



## В. В. БЫЧКОВ

### Трактат Августина «De musica»

У истоков средневековой эстетики числа и ритма

Античная и, особенно, средневековая эстетическая мысль много внимания уделяла числовой ритмической организации искусства. Именно ритм уже в период греческой классики одним из первых начал осознаваться как собственно эстетическая категория. Он составлял основу всех мусических искусств, к которым греки с древности относили танец, музыку, поэзию, а позже, со времен Платона \*, изобразительные искусства. Именно осознание ритма как одной из главных закономерностей живописи и пластики позволило грекам ввести их в состав мусических искусств и распространить на них многие принципы, разработанные общей теорией мусических искусств — «музыкой». Последователь Аристотеля Аристид Квинтилиан писал о ритме в скульптуре (De music. I, 13), современный исследователь античной эстетики считает это типичным для античности \*\*. Таким образом, многие проблемы ритма и числа, поднимаемые по античной традиции в связи с поэзией и музыкой, оказываются применимыми ко всем видам искусства, в том числе и к изобразительному искусству, о чем убедительно свидетельству-

---

\* Платон во второй книге «Законов», говоря о каноничности египетского искусства, приравнивает живопись и ваение к мусическим искусствам (Leg. II, 656d.).

\*\* А. Ф. Лосев пишет: «Аристид указывает на факт существования ритма в неподвижных телах — например в статуях. Это обстоятельство очень важно. Античность главным образом и чувствовала ритм в неподвижном. Такова ее специфическая особенность» (Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 91).

ет и теория ритма раннего Августина\*, подробно разработанная в его трактате «О музыке». Шесть книг Августина «О музыке», практически завершающие собой ряд его ранних философских произведений, занимают видное место в философско-эстетической литературе поздней античности и раннего Средневековья. Трактат этот неоднократно комментировался в науке\*\*, однако

\* Аврелий Августин (354—430) — известный религиозный мыслитель поздней античности, «крупнейший философ периода патристики» (Соколов В. В. Средневековая философия. М., 1979. С. 51), чье неоплатонически-христианское мировоззрение явилось «архетипом» для всего раннего латинского Средневековья (Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии: Латинская патристика. М., 1979. С. 185), сложная и противоречивая фигура поздней античности. В советской науке подробный анализ его философско-мировоззренческих взглядов дан в указанных монографиях В. В. Соколова (С. 51—84) и Г. Г. Майорова (С. 181—340); о его литературной деятельности и эстетических взглядах см.: Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 85—94; ср. также: Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 85—104.

\*\* Вниманием ученых трактат привлек еще с конца XVIII в. (см.: Forkel J.-N. Allgemeinen Geschichte der Musik. 1768; Vincent A. J.-H. Analyse du traité de métrique et de rythmique de St. Augustin intitulé: De musica. Paris, 1849, и ряд других работ). Наиболее активно трактатом занялись в XX в. См. работы: Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, 1905; Wenig K. Über die Quellen der Schrift Augustins «De musica» // Listy philologické. Praha, 1906. 33; Scherer W. Des heiligen Augustin sechs Bücher «De musica» // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1909; Huré J. Saint Augustin musicien. Paris, 1924; Edelstein H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica». Freiburg im Breisgau, 1929; Amerio F. Il «De Musica» di S. Agostino // Didaskaleion. Torino, 1929. 3; Hoffmann W. Philosophische Interpretation des Augustinusschrift de arte musica. Marburg, 1931; Perl C.-J. Augustinus und die Musik // Augustinus magister. Paris, 1954. Vol. 3. В этих, как и в ряде других работ по истории музыки, филологии, философии, богословию, а также в трудах, посвященных Августину, трактат «De musica» исследуется с музыкаловедческих, филологических, философских позиций. Специально эстетической проблематике трактата посвящен, пожалуй, только раздел в работе: Svoboda K. L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. Brno, 1933. P. 65—89, да отдельные страницы в книгах: Tatar-kiewicz W. Historia estetyki. II. Estetyka sredniowieczna. Wroslaw; Warszawa; Krakow, 1962; Manferdini T. L'estetica religiosa in S. Agostino. Bologna, 1969; Zoltai D. Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel.

специальному историко-эстетическому анализу он не подвергался, хотя необходимость такого анализа назрела давно. Она обусловлена, с одной стороны, эстетической проблематикой, поднимаемой в нем Августином, и, с другой — местом и значением этой проблематики в философско-эстетических взглядах переходного от античности к Средним векам периода.

Современный польский исследователь В. Татаркевич дал точную оценку места Августина в истории культуры вообще и эстетики в частности: «Он чувствовал себя римлянином так же органично, как и христианином; он принадлежал еще к античной культуре и уже принадлежал к христианской; он в полном объеме пользовался древней культурой и создавал новую. В его сочинениях встречаются две эпохи, две философии, две эстетики: он воспринял эстетические принципы древних, но претворил их и в преображенном виде передал Средним векам. Он стоит в узловом пункте истории эстетики: к нему сходятся все линии античной эстетики, от него идут пути средневековой» \*. Эту характеристику можно было бы дать, основываясь только на одном трактате «О музыке». Трактат этот оказался этапным и в творчестве самого Августина, и в эстетической литературе того времени. Начать с того, что это один из двух трактатов Августина, специально посвященных эстетической проблематике. Как известно, свою литературную деятельность он начал с трактата «О прекрасном и соответственном», которому он, правда, позже не придавал особого значения и вскоре потерял его. Однако юношеская устремленность будущего епископа к красоте, прекрасному, искусству наложила позитивный отпечаток на все его последующее творчество. Как справедливо отметил русский исследователь начала нашего века, вся его философия «носит на себе печать эстетического направления его духа. На мир, на все явления природы и истории он смотрит преимущественно с точки зрения красоты» \*\*.

В IV в., однако, в составе корпуса «свободных наук» еще не значилось дисциплины, близкой к эстетике, или науке о прекрасном, поэтому, естественно, никто и не посвящал несущее

---

Budapest; Berlin, 1970; Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.

\* *Tatarkiewicz W. Op. cit. T. 2. S. 58.*

\*\* *Понов И. В. Личность и учение блаженного Августина. Сергиев посад, 1917. Т. 1. Ч. 1. С. 22; эту же мысль поддерживает и В. Татаркевич, указывая, что, начав свою литературную деятельность с эстетических вопросов, он на протяжении всего своего творчества не оставлял их (Tatarkiewicz W. Op. cit. T. 2. S. 59).*

ствовавшей науке специальных трактатов. Тем не менее еще одно сочинение Августина, замыкающее небольшой ряд его ранних философских работ, оказалось практически полностью посвященным тем вопросам, которые сейчас относятся к компетенции эстетики. Начав свою писательскую деятельность с эстетического трактата, Августин и первый этап этой деятельности завершил подобным же сочинением. Но если ранний его трактат был одним из традиционных сочинений в общем ряду позднеантичных эстетических трактатов, во многом повторявшим идеи других греко-римских писателей, то книги «О музыке» носят уже совсем иной характер. Они во многом открывали собой новый этап в истории эстетики. Знаменательно, что именно этим трактатом Августин практически подвел итог своим духовным исканиям, которые в миниатюре отражали многовековой путь перехода позднеантичной культуры от языческого миропонимания к христианскому.

