гринцер П. А. Определение поэзии в санскритской поэтике.— В кн.: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964, с. 35—61.
- Кривцов В. А. Эстетическая мысль Древнего Китая (VI в. до н. э. — II в. н. э.). Автореф. М., 1963.
- Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
- Ларин Б. Учение о символе в индийской поэтике.— В кн.: Поэтика. Л., 1927, с. 29—43.
- Маковельский А. О., Асланов А. М. Об эстетических взглядах, отраженных в Авесте.— «Учен. зап. Азерб. гос. ун-та. Сер. ист. и филос. наук», 1966, № 5, с. 3—9.
- Матве М. Э. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта.— «Труды отд. Востока Гос. Эрмитажа». Л., 1947, т. 4, с. 5—99.
- Матве М. Э. Искусство Древнего Египта. Л.—М., 1961.
- Трофимов П. С. Об эстетических идеях Древнего Египта.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 5—16.

- Трофимов П. С. Древнейший идеал красоты и искусства (Поэма «О все видавшем»).— В кн.: Эстетика и искусство. М., 1966, с. 5—14.
- Померанцева Л. Е. Из «Хуайнаньцзы» (гл. «Об изначальном дао»).— В кн.: Вопросы китайской филологии. М., 1974, с. 11—34.
- Эрман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе.— В кн.: Драматургия и театр Индии. М., 1961, с. 9—82.
- Boman Thorleif. Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen. Göttingen, 1959.
- Chaudhury P. Studies in Comparative Aesthetics. Santiniketan, 1953.
- Coomaraswamy A. K. Introduction to indian art. Adyar, 1956.
- Hirst D. On the aesthetics of prophetic art.— «Brit. Journ. of aesthetics», London, 1964, Jul., vol. 4, N 3, p. 248—253.
- Ingalls Daniel H. Sanskrit Poetry and Sanskrit Poetics.— In: Indians University Conference on Oriental Western Literary Relations. Chapel Hill, 1955, p. 3—26.
- Iwńska A. Without art.— «Brit. Journ. of aesthetics», 1971, vol. 11, N 4, p. 402—411.
- Kraft E. Zum Huai-nan-tzu. Einführung, Übersetzung (Kapitel I und II) und Interpretation.— «Monumenta Serica», 1957, N 16; 1958, N 17.
- Kramer S. N. Sumerian Mythologie. Philadelphia, 1944.
- Krishnamoorthy K. Indian theories of beauty. Basavangudi Bangalore, 1981.
- Legge J. The Chinese classics. Hongkong, 1961; repr. Hong Kong, 1960.
- Pandey K. C. Comparative aesthetics, vol. 1—2. Banaras, 1956.
- Wingert P. S. Primitive art. Its traditions and styles. New York, 1962.

Раздел второй

АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА

- Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
- Античные мыслители об искусстве. М., 1937.
- Античные поэты об искусстве. М., 1938.
- Античные риторики. Собрание текстов. М., 1978.
- Античные теории языка и стиля. М.— Л., 1936.
- Аристотель. Политика. М., 1911. Пер. С. Желебова.
- Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). М., 1957. Пер. с древнегреческого В. Г. Аппельрота.
- Аристотель. Риторика. Спб., 1894. Пер. Н. Платонова.
- Аристотель. Этика. Спб., 1908. Пер. Э. Радлова.
- Аристотель. Метафизика. М.— Л., 1934. Пер. А. Кубицкого.
- Аристотель. Соч. в 4-х т., т. 1—4. М., 1976—1984.
- Аристотель и античная литература. М., 1978.
- Витрувий Марк Поллион. Об архитектуре. Десять книг. М., 1936. Пер. Ф. А. Петровского.
- Квинтилиан Марк Фабий. Двенадцать книг риторических наставлений. Спб., 1834. Пер. с лат. А. Никольского.

- Лукреций Тит Кар.* О природе вещей. Л., 1958. Пер. с лат. Ф. А. Петровского.
- Маковельский А.* Досократики. Казань, 1914.
- Материалы и документы по истории музыки в 2-х т., 1—2. М., 1934.
- О возвышенном. М., 1966.
- Павсаний.* Описание Эллады в 2-х т., т. 1—2. М., 1938—1940. Пер. С. П. Кондратьева.
- Платон.* Соч. в 3-х т., т. 1—3. М., 1968—1972.
- Плиний Старший.* Об искусстве. Одесса, 1918. Пер. Б. В. Варнеке.
- Плотин.* Об умопостигаемой красоте. (Эннеада V, кн. 8).— В кн.: *Браш М.* Классики философии, т. 1. Спб., 1907, с. 471—482.
- Плутарх.* О музыке. Пг., 1922. Пер. с греч. Н. Н. Томасова.
- Сенека Люций Анней.* Избр. письма к Люцилию. Спб., 1893. Пер. с лат. П. Краснова.
- Филострат.* Картины.— Каллистрат. Статуи. М.—Л., 1936. Пер. С. П. Кондратьева.
- Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. Пер. Ф. А. Петровского и др.
- Ананьин С. А.* Учение Плотина о прекрасном. «Вера и Разум». Харьков, 1903, № 2, с. 47—57; № 3, с. 93—104.
- Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
- Асмус В. Ф.* Реализм в эстетике Аристотеля.— «Театр», 1938, № 1, с. 41—57; № 2, с. 92—114.
- Асмус В. Ф.* Искусство и действительность в эстетике Аристотеля.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 63—138.
- Асмус В. Ф.* Эстетика Аристотеля.— В кн.: *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 91—140.
- Бычков В. В.* Эстетика Филона Александрийского.— «Вести. древней истории», 1975, № 3, с. 58—79.
- Бычков В. В.* Эстетические взгляды Климента Александрийского.— «Вести. древней истории», 1977, № 3, с. 69—91.
- Воронина Л. А.* Основные эстетические категории Аристотеля. Материал по спецкурсу для филос. фак. М., 1975.
- Гуторов И. В.* Из истории эстетических учений древнего мира.— «Учен. зап. Белорус. гос. ун-та. Сер. философия». Вып. 39, 1958, с. 3—40.
- Давыдов Ю. Н.* Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.
- Кессиди Ф.-Х.* Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского. М., 1963.
- Кошеленко Г. А.* Из истории становления эстетических воззрений раннего христианства.— «Вести. древней истории», 1964, № 3, с. 38—53.
- Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М., 1926.
- Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М., 1930.

- Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика).— «Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина», т. 83, вып. 4, 1954, с. 39—183.
- Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- Лосев А. Ф. Классическая калокагатия и ее типы.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 3. М., 1960, с. 411—475.
- Лосев А. Ф. Эстетическая терминология Платона.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, с. 17—62.
- Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая.— В кн.: Эстетика и искусство. М., 1966, с. 54—84.
- Лосев А. Ф. Эстетика хороводов в «Законах» Платона.— В кн.: Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972, с. 133—152.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика, [т. 1]. М., 1963.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон, [т. 2]. М., 1969.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика, [т. 3]. М., 1974.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика, [т. 4]. М., 1975.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм, [т. 5]. М., 1979.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм, [т. 6]. М., 1980.
- Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н. э. Пер. текстов М. Л. Гаспарова, Н. А. Федорова. Примеч. к текстам А. А. Тахо-Годи. М., 1979.
- Лосев А. Ф. Историческое время в культуре классической Греции. (Платон и Аристотель).— В кн.: История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 7—62.
- Нахов И. М. Выдающийся памятник античной эстетики. (Трактат «О возвышенном»).— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, с. 139—182.
- Нахов И. М. Кинизм Диона Хрисостома.— В кн.: Вопросы классической филологии, т. 6. М., 1976, с. 46—104.
- Нахов И. М. Традиции аллегоризма и «Картина» Кебета Фиванского.— В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978.
- Остроумов А. Мысли Аристотеля о воспитании и о значении музыки в деле воспитания. Тула, 1903.
- Петровский Ф. А. Литературно-эстетические воззрения Цицерона.— В кн.: Цицерон. [Сборник статей]. М., 1958, с. 42—56.
- Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. Пер. А. П. Ермилова.
- Тахо-Годи А. А. Некоторые вопросы эстетики Лукиана.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 183—213.
- Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и в искусстве.— В кн.: Эстетика и искусство. М., 1966, с. 15—53.
- Тахо-Годи А. Эстетические тенденции в комментариях Прокла к платоновскому «Тимею».— Эстетика и жизнь. [Вып.] 5. М., 1977, с. 269—320.

- Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
- Фармаковский Б. В. Художественный идеал демократических Афин. Пг., 1918.
- Шевырев С. Учение Платона о прекрасном и поэзии, извлеченное из его сочинений.— В кн.: Вознесенский В. А. Поэтика. Исторический сборник статей о поэзии. Спб., 1885, с. 5—21.
- Шенгелия Р. Из истории античной эстетики. Тбилиси, 1970. На груз. яз.
- Шостьин А. Нравственно-воспитательное значение музыки по воззрениям Платона и Аристотеля. М., 1899.
- Antiikin estetiikka. Toim: A. Kinnunen. Porvoo, Söderström, 1977.
- Bernaays. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berlin, 1880.
- Boulanger E. Essai sur l'esthétique de Plotin, [], 1939.
- Bourbon di Petrella F. Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino. Firenze, 1956.
- Brunius T. Inspiration and Katharsis. Uppsala, 1966.
- Butscher S. H. Some aspects of the Greek genius. Washington-L., 1969.
- Butscher S. H. Aristotle's theory of Poetry and fine arts. New York, 1955.
- Byčkov V. V. La théorie Plotinienne du beau en tant que l'une des sources de l'esthétique byzantine.— «Annales l'esthétique», 1978—1979, Athènes, N 17—18, p. 107—120.
- Cameron A. Plato's affair with tragedy. Lectures delivered Apr. 8 a. 9, 1975. Cincinnati Univ., 1978.
- Chambers F. P. Cycles of taste. An unacknowledged problem in ancient art and criticism. New York, 1967.
- Deugd C. From religion to criticism. Notes on the growth of the aesthetic consciousness in Greece. Utrecht, 1964.
- Domninié P. La catharsi aristotelica. Napoli, 1938.
- Döving A. Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena, 1876.
- Else G. F. Aristotle's Poetics. The Argument. Cambridge, 1957.
- Finsler G. Platon und die Aristotelische Poetik. Leipzig, 1900.
- French F. W. The Place of Katharsis in Aristotelische Aesthetics. Dublin, 1938.
- Gilbert K. E. Aesthetic imitation and imitators in Aristotle.— «The Philosophical Rev.». 1936, vol. 45, N 6, p. 558—573.
- Grassi E. Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln, 1962. (Geschichte der Ästhetik. Bd 1).
- Grube G. M. A. The Greek and Roman critics. Toronto, 1965.
- Gubermann A. A bibliography of the Poetics of Aristotle, 1928.
- Haupt S. Die Lösung der Katharsis — Theorie des Aristoteles., 1911.
- Hill J. J. The aesthetic principles of the «Peri Hypsous».— «Journ. of the history of ideas», New York, 1966, Apr.-Jun., vol. 27, N 2, p. 265—274.
- Horst K. Plotins Aesthetik. Vorstudien zu einer Neuuntersuchung. 1. Cotha, 1905.
- Howald E. Eine vorplatonische Kunsttheorie.— «Hermes», 1919, v. 54, S. 187—207.

- Isac D. Frimosul in filosofia clasică greacă. Cluj, 1970.
- Jolles J. Vitruvius Ästhetik. Diss. Freiburg, 1906.
- Justi K. Die Ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie. Marburg, 1860.
- Katsimanis K. S. Étude sur le rapport entre le beau et le bien chez Platon. Lille, 1977.
- Klein Fr. Die Lichtterminologie bei Philon von Alexandrien und in den hermetischen Schriften. Leiden, 1962.
- Lodge R. S. Plato's Theory of Art. London, 1953.
- Mayer R. Natur und Kunst bei Aristoteles. [], 1929.
- Mazzantini C. L'estetica nel pensiero classico.— In: Grande Antologia Filosofica, vol. 2. Milano, 1954, p. 145—246.
- Montano R. L'estetica nel pensiero cristiano.— In: Ibid., vol. 5. Milano, 1954, p. 151—310.
- Murdoch I. The fire and the sun. Why Plato banished the artists. Based upon the Romanes lecture, 1976. Oxf., OUP, 1978.
- Panofsky E. «Idea». Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie. Berlin, 1924.
- Pelikan O. Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität. Praha, 1965.
- Perpeet W. Antike Ästhetik. 1961.
- Phlōratos Ch. S. Hē aisthētikē tōn stōikōn. Athēnai, 1973.
- Plebe A. Origini e problemi dell'estetica antica.— In: Momenti e problemi di Storia dell'Estetica, p. 1. Milano, 1959. p. 1—80.
- Pusso L. La catharsi aristotelica. Caserta, 1919.
- Postagni A. La poetica di Aristotele. Torino, 1927.
- Sack E. Platons musikaesthetik. Stuttgart, 1959.
- Scharrenbroich F. Plotini de pulchro doctrina. Diss. Halle, 1898.
- Schunl P. M. Platon et l'Art de son temps. [], 1933.
- Schöndorf H. Plotins Unformung der Platonischen Lehre vom Schönen. Bonn, 1974.
- Svoboda K. L'esthétique d'Aristotel. Brno, 1927.
- Svoboda K. Les idées esthétiques Ciceron.— In: Asta Sessionis Ciceroniane. Warszawa, 1960.
- Svoboda K. Les idées esthétiques de Senèque.— In: Mélanges Marouzeau. [], 1948.
- Siegfried C. Philo von Alexandria als Ausleger des Alter Testaments. Jena, 1875.
- Stefanini L. Il probleme estetico in Platone. [], 1935.
- Sweitzer B. Platon und die bildende Kunst der Griechen. [], 1953.
- Huber-Abrahamowicz E. Das Problem der Kunst bei Platon. Winterhur, 1954.
- Ničev A. L'enigme de la catharsis tragique dans Aristote, Sofia, 1970.
- Tatarkiewicz W. The great theory of beauty and its Decline.— «Journ. of aesthetics a art criticism», Baltimore, 1972, vol. 31, N 2, p. 165—180.

- Tararkiewicz W. Die spätantike Kunsttheorie.— In: *Philologische Vorträge*. Wrocław, 1959.
- Ulmer K. Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristotels. Tübingen, 1953.
- Vendenius W. J. Mimesis. Plato's doctrine of artistic. Imitation and its Meaning to us. [], 1949.
- Volkman R. Die Höhe der antiken Aesthetik oder Plotins Abhandlungen vom Schönen. Stettin, 1860.
- Walter J. Aesthetik des Altertums. Leipzig, 1893.

Раздел третий

ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Западная Европа

- Августин*. Исповедь. Творения Блаженного Августина. Ч. 1. Киев, 1912.
- Боззий А.* Утешение философское. Спб., 1794. Пер с латин.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1. М., 1962.
- Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
- Cennini C. II Libro dell'arte, ed. Simi. Lanciano, 1913.
- Coussemaeker E. Scriptorum de musica mediaevi novam seriem, a Gerbertina altera collegit etc., 4 voll, Durand et Pedonne Mauriel. Paris, 1844—1876.
- Faral E. Les arts poétiques du XII et du XIII siècle, Champion. Paris, 1923.
- Gerbert M. Scriptorum ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 voll., St. Blasien, 1784.
- Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Schroll, Wien, 1935.
- Theophilus, Schedula diversarum artium, in ILG, A., Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien, 1874.
- Аверинцев С. С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики.— В кн.: Древнерусское искусство. М., 1975, с. 371—397.
- Аверинцев С. С.* Символика раннего Средневековья. (К постановке вопроса). — В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
- Баскин М. П.* Об эстетических теориях европейского средневековья.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, 256—281.
- Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

- Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина.— В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 85—104.
- Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма.— В кн.: Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 67—123.
- Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984.
- Гельфанд Н. В. Литература Средних веков. Западная Европа. Византия. Указ. работ, изд. на рус. яз. в 1917—1975 гг. М., 1978.
- Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М., 1972.
- Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М., 1934.
- Из истории эстетической мысли древности и Средневековья. М., 1961.
- Уколова В. И. Из истории эстетических учений раннего средневековья (Эстетические взгляды Боэция).— В кн.: Европа в средние века: экономика, политика, культура. М., 1972, с. 277—293.
- Шестаков В. П. Развитие музыкально-эстетических идей западноевропейского средневековья. (О классификации музыки).— В кн.: Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. М., 1966, с. 85—104.
- Abert J. J. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Leipzig, 1905.
- Amerio F. II «de Musica» di San Agostino. Turino, 1929.
- Anitchkoff E. L'esthétique au moyen âge, in: Le moyen âge, rev. d'histoire et philologie, 29, 1917—1918, p. 221—258.
- Baldwin G. S. Medieval Rhetoric and Poetic. New York, 1928.
- Baron R. L'esthétique de Hugues de Saint Victor.— «Les études philosophiques», 1957, N 3, p. 434—437.
- Bäumker Cl. Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts. Münster i. W., 1908.
- Biolez. St. Thomas et les Beaux — Arts. Louvain, 1896.
- De Bruyne E. L'esthétique du Moyen Age. Louvain, 1947.
- De Bruyne E. Études d'esthétique médiévale, 3 voll., De Tempel. Brugge, 1846.
- De Bruyne E. Geschiedenis van de Aesthetica. Anvers, 5 voll., 1951—1955.
- Bullonghi S. St. Thomas and Music.— «Dominican. Studies», 1951, N 4, p. 14—34.
- Callahan L. A Theory of Aesthetics According to the Principles of St. Thomas of Aquino. Washington, 1927.
- Chadwick H. Boethius: The consolations of music, logic, theology and philosophy. Oxf.: Clarendon, 1981.
- Coomaraswamy A. K. Medieval Aesthetics — Dionisius the Pseudo — Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg.— «Art Bull.», Mar. 1935.
- Coomaraswamy A. K. St. Thomas on Dionisius and Note Relation of Beauty to Truth.— «Art Bull.», 1938, N 20.
- De Wulf M. Etude historique sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin. Louvain, 1896.
- Dunbar H. F. Symbolism in Medieval Thought. New Haven, 1929. Eco U. Il problema estetico in san Tommaso. Torino, 1956.

- Edelstein H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica». Freiburg, 1928—1929.
- Grabar A. Plotin et les origines de L'esthétique médiévale.— In: Cahiers archéologiques. Paris, 1945.
- Grabmann M. Des Ulrich Ehgelberti von Strassburg. O. Pr. (1277) Abhandlung «De pulchro». Untersuchungen und Texte. München, 1926.
- Glunz H. H. Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters, Bochum-Langendreer. Pöppinghaus, 1937.
- Kovach Fr. Y. Die Ästhetik des Thomas von Aquin. Berlin, 1960.
- Lutz E. Die Aesthetik Bonaventuras.— In: Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker. Münster, 1913.
- Molsdorf W. Die Idee des Schönen in der Weltgestaltung bei Thomas von Aquinas. Jena, 1891.
- Munnynck De M. L'esthétique de St. Thomas, in (autori vari) S. Tommaso, d'Aquino, Vita e Pensiero. Milano, 1923.
- O'Connell, Robert J. Art and Christian intelligence in St. Augustine. Cambridge (Mass.), Harvard univ. press, 1978.
- Patch H. R. The tradition of Boethius. A study of his importance in medieval culture. N.—Y., 1935.
- Perpeet W. Ästhetik im Mittelalter. Freiburg i/Br.—Münch., 1977.
- Perl C. J. Augustinus und die Musik.— In: Augustinus Magister. Bd 3. Paris, 1954, s. 439—452.
- Pouillon D. H. La Beauté propriété transcendente chez les scolastiques Arch. d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age, 1946, 15.
- Pöltner G. Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin. Wien, 1978.
- Raldwin Smith E. Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956.
- Riedl C. C. R. Grosseteste on Light. Milwaukee, 1942.
- Ruggieri R. M. Estetica letteraria del Medioevo.— «Cultura Neolatina», 1941, 3.
- Schlosser-Magnino J. Die Kunstliteratur. Wien, 1924; La letteratura artistica, La Nuova Italia. Firenze, 1935.
- Schöndorf H. Plotins Umformung der Platonischen Lehre vom Schönen. Bonn, 1974.
- Schrade L. Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boetius.— In: Archiv für Geschichte der Philosophie. Bd 41, (1932).
- Sella N. Estetica musicale in San Tommaso, L'Erma. Torino, 1930.
- Spargo E. J. M. The Category of the Aesthetic in the Philosophy of St. Bonaventura. New York, 1953.
- Stenberg C. S. The aesthetic theory of St. Thomas Aquinas.— «Philosophical Rev.», 1941, vol 50, p. 483—497.
- Svoboda K. L'esthétique de St. Augustin et ses sources. Brno, 1933.
- Tatarkiewicz W. Historia estetyki, t. 2. Estetyka średniowieczna. Wrocław—Warsawa — Krakow, 1962.