Августин начал работу над ним в 387 г., незадолго до своего крещения, и закончил где-то между 389 и 391 гг., став уже сознательным пропагандистом и теоретиком христианства. Этот важный шаг, хотя и готовился в течение нескольких лет, наложил существенный отпечаток именно на трактат «О музыке» (его структуру и содержание, на чем мы еще остановимся). Первые пять книг его написаны в традициях античной музыкально-теоретической мысли и являются как бы завершением ее исторического пути. Шестая книга, хотя и вытекает логически из первых пяти и опирается на античные традиции, — практически новая страница в истории эстетической мысли, отражающая новую философско-религиозную ориентацию автора и всей позднеантичной культуры того времени\*.

Как полагают исследователи\*\*, Августин начал писать трактат весной 387 г., живя на вилле одного из своих друзей в Кас-

\* Однако вряд ли можно согласиться с категорическим утверждением Х. Эдельштейна, заключавшего на основе различного цитируемого материала (в I—V книгах цитируются в основном античные авторы: Вергилий, Гораций, Катулл, Теренциан Мавр и другие; а в VI книге — исключительно цитаты из Библии), что «первые книги и шестая книга происходят из различных миров: те — из мира античной научной и поэтической образованности, эта — из мира христианской веры» (*Edelstein H.* Op. cit. S. 120—121). VI книга, несмотря на свой обширный библейский аппарат, в мировоззренческом и эстетическом планах больше опирается на неоплатоническую, чем на собственно христианскую традицию.

\*\* См предисловие К. Перла к немецкому переводу трактата: *Augustinus A. Musik.* Paderborn, 1940. S. XII.

сициаке близ Милана, где он со своим пятнадцатилетним сыном Адеодатом и близкими друзьями готовился к принятию крещения, проводя время в беседах, в чтении Библии, античных поэтов, и философов. Там Августин написал свои основные философские работы «Против академиков», «О жизни блаженной», «О порядке» и «Монологии». Принятие крещения, переезд в Рим, смерть матери на пути в Африку, написание ряда философских работ («О свободной воле», в частности), наконец, возвращение в Африку — все эти события отделяют первые пять книг «De musica» от шестой, написанной уже в Африке, где-то вскоре после 389 г. Книги «О музыке», как писал позже Августин, были задуманы им как часть общей учебной работы о «свободных искусствах», которую ему не суждено было написать: «В то время, будучи в Милане и готовясь к принятию крещения, пытался я также написать книги об искусствах; я обращался с вопросами к окружающим меня людям, которым не были чужды эти дисциплины, стремясь или достигнуть каким-либо способом пути от телесного к бестелесному, или вести [их по этому пути]. Из этих работ только одна была закончена — книга «О грамматике», которую я позже потерял из нашего шкафа. Трактат «О музыке» ограничивается шестью книгами на ту часть, которая называется ритмом. Но я писал эти шесть книг, уже будучи крещеным, после того как вернулся из Италии в Африку; начал же я работу над этой дисциплиной, еще находясь в Милане» (Retract. I, 6).

Трактат «О музыке», особенно в своей шестой книге, вышел, однако, далеко за рамки учебника по одной из «свободных наук», подняв ряд важных философско-эстетических проблем. Выводы, сделанные автором в VI книге на материале «музыки» относились практически ко всем «наукам и искусствам» того времени. Может быть, отчасти поэтому отпала у Августина необходимость после завершения этой книги писать трактат о других «науках» и даже оставить незаконченным само сочинение о музыке (ибо, как отмечал он сам, написанные им шесть книг освещают только ритмометрическую часть музыки, а книги о мелогармонической части остались ненаписанными). Под «музыкой», как известно, в древности понимали прежде всего особую теоретическую дисциплину, главные положения которой распространялись не только на музыкальное искусство в нашем смысле слова, но и на поэзию, танец, театральное действие, изобразительное искусство, риторику\*. Платон относил к

\* О понимании «музыки» в античности см., в частности, работы: Gevaert F. A. Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité. Т. 1—

музыкальным искусствам даже философию как «высочайшее из искусств» (Phaed. 61a), ибо и мудрость понималась им как «прекраснейшее и величайшее созвучие» (или гармония, симфония — *συμφωνία* — Leg. III 689d)\*. Секст Эмпирик, подводя итог более узкому позднеантичному пониманию музыки, писал: «О музыке говорится в трех смыслах. В первом смысле [она является] некоторой наукой о мелодии, звуке, о творчестве ритма и подобных предметах <...> Во втором смысле [это] — эмпирическое умение, относящееся к инструментам, так что мы называем музыкантами тех, кто играет на флейте, на гусях, или арфисток. В этом, собственно, значении музыка и имеется в виду у большинства. В переносном же смысле мы имеем обыкновение называть иногда тем же самым именем и удачное исполнение в области тех или других предметов. Так, например, мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и называем музыкальным того живописца, который в нем преуспел» (Adv. math. VI, 1—2)\*\*. Музыка в первом смысле больше всего интересовала античных теоретиков, хотя они, как правило, достаточно тесно связывали эту теорию с практической музыкой как звуковым искусством. Две главные проблемы, восходящие еще к пифагорейцам, стояли в центре внимания античных теоретиков. Во-первых, проблема музыкального этоса — направленного воздействия музыки на психику человека, создание с помощью определенных музыкальных ладов соответствующего настроения\*\*\*. Во-вторых, числовая теория музыки. Начиная с пифагорейцев, положивших в основу всего

---

2, 1873—1881; Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика; *Его же*. История античной эстетики: Ранний эллинизм. М., 1979. С. 513—592; Lippman E. A. Musical Thought in ancient Greece. N. Y.; London, 1964; Zoltai D. Op. cit.; Шестаков В. П. Указ. соч.; Тамаркевич Вл. Античная эстетика. М., 1977. С. 208—219.

\* См. примечание А. Ф. Лосева к «Федону» в кн.: Платон. Сочинения: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 499. Сн. 13; Лосев А. Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974. С. 59.

\*\* Цит. по: Секст Эмпирик. Сочинения: В 2 т. М., 1976. Т. 2. С. 192.

\*\*\* Под этосом (*ἦθος*) античная музыкальная эстетика имела в виду душевный склад человека, те или иные состояния его психики. Отсюда и прилагательное «этический» (мы употребляем его в кавычках) не следует путать с современным понятием этического. Проблему «этического» значения музыки у античных мыслителей впервые ярко и полно осветил еще в конце прошлого века Г. Аберт: Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899.

мироздания, всех наук и искусств число, т. е. усмотревших во всем числовые закономерности, музыка прочно связывается с числом. Ритмометрические и гармонические основы музыки усматривались в числовых закономерностях. Сама наука музыки считалась практически математической наукой и в составе «семи свободных искусств» поздней античности фигурировала в «квадривии» наряду с математическими дисциплинами — арифметикой, геометрией и астрономией.

Первая проблема вытекала из музыкальной практики и стремления античных теоретиков ее регулировать с целью использования на службе обществу. Вторая — напротив, составляла основу чисто умозрительных теорий, все дальше и дальше уходящих от практики, так что ко времени Августина (хотя тенденция эта видна уже у Аристотеля) музыкант-практик считался фактически не имеющим никакого отношения к «музыке» как науке. Музыканты воздействовали лишь на чувства слушателя, а наука «музыки» развивала интеллект. Поэтому истинным музыкантом считался не умеющий играть или сочиняющий музыку, а теоретик музыки. Показательно в этом плане толкование Аристотелем одной мифологемы: «Очень остроумно и передаваемое древними предание об изобретении флейты. Рассказывают, что Афина, изобретя флейту, отбросила ее в сторону. Недурное объяснение придумано было этому, а именно: будто богиня поступила так в гневе на то, что при игре на флейте физиономия принимает безобразный вид. Настоящая же причина, конечно, заключается в том, что обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к развитию интеллектуальных качеств, Афина же, в нашем представлении, служит олицетворением науки и искусства» (Polit. VIII, 6, 13416)\*. В поздней античности неприязнь к музыкальной практике у чистых теоретиков усиливается еще по двум причинам. Во-первых, потому, что в это время изменился сам характер музыки («Музыка в настоящее время, — замечал Секст Эмпирик, — размягчает ум какими-то изломанными мелодиями и женственными ритмами» (Adv. math. VI, 15)\*\*; подобные характеристики были типичными для поздней античности), что мало устраивало теоретиков-традиционалистов, в чьи теории новая музыка не всегда укладывалась. Во-вторых, музыка наряду с другими мусическими искусствами понималась прежде всего как искус-

\* Цит. по кн.: Античные мыслители об искусстве / Под ред. В. Ф. Асмуса. М., 1937. С. 194.

\*\* Секст Эмпирик. Сочинения: Т. 2. С. 194.

ство подражательное\*. Подражание же в этот период уже не являлось главной категорией теоретиков искусства, как об этом писал еще Флавий Филострат в «Жизнеописании Аполлония Тианского» (VI, 19)\*\*. Этот аргумент приводит и Августин в своем трактате.

Августин хорошо знал античные теории музыки, и прежде всего пифагорейскую, через посредство латинских интерпретаторов греческих учений Теренция Варрона (см.: *De ordin.* II, 20, 53) и Теренциана Мавра. Опираясь на эти теории, как бы резюмируя их в первых пяти книгах своего трактата, Августин не без влияния Плотина и христианских учений стремится в шестой книге расширить традиционные горизонты музыкальной теории, в частности уделяя большое внимание проблеме чувственного и даже, сказали бы мы, эстетического восприятия. В этом плане трактат «О музыке» Августина не имеет не только прямых предшественников, но и ближайших последователей. Античные авторы трактатов о музыке — Аристоксен, Филодем, Плутарх, Гауденций, Клавдий Птолемей, Никомах из Герасы — даже близко не подходят к этой проблеме. Раннесредневековые авторы, писавшие о музыке, — Боэций (480—525), Кассиодор (ок. 480—ок. 575), Исидор Севильский (560—640) — больше опирались на античных авторов, чем на шестую книгу Августина, завершавшую его суждения о музыке. Философско-эстетические идеи Августина были восприняты уже более поздним Средневековьем. Они оказались созвучными также многим идеям, поднятым в IV—V вв. греческими отцами Церкви.

Итак, шесть книг Августина «О музыке», как указывал и сам автор, это сочинение о ритме в самом широком смысле слова или, более узко, о числовых закономерностях искусства. Первые пять книг посвящены числам изменяющимся, шестая — «неизменяющимся». В первой книге рассматриваются вопросы о сущности музыки, об искусстве, о движении, излага-

\* Музыка, по мнению Аристотеля, непосредственно подражает эмоциональным, «этическим», психическим состояниям человека, тогда как портретная живопись подражает только отображению «этических» свойств во внешнем виде человека, т. е. в музыке осуществляется более глубокое и непосредственное подражание (*Polit.* VIII, 5, 5—7); Ср.: *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. С. 108. Д. Золтаи отмечает, что у Аристотеля речь идет, конечно, не о натуралистическом подражании, а скорее о выражении внутреннего мира человека (*Zoltai D.* Op. cit. S. 40—41).

\*\* См.: *Бычков В. В.* Античные традиции в эстетике раннего Августина. С. 90—91.

ются начала числовой эстетики. Книги II—V посвящены анализу проблем метра, ритма, стиха. В VI книге поднимаются вопросы чувственного восприятия и интеллектуального суждения, вечных неизменяемых чисел, места и роли искусства и науки на путях к высшим идеалам и т. п. Но кроме этих «прямых» проблем работу объединяют и пронизывают идеи числовой структуры мира, закона единства, идеи равенства, пропорции и соразмерности как определяющих принципов всего разумного бытия, в частности искусства.

Трактат «О музыке» написан в традиционной для античности форме диалога между учителем и учеником, что позволяет Августину постепенно подходить к решению той или иной проблемы, обсуждать тот или иной вывод, рассматривая его со всех сторон. С другой стороны, на это указывал и сам Августин в письме к епископу Меморию, эта форма часто затрудняет понимание отдельных положений трактата (см.: Epist. 101).

Свое исследование Августин начинает с определения музыки. Еще в трактате «О порядке» его интересовал вопрос о происхождении, предмете и целях «свободных искусств» (или «свободных наук»; у Августина по античной традиции *disciplinae liberates* и *artes liberates* — синонимы), среди которых он рассматривал и музыку как науку, «происходящую частью от чувства, частью — от ума» (*De ordin. II, 14, 41*)\*.

Августин начинает с традиционного античного определения музыки, заимствованного им, как отмечал уже Кассиодор, у Варрона (*Discipl. VII*): *Musica est scientia bene modulandi* — «музыка есть наука хорошо соразмерять (модулировать)» (I, 2, 2). Августин дает подробное разъяснение каждому термину этой формулировки, показывая, что она является «исчерпывающей» (*perfecta est*), и выявляя уже в процессе этого разъяснения многие свои эстетические взгляды.

Глагол *modulor*, происходящий от *modus* (мера), означает в латинском — размерять, ритмически и гармонически организовывать, соразмерять; *modulatio* — соразмеривание, содержание в мере, размеренность, ритмичность.

\* Ранние работы Августина, включая и «De musica», цит. по изданию: PL. Т. 32. Paris, 1865; для трактата «De musica» использован также русский перевод некоторых параграфов В. П. Зубова, опубликованный в кн.: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» (М., 1966). Цитаты в переводе Зубова обозначены в тексте знаком \*. При цитировании трактата «De musica» мы опускаем в скобках название трактата, обозначая только цифрами книгу (римской), главу и параграф (арабскими) по изданию PL.