- Vallet P. L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin. Paris, 1887.
- Worringer W. Formprobleme der Gotik. München. 1922.
- De Wulf M. Études historiques sur l'esthétique de Saint Thomas d'Aquin. Louvain, 1896. Histoire de la Philosophie médiévale, t. 2. Paris — Louvain, 1936.
- De Wulf M. Études sur l'esthétique de St. Thomas. Louvain, 1896.
- Ziesche K. Die Lehre von Materie und Form Bei Bonaventura.— Ih: Philosophisches Jahrbuch. Bd 13. Fulda, 1900, S. 1—21.
- Zondov V. P. Nicolas Oresme et la musique.— In: Mediaeval and Renaissance studies, vol. 5, [1961], p. 96—107.

Византия

- Denys de Fournæ. Manuel d'iconographie chrétienne. St. Pétersbourg, 1909.
- Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312—1453. Sources and Documents. New Jersey, 1972.
- Kalokyres K. D. Pēgai tēs christianikēs arhaiologias. Thessaloniki, 1967.
- Richter J. P. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1897.
- Schlosser — Magnino J. La letteratura artistica. Fierenze — Wien, 1956.
- Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza. Des Prokopios von Gaza Ecphrasis eiconos. Herausgeg. Friedländer P. Città del Vaticano, 1939.
- Unger F. W. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1878.
- Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики.— В кн.: Византийский временник, т. 34. М., 1973, с. 151—168.
- Бычков В. В. Из истории византийской эстетики.— Там же, т. 37. М., 1976, с. 160—191.
- Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977.
- Бычков В. В. Эстетика поздней античности (II—III вв. н. э.). М., 1981.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1. М., 1947.
- Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971.
- Любарский Я. Н. Литературно-эстетические взгляды Михаила Пселла.— В кн.: Античность и Византия. М., 1975, с. 114—140.
- Сюзюмов М. Я. Проблемы иконоборчества в Византии.— Ученые записки Свердловского гос. пед. ин-та. 4. Свердловск, 1948.
- Сюзюмов М. Я. Первый период иконоборчества. Второй период иконоборчества.— В кн.: История Византии в 3-х т., т. 2. М., 1967, с. 49—79.
- Успенский К. Н. Очерки по истории иконоборческого движения в Византийской империи в VIII—IX вв. Феофан и его хронография.— «Византийский временник», 1950, № 3; 1951, № 4.
- Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств.— «Маковец. Журнал искусств», 1922, № 1, с. 31—36.
- Флоренский П. Обратная перспектива.— «Труды по знаковым системам», т. 3. Тарту, 1967, с. 386—391.

- Anastos M. V. The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclastes in 754 and 815.— In: *Dumbarton Oaks Papers*, t. 8, 1954.
- Balthasar H. U. Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Bd 1—3. Einsiedeln, 1961—1969.
- Byčkov V. Die philosophisch-aesthetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites.— «Philosophia». Athenai, 1978/1979, N 8/9, S. 341—353.
- Demus O. Byzantine mosaic decoration. London, 1949.
- Goltz H. HIERA MESITEIA. Zur Theorie der hierarchischen Sozietät im Corpus areopagiticum. Erlangen, 1974.
- Grabar A. L'iconoclasme byzantin — Dossier archéologique. Paris, 1957.
- Grabar A. La peinture byzantine. Geneve, 1953.
- Iconoclasm. Ed by A. Bryer, J. Herrin. Birmingham, 1977.
- Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.— In: *Dumbarton Oaks Papers*, t. 8, 1954.
- Ladner G. B. The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy.— In: *Dumbarton Oaks Papers*, t. 7, 1953.
- Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963.
- Michelis P. A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art. London, 1955.
- Martin E. J. A History of the Iconoclastic Controversy. London, 1930.
- Nyssen W. Frühchristliches Byzanz. Leipzig, 1974.
- Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929, Amsterdam, 1964.
- Schwarzlose K. Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit, Gotha, 1890 (Amsterdam, 1970).
- Thümmel H. G. Positionen im Bilderstreit.— *Studia Byzantina*. Berlin, 1973.
- Wulff O. Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis.— In: *Byzantinische Zeitschrift*. Leipzig — München, Bd 30. 1930.

Армения. Грузия

- Давид Непобедимый (Анахт). Определение философии. Ереван, 1946.
- Езник Кохбацци. Книга опровержений (О добре и зле). Ереван, 1968.
- Руставели Шота. Витязь в тигровой шкуре. М., 1965. Юбил. сборник. Тбилиси, 1966. На груз. и рус. яз.

* * *

- Адамян А. Эстетические воззрения средневековой Армении. Эпоха раннего феодализма. Ереван, 1955.
- Адоцу Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Пг., 1915.
- Апресян Г. Э. Эстетическая мысль народов Закавказья. Домарксистский период. М., 1968.