В этом смысле и применяет их Августин. Мы будем в дальнейшем употреблять эти термины в кавычках без перевода, следуя традиции В. П. Зубова, имея в виду эти их значения и не смешивая с современными словами «модуляция» и «модулировать», в частности в смысле изменения музыкальной тональности. Формулировка, данная в трактате учителем, сразу же вызывает у его ученика вопрос, направляющий все рассуждение в чисто эстетическую сферу: «Но, поскольку я вижу, что “модулировать” происходит от *modus* (мера), ибо во всем хорошо сделанном должна соблюдаться мера, а многое в пении и танце, хотя и доставляет удовольствие, бывает весьма дурно, постольку мне хотелось бы всесторонне выяснить, что же в конце концов есть “модуляция” — слово, которое уже почти одно заключает в себе определение такой большой дисциплины. Ведь здесь следует научиться не чему-нибудь такому, что знает любой певец или актер» \*<sup>a</sup> (I, 2, 3). «Модуляция», таким образом, сразу связывается с вопросами мусических искусств, которые доставляют удовольствие, но почему-то бывают дурными, видимо в морально-этическом смысле; предмет же «модуляции» превышает знания музыкантов. Вопрос о «модуляции» сразу выносится в сферу чистой теории, с первых же фраз трактата намечается полный разрыв между музыкальной теорией и практикой, хотя не отрицается, что «модуляция» лежит в основе исполняемой музыки.

«Модуляция», рассуждает дальше Августин, относится к движению и является, по сути дела, некоей «опытностью», или «знанием» (*peritia*), процесса движения, точнее — знанием правильно организованного движения. Но ведь ни одно дело практически не может быть осуществлено без этой опытности, без правильно организованных движений. И ремесленник совершает их, создавая вещь из дерева или серебра, и танцор в танце. Первый совершает их ради создания какой-либо вещи, второй движет «свои члены не ради чего-либо иного, а только ради их красивого и подобающего движения» \*<sup>a</sup>. Спрашивается, какой вид движения выше: тот, когда движение совершается «ради себя самого» (*propter seipsam*), или — когда оно осуществляется для чего-то другого, ради какой-либо утилитарной цели. Даже ученик знает, что первый вид движения выше, именно он относится к «модуляции». Последняя, таким образом, определяется чисто эстетически: это некое «знание» свободного движения, совершающегося ради красоты самого движения, или, как окончательно формулирует Августин: «наука «модулировать» есть наука о хорошем движении, таком, где оно является пред-

метом стремления само по себе, а потому само по себе радуется»<sup>\*а</sup> (I, 2, 3). Определив таким образом «науку о модулировании» (*scientia modulandi*), Августин фактически дал определение музыки как вида искусства (*ars musica*). Не случайно он в качестве примера «незаинтересованного движения» привел танец. Музыка, как, по свидетельству Филодема (I в. до н. э.), считал еще Демокрит, «возникла не из нужды, не из практической потребности, но родилась она от развившейся уже роскоши» (*Philod. De music. 31*), т. е. была чужда утилитарных целей с самого своего возникновения\*. Так что «чистое удовольствие», наслаждение, радость были в сознании греков издавна связаны с музыкой\*\*. Однако Августина меньше всего интересует *ars musica* (не терминологически, но, по существу, Августин четко разделяет *ars* и *disciplina*), и он переходит к следующему члену формулировки *disciplina musica* — наречию *bene* (хорошо или правильно). Что же значит «хорошо модулировать»? Ведь и сама «модуляция» имеет в виду «хорошо двигаться», то есть двигаться «в соответствии с числом, соблюдая величины времен и интервалов (ведь уже это доставляет удовольствие и оттого называется не без основания модуляцией); однако может случиться, что такой размер и соответствие числу радуют, когда не нужно; например, если поющий приятнейшим образом или если изящно танцующий хочет резвиться, тогда как, по существу, от него требуется строгость, — в этом случае... он пользуется нехорошо, или несообразно, тем движением, которое само по себе хорошо, соответствуя числу. Вот почему одно — модулировать, а другое — хорошо модулировать. Ведь нужно считать, что модуляция имеет отношение к любому певцу, лишь бы он не погрешал в продолжительности слов и звучаний, между тем хорошая модуляция имеет отношение к указанной свободной дисциплине, т. е. к музыке»<sup>\*а</sup> (I, 3, 4). Как отмечал один из исследователей трактата, весь комплекс античных учений об этосе отразился в этом *bene* Августина\*\*\*.

Может быть, не «весь комплекс», но отдельные стороны учения о музыкальном этосе нашли здесь свое отражение и приве-

\* Плутарх считал музыку «изобретением богов» (*De music. 15*).

\*\* См.: *Aristot. Polit. VIII, 5, 4*; также: *Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 558—559*. Отмечая и у Платона гедонистическое понимание музыки, А. Ф. Лосев дефинирует его как «неантичное» (*Античная музыкальная эстетика. С. 38*).

\*\*\* *Edelstein H. Op. cit. S. 74*.

ли Августина к некоторой противоречивости в определении науки музыки. В августиновском объяснении понятия «хорошо модулировать» отразилась часть античного учения об этосе, которую можно было бы назвать практической или даже утилитарной, — именно те положения Пифагора, Платона, Аристотеля и других античных мыслителей, в которых музыка понимается как инструмент воспитания, направленного воздействия на психику людей, исправления их характеров, т. е. социально-этической функции музыки. Здесь движение звуковой материи должно осуществляться не «ради себя самого», но ради определенной социальной цели. Музыкант должен играть не для своего удовольствия, но «сообразно» с определенной внешней задачей. И это требование, конечно, вступает в противоречие с августиновским определением «модуляции» как не-утилитарного свободного движения только «ради него самого» (*propter seipsam*)\*. «Соответствие» (*congruentia*) внешнему требованию, заданность больше подходит музыкантам-практикам (работающим ради денег или почета), от которых уже в следующей главе будет так рьяно отмежевываться Августин, чем «свободной дисциплине» античного аристократического толка.

Чем же может быть объяснено это явное противоречие у Августина, восходящее, правда, к античным традициям? Думается, что именно переходом его с одной мировоззренческой позиции на другую. Для средневековых христианских последователей Августина именно «соответствие» музыки литургическим целям будет иметь главное значение. Фраза о неутилитарности, внутренней свободе музыки останется лишь красивой фразой в академических трактатах ученых\*\*. Еще при жизни

\* К. Свобода не усматривает этого противоречия в августиновской формулировке, хотя и констатирует у него наличие «интересной антитезы»: музыка как незаинтересованное, нравящееся само по себе движение, и музыка музыкантов, исполняемая ради определенной практической цели. Эта антитеза влечет за собой и соответствующую антитезу в связи с понятием прекрасного (*Svoboda K. L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. P. 68*).

\*\* Д. Золтаи подчеркивает антиномию средневекового понимания музыки. Хотя музыка как наука и занимала свое место среди семи «свободных искусств», в реальной действительности звучащая музыка была не свободным, но в прямом смысле слова «служебным искусством». Ее функция сводилась к подготовке и введению верующих в культовое действо (*Zoltai D. Op. cit. S. 77*; Золтаи опирается здесь на работу: *Schäpfke R. Geschichte der Musikästhetik in Umrisen. Berlin, 1934. S. 1951*). О типично средневековой функции музыки см.: *Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. S. 194—266*.

Августина в Милане Амвросий Медиоланский ввел пение в местной церкви с сугубо практической целью — для более глубокого внедрения христианского мироощущения в сердца верующих. Августин в данном трактате еще ни одним словом не касается этой утилитарной христианской музыки, но она фактом своего существования оказала уже, видимо, на него определенное влияние, что сказалось и на определении музыки в первой книге трактата.

Наконец (гл. 4—6), Августину остается объяснить, почему в дефиницию музыки входит слово «наука» (*scientia*). Для начала он показывает, что и пение соловья весной приятно, соразмерно и соответствует своему времени, но ведь нельзя же думать, что соловей опытен в «свободном искусстве» музыки. То же самое можно сказать и о тех людях, которые поют и играют по слуху, не зная теории. Любовь к пению и игре, как и умение петь и играть, общи у человека с животными. Птицы поют, испытывая вожделение, люди — ради удовольствия, денег, почта, но ни те, ни другие еще не обладают наукой. Что же отличает науку (*scientia*) от искусства (*ars*)? Здесь Августин вынужден ввести и терминологическое различие этих понятий, хотя в дальнейшем не всегда его соблюдает\*.

Он хорошо знает античную теорию: в основе искусства лежит подражание (*imitatio*) (I, 4, 6). В результате длительного обсуждения выясняется, что искусство не является простым механическим подражанием. Разум тоже имеет к нему некоторое отношение. С другой стороны, и наука не чужда подражанию. И все же главное различие их в том, что в искусстве, обязательно связанном в той или иной мере с материей, преобладает подражание, а в науке, как деле «одного только духа» — разума (I, 4, 7—9). Более того, Августин опять же в традициях античного духовного аристократизма, подкрепленного еще раннехристианским ригоризмом тертуллиановского толка, резко разграничивает музыкальную практику и теорию. Он настаивает на том, что игра на музыкальных инструментах дело навыка и привычки, а не науки: «Если ею владеют все играющие на флейте, на лире и любые другие исполнители этого рода, — здесь за словами Августина встает фигура его земляка и предшественника Тертуллиана, — то нет ничего низменнее, ничего презреннее, чем эта дисциплина»<sup>a</sup> (I, 4, 7). Театральные актеры, певцы, музыканты, доставляющие наслаждение слуху про-

\* Как отмечал еще В. Гофман, термины «*ars*», «*scientia*», «*imitatio*» у Августина многозначны (*Hoffmann W. Op. cit. S. 19*).

стого народа, выступающие из-за денег или ради славы, не знают музыки как науки. «Вся наука заключена в разумении (*intelligentia*)... и музыка там же» (I, 6, 11). На чем же основываются тогда музыканты, сочиняя или исполняя музыку, и слушатели — скажем, простой народ, — когда они, не зная науки музыки, свободно отличают хорошую музыку (или игру) от плохой? «Думаю, — устами ученика отвечает Августин, — происходит это благодаря природе, даровавшей всем чувство слуха, посредством которого и судят об этом» \*<sup>a</sup> (I, 5, 10). Основываясь на чувстве слуха и памяти, флейтист, например, и обучается играть. «Итак, коль скоро память следует за ощущением, а члены — за памятью, будучи вышколены и подготовлены практикой, он исполняет, когда ему захочется, тем лучше и тем приятнее, чем более обнаруживает во всем то, что, как известно из предыдущего рассуждения, является общим у нас с животными, а именно: стремление к подражанию, ощущение и память» \*<sup>a</sup> (Там же).

В одном из поздних трактатов Августин опять возвращается к идее врожденного чувства слуха, развивая свою мысль дальше и указывая, что чувство это способно хорошо определять музыкальную гармонию, состоящую в согласии противоположных элементов: «Во всех вещах познаем мы господство закона соответствия, связи, созвучия и согласия противоположных элементов: греки называют это гармонией». Чувство этого согласия, этой природной связи является у нас врожденным благодаря абсолютной воле Бога, который нас создал. Отсюда следует, что люди, даже совершенно не обладающие музыкальной наукой, тем не менее не остаются нечувствительными к музыке, слушают ли они ее или сами музицируют; на деле приводят они с помощью этой гармонии различные благозвучия музыки в соответствие; точно так же нам режет ухо независимо от технических знаний, которыми не обладает большинство людей, какой-либо пассаж, как только законы, господствующие в музыке, будут оставлены без внимания (нарушены) \*.

В нашем трактате, ставящем своей целью познание «высшей истины искусства», Августина меньше всего интересует музыка как вид искусства в современном понимании этого слова. Однако постоянная забота отграничить эту музыку от «высокой теории» и хорошее знание позднеантичного искусства, которому он посвятил юношеский жар своей души (в чем и раскаивался в своей «Исповеди»), — все это заставило Августина, разбираясь

\* *Perl C.-J. Op. cit. S. 287.*

в существе *ars musica*, обнаружить ряд важных, объективно присущих ему свойств.

Определив предварительно науку музыки, Августин с 7-й главы первой книги переходит к изложению этой науки. Прежде всего он останавливается на «модуляции», т. е. принципах правильной организации движений. Сразу же выясняется, что эти принципы суть числовые закономерности. Число лежит в основе любого движения, виды движений отличаются различием числовых отношений. Августин во многом обращается здесь к пифагорейскому и неопифагорейскому учению о числах\*, усиливая его эстетическую направленность и во многом закладывая этим основы западной средневековой эстетики чисел\*\*.

Элементарные движения, из которых образуется все многообразие движений, различаются по длительности и темпу. С точки зрения взаимного соответствия движения бывают равными по длительности, относящимися друг к другу как числа  $1 : 1$ ;  $2 : 2$ ;  $4 : 4$  и т. д. и неравными, типа  $1 : 2$ ,  $2 : 3$ ,  $3 : 4$  или  $1 : 3$ ,  $2 : 6$  и т. д. (I, 8, 14). Далее, они могут быть рациональными (*rationabiles*), находящимися друг с другом в определенном числовом отношении, и иррациональными (*irrationabiles*), не имеющими таких отношений. Рациональные движения подразделяются в свою очередь на два вида: соизмеримые (*connumeratos*) — кратные определенному числу, типа отношений  $2 : 4$ ,  $6 : 8$ , и несоизмеримые (*dinumeratos*) — о них нельзя сказать, во сколько раз одно больше или меньше другого, ни того, какая часть одного или другого является общей мерой (I, 9, 16). Наконец, соизмеримые движения также имеют два подвида. Первый, когда общей мерой является меньшее число, типа отношения  $2 : 4$ , второй, когда какая-либо часть содержится в обоих числах, как в отношении  $6 : 8$  такой частью является 2. Первый подвид, когда одно число возникает как бы путем умножения второго, Августин называет «умноженными» (*complicati*) движениями, второй — «соотносящимися» (*sesquati*) (I, 10, 17). Все названные виды движений помимо чисто структурной упорядоченности составляют также как бы ценностную иерархию. Рациональные числа стоят, конечно, выше иррациональных и распределяются по степеням возрастания внутреннего *единства* и *соразмерности* следующим образом: несоизмеримые, соотносящиеся, умноженные, равные. Уже в этой упорядоченности движений Августин усматривает доказательство того, что

\* Ср.: *Svoboda K.* L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. P. 70.