- Апресян Г. Э. Из истории армянской эстетической мысли. [Кн. 1—2]. Ереван, 1973, 1977.
- Апресян Г. Э. Красота и добро. Из истории эстетической мысли народов Закавказья. М., 1966.
- Барамидзе А. Г. Литературные воззрения Арчила Багратиони.— В кн.: Литературные разыскания, т. 12. Тбилиси, 1960. На груз. яз.
- Барамидзе А. Г. О реалистических тенденциях в грузинской литературе XVII—XVIII вв.— В кн.: Барамидзе А. Г. Исследования по истории грузинской литературы, т. 4. Тбилиси, 1966. На груз. яз.
- Гогиберидзе М. И. Эстетика Руставели.— В кн.: Гогиберидзе М. И. Руставели, прелюдии. Тбилиси, 1960. На груз. яз.
- Джибладзе Г. Н. Эстетический мир Руставели. Тбилиси, 1966. На груз. яз.
- Надирадзе Г. Эстетика Руставели. Тбилиси, 1968. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. Об одном теоретическом соображении Георгия Мергуле.— «Изв. АН ГрузССР», 1963, № 10; 3. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. Об одном литературоведческом термине в древнегрузинской литературе.— «Сообщ. АН ГССР», 1968, № 4, [1]. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. Понятие образа в византийской эстетике.— «Вестн. АН ГССР», 1969, № 4. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. «Отрасль мудрости» (Из эстетики Руставели).— «Груз. яз. и лит-ра в школе», 1972, № 4. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. Из истории грузинской эстетической мысли. Тбилиси, 1978. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. Из теоретических воззрений Иоане Петрици.— «Труды Тбил. гос. ун-та», 1974, № 9. На груз. яз.
- Сирадзе Р. Г. Развитие древнегреческой литературно-эстетической мысли (V—XVIII века).— «Лит. Грузия», 1975, № 4, с. 89—94; № 7, с. 74—79.
- Такмизян Н. Страницы армянской раннесредневековой музыкальной эстетики.— «Изв. АН Арм. ССР. (Обществ. науки)», 1961, № 2, с. 49—60. На арм. яз.
- Хачикян Я. И. Товмасян С. С. Топчан С. Э. Очерк развития эстетической мысли в Армении. М., 1976.
- Хидашели Ш. В. Эстетические воззрения в грузинском неоплатонизме.— В кн.: Очерки из истории грузинской философской мысли, т. 1. Тбилиси, 1969. На груз. яз.
- Хидашели Ш. В. Эстетические воззрения Руставели.— Там же, т. 2. Тбилиси, 1973. На груз. яз.
- Чубинашвили Г. Н. Грузинское искусство. Ч. 1, 1942. На груз. яз.
- Эстетическая мысль в Армении в эпоху феодализма (V—XVIII вв.).— В кн.: Очерк развития эстетической мысли в Армении. М., 1976.

Россия

- Древнерусские предания (XI—XVI вв.). М., 1982.
- Памятники литературы Древней Руси: XI—начало XII века. М., 1978;

- XII век. М., 1980; XIII век. М., 1981; XIV — середина XV века. М., 1981; Вторая половина XV века. М., 1982.
- Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков. М., 1973. Сост. А. И. Рогова.
- Протопоп Аввакум*. Книга Бесед. Беседа четвертая «Об иконном писании». — В кн.: Русская историческая библиотека. Памятники истории старообрядчества XVII в., т. 39, кн. 1, вып. 1. Л., 1927, с. 282—288.
- Владимиров Иосиф*. Трактат об искусстве. — В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 9—61. Пер. Е. С. Овчинниковой.
- Епифаний Премудрый*. Письмо Епифания к другу своему Кириллу. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 15—18.
- Спафарий Николай*. Эстетические трактаты. Л., 1978. Подготовка текстов и вступит. статья О. А. Белобровой.
- Ушаков Симон Федорович*. Слово к люботщательному иконного писания. — ПМЭМ, т. 1, с. 455—462 (в кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 27—30).
- Алпатов М. В.* Икона «Сретение» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (К изучению художественного образа в древнерусской живописи). — «Труды отдела древнерусской литературы», т. 14. М.—Л., 1958, с. 557—564.
- Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, т. 1—3. М., 1869.
- Белик А. П.* Этические и эстетические мотивы в русской народной сказке. — В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 303—342.
- Буслаев Ф. И.* Русская эстетика XVII века. — Соч., т. 2. Спб., 1910, с. 423—434.
- Бычков В. В.* Некоторые приемы художественной интерпретации мифологического текста в древнерусской живописи. — В кн.: Литература и живопись. Л., 1982, с. 112—127.
- Бычков В. В.* Об эстетической значимости восточнохристианского искусства. Тбилиси, 1983.
- Василенко В. М.* Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I в. до н. э. — XII в. н. э. М., 1977.
- Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — нач. XVIII в. М., 1977.
- Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. — В кн.: Труды отдела древнерусской литературы, т. 22. М.—Л., 1966.
- Дмитриев Ю. Н.* Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. — «Труды отдела древнерусской литературы», т. 9. М.—Л., 1953, с. 97—116.
- Дмитриев Ю. Н.* О творчестве древнерусского художника. — Там же, т. 14. М.—Л., 1958, с. 551—556.
- Иконописный подлинник новгородской редакции конца XVI века. М., 1873.

- История культуры Древней Руси, т. 2. М.—Л., 1951.
- Кусков В. В. Представление о прекрасном в древнерусской литературе.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Сборник статей, посвящ. памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971, с. 58—66.
- Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования Русского национального государства (конец XIV — начало XVI в.). М.—Л., 1946.
- Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1958.
- Лихачев Д. С. Культура русского народа X—XVII вв. М.—Л., 1961.
- Лихачев Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.—Л., 1962.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1967; изд. 2-е. Л., 1971.
- Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века.— «Рус. лит.», 1969, № 2, с. 18—45.
- Лихачев Д. С. Древнерусская литература и русская культура XVIII—XX вв. Л., 1971.
- Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
- Лихачев Д. С. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. М., 1975.
- Лихачев Д. С. Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
- Майков Л. Симеон Полоцкий о русском иконописании. Спб., 1889.
- Морозов А. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века (Состояние вопроса и задачи изучения).— «Рус. лит.», 1962, № 3, с. 3—38.
- Никольский А. Слово к люботщателем иконного писания.— «Вестн. археологии и истории». Спб., 1911, вып. 20, с. 65—77.
- Панфилов Г. В. Некоторые черты эстетического мировоззрения древнерусского общества.— «Вестн. истории мировой культуры». М., 1958, № 5, с. 20—34.
- Пекарский П. Материалы для истории иконописания в России.— «Изв. имп. Археол. об-ва». Спб., 1865, т. 5, вып. 5, с. 319—335.
- Петров Л. А. Философские взгляды Прокоповича, Татищева и Кантемира.— «Труды Иркут. ун-та», 1957, т. 20, сер. философия, вып. 1, с. 3—37.
- Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963.
- Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.
- Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI—XIII вв. М., 1980.
- Русская культура IX—XVIII веков. М., 1968.
- Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.
- Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по «Посланию к Симону Ушакову»).— «Труды отдела древнерусской литературы», т. 28. Л., 1974, с. 271—288.
- Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1—6. Спб., 1889—1899.