\*\* О средневековой эстетике чисел см.: *Abert H.* Op. cit.

музыка и мусические искусства основываются на законах *единства, равенства, пропорции, соразмерности, соответствия*. На протяжении всего последующего изложения он развивает и углубляет эти эстетические идеи, получившие свое начало в античности и активно развитые и переосмысленные ранним Средневековьем.

Но все эти закономерности, рассуждает далее Августин в чисто пифагорейских традициях\*, присущи движениям только благодаря их соисчислимости (*numerositas*), благодаря числу, образующему их. Следовательно, в самих числах эти закономерности содержатся в более чистом виде. Поэтому Августин вынужден обратиться к анализу ряда натуральных чисел. Этот чисто спекулятивный сам по себе анализ не представлял бы для нас никакого интереса, если бы он не содержал ключа к числовой эстетике Средневековья. Основанный на неопифагореизме анализ первых четырех чисел натурального ряда, с одной стороны, тесно переплетается у Августина с эстетической проблематикой, а с другой — показывает, где и как христианство могло использовать математические спекуляции пифагорейцев и неопифагорейцев, внутренне связывая их со своим трансцендентным божеством. Подробнее эти мотивы развиваются позднее западной схоластикой, но и у Августина мы находим уже истоки их, особенно в связи с усиленным акцентом на совершенстве числа 3.

В своих рассуждениях о числах Августин ближе всего подходит к неопифагорейцу Никомаху из Герасы, жившему в первой половине II в. н. э. и оказавшему сильное влияние на средневековую эстетику\*\*. Главное внимание в своих исследованиях он уделял числам и музыке, полагая, что именно числа объединяют в единое целое все науки квадривия и никто не может заслужить доверия божественного откровения, если не чувствует себя как дома в теории музыки и в игре на музыкальных инструментах\*\*\*.

Каждое число, рассуждает Августин, развивая неопифагорейские традиции, имеет центр, середину, по обе стороны которой находятся две равные части (начало и конец), т. е. число понимается им как некая симметричная конструкция. Четные

---

\* В эпилоге трактата «О порядке» Августин с огромным уважением отзывается о «почти божественном» учении Пифагора, с которым он познакомился из сочинений Варрона (*De ordin. II, 20, 53*).

\*\* См.: *Abert H. Op. cit. S. 28*.

\*\*\* *Ibid. S. 31*.

и нечетные числа различаются своими серединами. У нечетных — неделимая середина, единица; у четных — делимая, двойка. Сама «единица» не имеет ни середины, ни конца. Это абсолютное начало. «Два» также не имеет ни середины, ни конца. Это тоже начало, но происходящее от первого начала ( $2 = 1 + 1$ ). Все числа происходят от первого начала, но только через второе начало. Если объединить первое начало со вторым, то возникает 3. «Три» — первое совершенное число, в котором есть начало (1), середина (1) и конец (1). «Итак, если два начала чисел объединить друг с другом, они дадут полное и совершенное число» (I, 12, 22). Нет двух других, кроме 1 и 2, рядом стоящих чисел, которые дали бы в сумме следующее за ними число.

Самое прочное и глубокое объединение вещей осуществляется, когда середина находится в согласии с внешними членами и, наоборот, внешние члены созвучны со средним. Это доставляющее удовольствие единство упорядоченных предметов «может быть достигнуто с помощью того единственного соотношения, которое по-гречески называется *analogia*, а у нас зовется пропорцией (*proportio*)» (I, 12, 23). Первые три числа натурального ряда только с помощью «четверки» получают красоту пропорционального соотношения, ибо «четыре» обладает свойством, отсутствующим у других чисел. В натуральном ряде чисел 1, 2, 3 сумма крайних членов равна удвоенному среднему и равна 4, то есть следующему по порядку числу ряда. В этом и заключается пропорциональность, или *analogia*, внешних членов по отношению к среднему, а ряд 1, 2, 3, 4 является наиболее совершенным. В нем 1 и 2 — начала всех чисел, 3 — первое совершенное нечетное число, 4 — первое совершенное четное. Сумма ряда этих совершенных чисел равняется 10, поэтому 10 и является периодом в бесконечно длящемся ряде чисел (I, 12, 26).

*Числовая пропорция*, таким образом, доставляющая удовольствие и соотносимая Августином с красотой взаимного соотношения чисел, т. е. практически эстетическая закономерность, является у него критерием совершенства ряда четырех натуральных чисел и обоснованием десятичного счисления. Именно этот эстетический аспект теории чисел особенно привлекает Августина в данной работе, посвященной науке, основывающейся одновременно на разуме и чувстве. Числовая упорядоченность мира, о чем Августин писал еще в трактате «О порядке», свидетельствует о разумной основе бытия, но есть даже в видимом мире вещи, которые не соизмеряются, не «соисчисляются» полностью разумом человека, хотя и организованы, как

полагает Августин, на основе числа. Вот здесь-то и должна помочь эстетика чисел, апеллирующая не только к разуму, но и к чувству красоты и удовольствия. Не случайно Августин, пожалуй впервые в истории эстетической мысли сознательно сблизивший понятия красоты и искусства \*, в любых видах искусства усматривает число и неоднократно возвращается в своих трактатах к этой идее. Одновременно с работой над «*De musica*» Августин писал трактат «О свободной воле», в котором он очень рельефно выразил свои мысли о неразрывной связи числа, красоты, удовольствия и искусства (в современном понимании этого слова). При этом число, числовая закономерность выступают у него в качестве общего закона, на основе которого организованы как материальный мир, так и духовный, как создания природы, так и творения рук человека. «Рассмотри небо, землю и море, — призывает Августин, — и все, что в них и над ними светит или внизу ползает, плавает, летает: все имеет форму, ибо все пронизано числом (*numeros habent*). Отними от них это [число], и они превратятся в ничто. Итак, откуда происходят они, если не оттуда же, откуда происходит число? Они имеют бытие постольку, поскольку они пронизаны числом. И все художники, создающие телесные образы, имеют в [своем] искусстве числа, в соответствии с которыми они и строят свои произведения; и до тех пор двигают они своими руками и инструментами, формируя [произведение], пока то, что создается снаружи, не будет, насколько это возможно, казаться правильным в свете сияющих внутри чисел и пока через посредство чувства оно не понравится внутреннему судье, который рассматривает высшие числа. Тогда спрашивается, кто движет члены самого художника: это числа; ибо члены движутся соразмерно числам. И если руки откажутся от ремесла, а дух — от намерения создавать что-либо и движение членов будет направлено только на достижение удовольствия [от движения], то можно будет говорить о танце. Итак, если спросить, что в танце доставляет радость, число ответит тебе: это я. Рассмотри красоту созданного тела: она не что иное, как числа, заключенные в пространство. Рассмотри красоту телесного движения — это числа движутся во времени». И если подняться выше тех чисел, которые находятся в творческом духе художника, то попадешь в царство «вечных чисел», в которых заключен свет мудрости и тайна истины (*De lib. arb.* II, 42). Здесь отчетливо намечена полная числовая схема универсума, в которой числа красоты,

\* Ср. *Talarkievicz W.* Op. cit. T. 2. S. 67.

искусства, творческого разума занимают среднее место и играют роль посредника между преходящими числами природного материального мира и «вечными числами» высшей истины.

Возвращаясь в конце первой книги от теории чисел к музыке, Августин показывает, что она не идентична и этой теории, хотя и основывается на ней. Различие между ними он опять усматривает в эстетической сфере. В первую очередь эстетические закономерности чисел относятся к музыке; как пишет Августин, «к существу нашей дисциплины, т. е. науки хорошо модулировать, принадлежат все хорошо модулированные движения, в особенности же те, которые не соотносятся с чем-то иным, а в самих себе таят цель красоты и удовольствия» \*<sup>a</sup> (I, 13, 28). Таким образом, по сути дела, Августин относит здесь к предмету своей науки исключительно эстетические объекты, ибо в них-то и заключены «следы» высшей музыкальной истины. «Музыка, как бы выходя из сокровеннейших тайников, запечатлела свои следы (vestigia) в наших ощущениях или в вещах, нами ощущаемых, а потому не будет ли правильным сначала изучить эти следы, чтобы затем удобнее, без всякой ошибки дойти до того, что я назвал тайниками (penetralia), если только это для нас возможно» \*<sup>a</sup> (I, 13, 28).

Таким образом, дав предварительное определение музыки, Августин намечает логику дальнейшего исследования проблемы. Прежде всего он собирается выявить «следы» музыки в материальных эстетических объектах (как мы увидим из II—V книг, в основном на примере поэзии; затем, видимо, должны были следовать книги о мелосе с музыкальными примерами) и после обратиться к анализу самой сущности музыки («если только это для нас возможно»), на что и ориентирована VI книга трактата.

Книги II—V, отдельно взятые, представляют собой подробный учебник по метрике, в котором изложена античная метрическая теория, начиная от слога и кончая стихом. Августин показывает себя в этом вопросе человеком, хорошо знающим как теорию, так и практику излагаемого предмета. В своем трактате он опирается и на хорошо известные современной науке метрические теории, и на не дошедшие до наших дней (теории александрийских ученых, к примеру). В качестве иллюстративного материала он использует стихи латинских авторов, примеры, заимствованные из работ по метрике Теренциана Мавра и Теренция Варрона. Кроме того, там, где ему не удается вспомнить подходящий пример из античной классики, он сам сочиняет стихи и строфы нужного размера. В плане эстетики

эти книги дают не так уж много. Как правило, Августин повторяет высказывания античных предшественников. Даже учение о ритме, собственно эстетическом элементе, не поднимается в этих книгах над уровнем технического пособия по поэтике. Книги эти важны для нас тем, что они являются неотъемлемой частью всего трактата, той его серединой, его практическим наполнением, без которого и начало (I кн.), и конец (VI кн.) во многом остались бы пустым звуком, формой без содержания. Материал II—V книг является подтверждением (во многом практическим, так как основан на реальной поэзии) многих положений первой книги, и прежде всего теории чисел, но также и учения о «следах» музыки в реальном искусстве. С другой стороны, конкретные ритмометрические исследования составляют основу для многих важных эстетических выводов шестой книги. Поэтому эти книги никак нельзя оставить совсем без внимания. Кроме того, они добавляют иногда очень интересные штрихи к общей картине августиновской эстетики.

Начало второй книги развивает идеи, поднятые еще в первой главе трактата. Приступая к анализу ритмических вопросов на поэтическом материале, Августин опять убеждает читателя в том, что музыка и грамматика — различные дисциплины. Показав в первой книге, что соблюдение и регулирование определенной продолжительности звуков составляет предмет не грамматики, но музыки (I, 1, 1), Августин продолжает углублять это различие во второй книге. Так, к длительности слогов грамматика и музыка подходят с разных позиций. Грамматика в своих суждениях опирается на традиционные обычаи словоупотребления и требует их соблюдения. Для музыки же важен численно измеряемый ритм, который может потребовать от отдельных слов изменения длительности того или иного слога. Музыка идет на это спокойно, грамматика, как «охранительница традиции» (*custos historiae*), не может с этим мириться. Грамматические ошибки (типа удлинения слогов, введения варваризмов) не являются ошибками для музыки, если они способствуют организации верного ритма (II, 1, 1). В звучании стиха (ибо ритм выявляется только в звучании) слушателю доставляет удовольствие «некая размеренность чисел», нарушение которой он сразу улавливает своим «внутренним чувством». Грамматика же судит исключительно на основе традиции, образцов, правил (II, 2, 2). Таким образом, приведенное разграничение лишней раз показывает, что в данном трактате Августин последовательно утверждал в качестве предмета музыки как науки эстетический объект, имеющий своей целью прежде всего воз-

буждение радости, чувства удовольствия у слушателя. При организации этого объекта допускаются даже определенные (конечно, ограниченные) нарушения правил грамматики, которые в общем-то не так уж обязательны, ибо являются всего-навсего условностью, закрепленной традицией. Здесь в Августине еще во весь голос говорит учитель красноречия, а новообращенный христианин скромно молчит. Для христианского мышления традиция (и необязательно религиозная) имела, конечно, неоспоримое преимущество перед удовольствием от хорошо организованного ритма. Античные же риторы (не говоря уже о поэтах), начиная с Исократа, очень высоко ценили красоту ритма речи. Эти-то традиции и живут еще в авторе рассматриваемого трактата.

Техническая сторона ритмометрического учения Августина вкратце сводится к следующему. В основе метрической системы лежит слог. Слоги бывают краткие и долгие. Краткий слог соответствует единице времени. Долгий равен по длительности двум кратким, т. е. двум единицам времени. Таким образом, в основе всей метрики лежат различные сочетания «единицы» и «двойки», двух начал, о которых Августин писал в первой книге. Из соединения слогов образуются стопы. Стопы бывают двухсложные, трехсложные и четырехсложные. При этом слоги (долгие и краткие) могут соединяться в них во всех возможных сочетаниях. Августин перечисляет все варианты стоп с указанием их традиционных греческих названий, принятых и латинской поэтикой (II, 8, 15). Соединяясь на основе равенства и временного согласования друг с другом, стопы образуют различные ритмы. Августин рассматривает принципы объединения различных стоп, которые сводятся к тому, что объединяться стопы могут на основе соответствия по времени и в тактах (такт — подъем и понижение стопы). Не все стопы могут образовывать ритм. Так, амфибрахий ( $\hat{\quad} - \hat{\quad}$ ) не может образовать ритм. Лучше всего соединяются в ритмы четырехсложные стопы. Стопы, имеющие более четырех слогов, ритма образовать не могут (III, 5, 12). Итак, ритм — это определенное соединение согласующихся стоп, бесконечно повторяющееся во времени. Ритм, имеющий ограничение, определенное временное завершение, называется метром. Отсюда: каждый метр является ритмом, но не каждый ритм — метром. Термин «ритм» больше распространен в музыке, касается той ее части, где речь идет о сочетаниях временных единиц различной длительности. Метр относится к поэзии. Метр, имеющий членение (определенное разделение) и представляющий собой законченную мысль, на-

зывается стихом. Августин показывает, что названия эти достаточно условны и часто стих называют метром, метр ритмом и наоборот (III, 1, 1—2, 4; V, 1, 1). Ритм носит название той стопы (при соединении различных стоп), которая имеет преимущество над другими стопами. В метре должны быть определенные временные паузы (*silentia*) длительностью от одной до четырех единиц времени\*. Метр и стих имеют временные ограничения. Пространство стиха — от восьми до тридцати двух единиц времени (кратких слогов); самый краткий метр — две стопы, стих — четыре стопы (III, 9, 20). Путем сочетания различных стоп, как показывает Августин в IV книге, можно образовать 571 вид различных метров (IV, 12, 15). Кроме того, существует определенное количество метров, возникших с нарушением метрических закономерностей. Различные метры могут объединяться на основе тактового соответствия друг другу в периоды, которые у латинян называются «круговращением» (*circuitus*). Бывают двухчленные, трехчленные и четырехчленные периоды (IV, 17, 36). Первые превосходят остальные.