- Трифунувић. Дж. Константинова (Кирилова) книжевна дела у светлости неких Фотијевих книжевноестетических погледа. Симпозиум 1100-годишнина од смрти на Кирил Солунски, 1. Скопје, 1970.
- Флоренски П. Иконостас.— В кн.: Богословские труды, № 9. М., 1972, с. 83—148.
- Филимонов Г. Д. Слово к люботшательному иконного писания.— В кн.: Вестник общества древнерусского искусства. М., 1874, с. 22—24.
- Шохин К. В. Проблема прекрасного в эстетических воззрениях Древней Руси (XI—XIII вв.).— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 282—302.
- Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России. (Древнерусская эстетика XI—XVII вв.). М., 1963.
- Шохин К. В. Истоки русской материалистической эстетики. Автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра филос. наук. М., 1964.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абеляр, Пьер (1079—1142) 26, 296, 297
- Аввакум, Петрович (Протопоп) (1621—1682) 427—429, 433, 436
- Августин, Аврелий (354—430) 24—27, 231, 242, 278—298, 316, 317, 321
- Александр из Гэльса (ок. 1170—1245) 298
- Ален из Лиля, или Ален Лильский (ум. 1203) 322
- Альберт Великий, или Альберт фон Больштедт (1193 либо 1206—1280) 302, 303
- Альберти, Леон Баттиста (1404—1472) 279, 282, 291
- Алкивиад (ок. 451—404 до н. э.) 177
- Аммоний Саккас (ок. 175—ок. 242 н. э.) 374
- Анакреонт, Анакреон (ок. 570—478 до н. э.) 62
- Анаксагор (ок. 500—428 до н. э.) 158, 161, 162
- Анаксимандр из Милета (611—545 до н. э.) 163
- Анаксимен из Милета (585—525 до н. э.) 163
- Аничков, Дмитрий Сергеевич (1733—1788) 27
- Антифонт (Антифон) (V в. до н. э.) 173
- Ареопагит, Псевдо-Дионисий (V—VI вв.) 242, 266, 292, 298, 299, 301, 303, 322, 333, 336, 338, 340, 341—343, 344—351, 356, 393, 396, 402, 404
- Аристоксен из Тарента (386—333 до н. э.) 289, 303
- Аристотель (384—322 до н. э.) 26, 151, 157, 175, 177, 193—208, 220, 221, 225, 232, 236, 237, 245, 260, 290, 299, 301, 302, 304, 310, 315, 374, 380, 402
- Аркесилай (315—241 до н. э.) 219
- Арсен, Сапарени (IX в.) 389
- Афинагор (ум. ок. 177) 257
- Батте, Шарль (1713—1780) 25
- Баумгартен, Александр Готлиб (1714—1762) 25, 27
- Берк, Эдмунд (1729—1797) 25, 26
- Бернар Клервоский (1091—1153) 295—297, 303
- Бернар Шартрский (XI в.) 277
- Бозанкет, Бернард (1848—1923) 25, 26
- Бонавентура, Джованни Фиданца (1221—1274) 27, 298, 322
- Бозций, Аниций Манлий Северин (480—524) 28, 288—292, 309, 310, 317.
- Брейль, Анри (1877—1961) 46
- Брунеллески, Филиппо (1377—1446) 324
- Бэкон, Роджер (1214—1294) 307, 319, 321, 378

- Ваграм Рабуни (XIII в.) 379
 Ван Вэй (699—758) 34
 Вардан Великий (XIII в.)
 379, 402
 Василий Зарзмили (X в.) 388
 Василий Кесарийский (Вели-
 кий) (ок. 329—379) 266,
 321, 322, 333, 335, 336—
 340, 352, 354, 361, 402, 436
 Вергилий, Марон Публий
 (70—19 до н. э.) 62
 Вико, Джамбаттиста (1668—
 1744) 27
 Винкельман, Иоганн Иоахим
 (1717—1768) 26, 27, 241
 Витело (Вителло) Целек (ок.
 1230—ок. 1275) 303—306,
 314
 Владимиров, Иосиф (XVII в.)
 430 — 432
 Вольф, Христиан (1679—
 1754) 25
 Гартман, Эдуард (1842—
 1906) 25, 26
 Гегель, Георг Вильгельм
 Фридрих (1770—1831) 23,
 24, 27, 108, 194
 Гельвеций, Клод Адриан
 (1715—1771) 29
 Георгий Мцире (XI в.) 394
 Георгий Мтацминдели (1009—
 1065) 388—390
 Георгий Мерчуле (X в.) 389,
 391
 Георгий Хировоск (конец
 IV—начало V в.) 403, 404
 Гераклит из Эфеса (ок. 544—
 470 до н. э.) 158, 164—168,
 170, 234, 235, 237
 Гердер, Иоганн Готфрид
 (1744—1803) 24, 25
 Гермоген (II в. н. э.) 213, 425
 Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.)
 191, 233, 257
 Гете, Иоганн Вольфганг
 (1749—1832) 25
 Гиберти, Лоренцо (ок. 1381—
 1455) 307
 Гиппий из Элиды (вторая по-
 ловина V в. до н. э.) 173
 Гомер 152—155, 233, 243,
 256, 257
 Горацій (Квинт Горацій
 Флакк) (65—8 до н. э.)
 62
 Горгий из Леонти в Сицилии
 (ок. 483—375 до н. э.) 173
 Готшед, Иоганн Кристоф
 (1700—1766) 26
 Григор Татеваци (1346—
 1409) 381, 382
 Григорий Назианзин (ок.
 330—390) 333
 Григорий Нисский (ок. 335—
 ок. 394) 331, 333, 336, 338,
 342, 347, 348, 353, 361, 363
 Григорий Палама (1296—
 1359) 355
 Григорий Синаит (XIII в.)
 332, 356
 Гуго Сен-Викторский (1096—
 1141) 294, 296, 315—318
 Давид Анахт (Непобедимый)
 (V—VI вв.) 373, 374—
 376, 380
 Давид Керакан (Грамати́к)
 (V—VI вв.) 373, 376, 377
 Давид Харкаци (VII в.) 372
 Данте, Алигьери (1265—
 1321) 26, 320, 322
 Деметрий Полиоркет (337—
 283 до н. э.) 24, 213
 Демокрит (ок. 460—ок. 370
 до н. э.) 169, 170, 171, 234,
 235, 237
 Демосфен (ок. 384—322 до
 н. э.) 212, 402
 Дидро, Дени (1713—1784) 25

- Диоген из Аполлонии (499—98—428/27 до н. э.) 158, 234.
- Диоген Лаэртский (первая половина III в. до н. э.) 163
- Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.) 213
- Дионисий Фракийский (II в. до н. э.) 376, 377
- Евклид (III в. до н. э.) 288
- Еврипид (ок. 480—406 до н. э.) 236
- Евсевий Памфил Кесарийский (260—340) 350
- Езник Кохбацци (первая половина V в.) 372, 373, 385
- Епифаний Премудрый (?—1420) 415, 418
- Ефрем Мцире (ум. ок. 1103) 390, 394, 395
- Жан де Мер (ок. 1290—ок. 1351) 308
- Заратуштра (иран.), Зороастр (греч.) (VI в. до н. э.) 98—102
- Зенон из Китиона (336—267 до н. э.) 214
- Зенон Элейский (490—430 до н. э.) 162
- Зиновий Отенский (XIV в.) 418
- Зольгер, Карл Вильгельм Фридрих (1780—1819) 24, 26
- Зульцер, Иоганн Георг (1720—1779) 25, 27
- Иакоб Хуцеси (Цуртавели) (V в.) 389
- Ибн Аль-Хайсам (Алхазен) (965—1039) 304—306
- Иван Тимофеев (ум. ок. 1629) 424
- Иоанн Воротнеци (1315—ок. 1388) 380, 381
- Иоанн Дамаскин (ок. 675—ок. 749) 351, 352, 389, 436
- Иоанн Ерзынкаци (XIII в.) 379, 380
- Иоанн Златоуст (ок. 350—407) 402
- Иоанн Имастасер Саркаваг (1045/55—1129) 378, 379
- Иоанн Мандакуни (V в.) 372, 373
- Иоанн Петрици (ок. 1055—1130) 25, 390, 393, 394, 396
- Иоанн Сабанисдзе (XIII в.) 389, 390
- Иоанн Солеберийский (ок. 1115—1180) 277
- Иоанн Скот Эриугена (ок. 810—877) 28, 292, 293, 320
- Иосиф Владимиров (XVII в.) 430, 431, 432
- Иосиф Волоцкий (Иван Санин) (1439/40—1515) 416, 417, 418
- Каллистрат (II или III в.) 361, 363
- Кант, Иммануил (1724—1804) 24, 27
- Кеплер, Иоганн (1571—1630) 307
- Карнеад из Кирены (214—129 до н. э.) 219
- Кассиодор (ок. 480—ок. 575) 310, 315, 321
- Катулл, Гай Валерий (87 или 84 до н. э.—после 54 до н. э.) 62
- Катырев-Ростовский Иван Михайлович (?—1640) 424

- Квинтилиан, Марк Фабий
(ок. 35—95) 24, 315
- Кирилл Белозерский (1337—1427) 418
- Кирилл Туровский (XII в.) 408
- Клеанф из Асса (ок. 330—ок. 232 до н. э.) 214
- Климент Александрийский
(ок. 150—ок. 215) 256—258, 260, 261, 264—272, 293, 332, 342, 348
- Конфуций (Кун-цзы) (ок. 551—479 до н. э.) 132, 141—144
- Кроче, Бенедетто (1866—1952) 18, 19
- Кронеберг, Иван Яковлевич
(1788—1838) 26, 27
- Ксенофан из Колофона (ок. 565—473 до н. э.) 162, 233
- Кузен, Виктор (1792—1867) 25
- Лао-цзы (V в. до н. э.) 132, 134
- Левкипп (ок. 500—440 до н. э.) 170
- Ле-цзы (IV в. до н. э.) 138, 139
- Лейбниц, Готфрид Вильгельм
(1646—1716) 25
- Леонардо да Винчи (1452—1519) 307
- Лессинг, Готхольд Эфраим
(1729—1781) 26
- Лотце, Рудольф Герман
(1817—1881) 25
- Лукреций, Тит Лукреций Кар
(ок. 99—55 до н. э.) 2^c
216—218
- Максим Грек (ок. 1475—1556)
403—417
- Максим Исповедник (ок.
580—662) 332, 357
- Марк Аврелий Антонин
(121—180) 214, 215
- Марциан Капелла (V в.) 310,
316
- Менандр (ок. 343 — ок. 291 до
н. э.) 403
- Мендельсон, Моисей (1729—
1786) 25, 27
- Месроп Маштоц (V в.) 371
- Метродор Лампсакский (330—
277 до н. э.) 216
- Новсес Кердог (VII в.) 373,
377
- Накаэ Тёмин (1847—1901) 35
- Нарсес Ламбронаци (XII в.)
379
- Нерсес Шнорали (1101—
1172) 379, 380
- Нидзё Ёсимото (1320—1388)
35
- Николай Месарит (XII — на-
чало XIII в.) 364, 365
- Николай Орем (1320—1382)
292, 308—314
- Никомах из Геразы (ок. 100
н. э.) 288, 290
- Нил Сорский (ок. 1433—
1508) 415, 416, 418
- Но-Сэами (1363—1443) 35
- Овидий (Публий Овидий На-
зон) (43 до н. э.—17 н. э.)
62.
- Олимпиодор Младший из
Александрии (VI в.) 374
- Ориген (185—253) 266, 269,
342, 347, 348
- Парменид из Элеи (ок. 540—
470 до н. э.) 162, 163, 178,
233, 234
- Макробий, Амбросий Феодо-
сий (конец IV — начало V
в.) 309—311

- Пахомий Логофет (XV в.) 410
 Пиррон из Элиды (ок. 365—275 до н. э.) 218
 Пифагор (ок. 586—500 до н. э.) 159, 160, 289, 291, 314, 374
 Платон (428—348 до н. э.) 23, 24, 151, 157, 175, 177—193, 194—196, 204, 220—223, 225, 231, 232, 235, 236, 242, 292, 315, 333, 374, 402
 Плиний Старший, Гай Плиний Секунд (23—79) 223, 310
 Плотин (204—269) 24, 25, 221—233, 330, 337
 Плутарх из Хиронеи (45—120) 24, 242
 Порфирий (232 / 233 — между 301 и 304) 220—222
 Продик (V в. до н. э.) 173
 Прокл (410—485) 220
 Прокопий из Газы (V—VI вв.) 360, 361
 Прокопий Кесарийский (между 490 и 507 — после 562) 361—364
 Проперций Секст (ок. 50 — ок. 15 до н. э.) 62
 Протагор из Абдеры (481—411 до н. э.) 173
 Псевдо-Лонгин (I в. до н. э.—I в. н. э.) 249
 Птолемей, Клавдий (ок. 90—ок. 160) 288
 Роберт Гроссетест (1175—1253) 307, 317
 Розенкранц, Карл (1805—1879) 26
 Рублев, Андрей (ок. 1360/70—ок. 1430) 410, 415, 419, 423, 429, 432
 Руге, Арнольд (1802—1880) 24
 Рустваели, Шота (XII в.) 392, 395—398
 Секст Эмпирик (200—250) 219
 Сенека, Луций Анней (ок. 4 до н. э.—65 н. э.) 215
 Сергей Радонежский (род. 1314 или 1319—1392) 415
 Симеон Полоцкий (1629—1680) 434—436
 Сократ (470—399 до н. э.) 23, 24, 157, 175—178, 234, 235
 Степанос, Лахацци (Львовский) (1605/06—1687) 383—385
 Татиан (ум. ок. 175 до н. э.) 259, 262
 Теофраст (372—287 до н. э.) 212
 Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс (ок. 160—после 220) 258, 259, 263, 264, 270
 Тимон Флиунтский (ок. 320—230 до н. э.) 218
 Ушаков, Симон (Пимен) Федорович (1626—1686) 430, 432, 433, 436
 Фалес (ок. 625—ок. 547 до н. э.) 163
 Феодор Студит (759—826) 322, 351, 353, 355, 356
 Феодосий Косой (XVI в.) 418
 Феофан Грек (ок. 1340—после 1405) 415, 418, 423
 Филипп де Витри (1291—1361) 308, 321
 Филодем (110—40/35 до н. э.) 216, 217
 Филолай из Кротона (V в. до н. э.) 160
 Филон Александрийский (28/21 до н. э.—41/49 н. э.) 242, 244, 245—252, 264,

- 267, 268, 270, 329, 330, 342, 347, 357, 378
- Филостраты (II—III вв.) 24, 360, 361
- Фишер, Алоиз (1888—1937) 24
- Фома Аквинский (1225—1274) 26, 27, 299, 300, 301, 315, 321
- Фотий (между 810 и 828 — между 891 и 897) 364
- Фразимах (или Тразимах) из Халкедона (? — ?) 173
- Фудзивара Кинто (960 — 1041) 35
- Фудзивара Тэйка (1162 — 1241) 35
- Хогарт, Уильям (1697 — 1764) 25, 26
- Хоум, Генри (1696—1782) 25
- Хрисипп (ок. 281—208/5 до н. э.) 214, 215
- Циммерман, Роберт (1824—1898) 23—25
- Цицерон, Марк Туллий (106—43 до н. э.) 24, 212—214
- Чжуанцзы (396 — 289 до н. э.) 135, 136, 139
- Шаслер, Макс Александр Фридрих (1819—?) 24—26
- Шекспир, Уильям (1564—1616) 26
- Шеллинг, Фридрих Вильгельм (1775—1854) 24
- Шефтсбери, Антони Эшли Купер (1671—1713) 25
- Шиллер, Фридрих (1759—1805) 24, 27
- Шпитцер, Франц Эрнст Генрих (1787—1841) 25
- Эзоп, Клодий (I в. до н. э.) 402
- Эмпедокл (ок. 490—430 до н. э.) 158, 168, 169, 235
- Эпиктет (ок. 50—138) 214
- Эпикур (341—270 до н. э.) 216, 217, 218
- Эриугена, см. Иоанн Скот Эриугена
- Ювенал, Децим Юний (ок. 60—ок. 127) 88
- Юстин (II—III вв.) 262
- Ямвлих (280—330) 220
- Ян Чжу (VI—V вв. до н. э.) 138

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|---|---|-----|
| | От редколлегии | 5 |
| | Введение. | 8 |
| <i>В. П. Шестаков и другие</i> | Историография истории эстетики | 23 |
| ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НАРОДОВ ДРЕВНЕГО МИРА | | 43 |
| <i>Е. В. Лапина</i> | Глава I. Первоэлементы эстетического отражения действительности | 44 |
| | Глава II. Эстетические представления народов Древнего Востока | 60 |
| <i>Л. С. Кошелева</i> | § 1. Египет. | 62 |
| <i>А. Г. Кифишин</i> | § 2. Шумер и Вавилон | 77 |
| <i>И. С. Брагинский</i> | § 3. Древний Иран | 97 |
| <i>М. С. Беленький</i> | § 4. Палестина | 106 |
| <i>А. В. Борисов и другие</i> | § 5. Индия | 114 |
| <i>Л. Е. Померанцева</i> | § 6. Китай | 129 |
| АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА | | 147 |
| | Античная эстетика в ее исторической специфике | 148 |
| <i>А. Ф. Лосев,</i> <i>А. А. Тахо-Годи</i> | Глава I. Эстетика доклассическая. Гомер | 152 |
| | Глава II. Классическая эстетика | 156 |
| | § 1. Ранняя классика | 158 |
| | § 2. Средняя классика | 173 |
| | § 3. Высокая классика. Платон | 178 |
| | § 4. Поздняя классика. Аристотель | 193 |
| <i>А. Ф. Лосев,</i> <i>А. А. Тахо-Годи</i> | Глава III. Эллинизм или послеклассическая эстетика | 209 |
| | § 1. Ранний эллинизм | 214 |
| | § 2. Поздний эллинизм. Неоплатонизм | 220 |
| <i>В. В. Бычков</i> | Глава IV. Поздняя античность | 240 |
| | § 1. Александрийский эллинизм | 240 |
| | § 2. Ранняя патристика | 254 |

ЭСТЕТИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

| | | |
|-----------------------|--|-----|
| <i>В. П. Зубов</i> | Глава I. Западная Европа | 276 |
| <i>М. В. Зубова</i> | § 1. Раннее Средневековье | 278 |
| | § 2. Позднее Средневековье | 299 |
| <i>В. В. Бычков</i> | Глава II. Византия | 328 |
| <i>С. Э. Топчян</i> | Глава III. Армения, Грузия | 371 |
| <i>Я. И. Хачикян</i> | § 1. Армения | 371 |
| <i>Р. Г. Сирадзе</i> | § 2. Грузия | 387 |
| | Глава IV. Древняя Русь | 401 |
| <i>Н. Б. Пилюгина</i> | § 1. Эстетические представления и взгляды X—XVI вв. | 402 |
| <i>А. А. Баженова</i> | § 2. Эстетическая мысль в России XVII века | 422 |
| | Библиография | 439 |
| | Указатель имен | 456 |

И 90 **История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. I. Древний мир. Средние века в Европе / Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики.— М.: Искусство, 1982.— 464 с.**

В первом томе освещаются эстетические представления и взгляды народов Древнего мира, Античная эстетика и эстетическая мысль европейского Средневековья. Эстетические представления многих народов Древнего Востока (Египет, Шумер и Вавилон, Древний Иран, Палестина, Индия, Китай). В таком целенаправленном подходе в составе общей «Истории эстетической мысли» освещаются впервые не только у нас в стране, но и в мировой эстетической науке. Большой научный интерес представляет и новый, более аналитический подход к исследованию и освещению раннехристианской эстетики, самого процесса перехода от античной эстетики к эстетике Средневековья, а также обстоятельное и научно обоснованное освещение византийской эстетики.

И 0302060000-124 подписное
025(01)-85

ББК 87.8
7

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том I

| | |
|-------------------------|---|
| Редактор | Ф. Д. Кондратенко |
| Художник | И. А. Гусева |
| Художественный редактор | Е. Е. Смирнов |
| Технический редактор | Н. С. Еремина |
| Корректоры | Н. В. Маркитанова, А. С. Назаревская |

ИБ № 1358

Сдано в набор 06.02.84. Подписано в печать 07. 02. 85. А 07875. Формат издания 60×90/16. Бумага тип. № 1. Гарнитура академическая. Печать высокая. Усл. печ. л. 29. Усл. кр.-отт. 30,5. Уч.-изд. л. 30,838. Изд. № 17558. Тираж 20 000. Заказ № 71. Цена 2 р. 50 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3 Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109