Несмотря на бесчисленное множество метров, стих может состоять только из двух не меняющихся местами членов, которые в свою очередь имеют или равное число полустоп, или — неравное, но находящееся в некоторой соразмерности (V, 13, 27).

Такова техническая сторона метрической теории в изложении Августина. В ней пока не освещено главное, что может интересовать историка эстетики: на основе каких же принципов происходит образование ритма, метра, стиха; что является критерием оценки хорошего и плохого ритма, где тот судья, который определяет, какие стопы могут образовать ритм, а какие нет, какие метры соединяются друг с другом и т. п. Ответ на эти и подобные вопросы заключен в эстетической теории ритма, которая в ряде своих основных положений излагается Августином в VI книге, но начало ее заложено здесь, во II—V книгах. Собственно говоря, весь трактат, как писал Августин, посвящен ритму. В первой книге были даны некоторые математические основы ритма, в последующих четырех — их конкретная реализация в художественных ритмах.

Эстетическая проблематика ритма, связанного с конкретным искусством, у Августина достаточно традиционна и опирается на античную классику. В целом идеи эти общи были практиче-

\* Как отмечает К. Перл в комментарии к своему переводу (*Perl C.-J. Op. cit. S. 292*), теория метра Августина во многих пунктах возвращается к уже утерянной метрике.

ски всем античным авторам. Августин мог найти их и у Варрона, и у его младшего товарища и друга, знаменитого Цицерона, к которому он относился с большим уважением, и у Теренция-на Мавра.

Эстетическая значимость ритма в искусстве настолько очевидна для Августина и настолько, видимо, была общеизвестна в то время, что он только мельком ссылается на нее как на вещь тривиальную. Чтобы правильно понять и оценить эти ссылки Августина, следует хотя бы вкратце вспомнить античные представления об эстетике ритма \* на примере, скажем, теории ритма в ораторском искусстве Цицерона, который, опираясь на Аристотеля и Теофраста, наиболее полно освещает проблему. И хотя ритмы в речи и в стихах имеют каждый свою специфику, тем не менее, как подчеркивали авторы древних риторик, сущность ритма одна: это один и тот же художественный ритм, основанный на тех же стопах, но в красноречии применяемый несколько иначе, чем в поэзии или в изобразительном искусстве. А так как в ораторское искусство ритм пришел из поэзии благодаря своим чисто эстетическим свойствам, то риторы в своих теориях главное внимание уделяли именно его эстетической стороне. Поэтому в риторике, больше всего занимавшейся в эллинистический и позднеантичный период эстетической проблематикой, эстетика ритма была разработана, может быть, даже основательнее, чем в поэтике. Ясно, что и позднеантичный учитель красноречия Августин хорошо знал ее из трактатов своего кумира Туллия.

Специально о ритме Цицерон говорит в трактатах «Об ораторе» (III, 173—198) и «Оратор» (168—236)\*\*. Ораторы начали применять ритм в речах, чтобы сделать их «приятными для слуха. Ибо музыканты, бывшие некогда также и поэтами, придумали два приема доставлять удовольствие — стих и пение, чтобы и ритмом слов и напевом голоса усладить и насытить слушателей» (De orat. III, 174)\*\*\*. Красноречие же, «где все

\* Об эстетике ритма в античности см. в кн.: Античная музыкальная эстетика. С. 90—104; 239—255.

\*\* Мы цитируем их по изданию: Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1972.

\*\*\* В «Проблемах», восходящих к аристотелевскому кругу, уже предпринимаются попытки объяснить эстетическую значимость ритма: «Ритму же радуемся мы ввиду того, что он содержит известное упорядоченное число» (Probl. XIX, 38; ср.: Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 211). Исократ, впервые обративший внимание на эстетическую сторону речи, писал: «Поэты все гово-

направлено к удовольствию толпы и к услаждению слуха» (Orat. 71, 237), естественно, активно использовало этот важный эстетический прием — ритмизацию речи. Ритм понимался в античности как чисто эстетический элемент, ибо его главное назначение видели в придании красоты развивающимся во времени процессам и в возбуждении чувства удовольствия, наслаждения. «В человеческом слухе от природы заложено чувство меры», которое получает удовлетворение, когда человек слышит ритм. Ритм существует только в прерывистых движениях, когда, скажем, звуки чередуются с промежутками (как в падении капель) и его нельзя заметить в непрерывном движении бурного потока (De orat. III, 186). Заметив эту врожденную способность слуха к измерению всех звуков, к мере, к ритму, проникательные люди древности создали стих и поэзию, а позже стали применять ритм и для украшения речи (Orat. 53, 178). Ритм имеет четкую числовую основу. Не случайно у греков еще со времен Аристотеля слово «ритм» (ρυθμος) считалось родственным по смыслу с «числом» (αριθμος), а в латинском ритм и число обозначаются одним термином «numerus». Тем не менее, подчеркивает постоянно Цицерон, ритм открыт был не рассудком, «а природой и чувством, а размеряющий рассудок объяснил, как это произошло» (Orat. 55, 183). И если о предметах и словах судит разум, то о звуках и ритме суждение дает слух, ибо они служат только наслаждению (Orat. 49, 162).

Цицерон практически полностью стоит на той позиции, что собственно эстетическое воспринимается только чувством, а не разумом, с чем никак не соглашается Августин. Цицерон, в данном случае как практик искусства, много усилий прилагавший для «услаждения слуха толпы», уверен, что между теорией и практикой искусства нет той пропасти, о которой позже, как мы помним, так последовательно и упорно писал ранний Августин. Цицерон был глубоко уверен в том, что всем людям от природы дана способность воспринимать (чувствовать) искусство, особенно же ритмические искусства. «Ведь все как один, — писал он, — по какому-то безотчетному чутью, без всякого искусства или науки отличают верное от неверного и в искусствах, и в науках. И раз люди разбираются так и в карти-

---

рят при помощи метров и ритмов... а это имеет такое очарование, что если дело плохо с словесным выражением и энтимемами, то все-таки самой эвритмией и симметрией они водят над душами слушателей» (Serm. XI, 10; цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. С. 242). Плутарх связывал ритмы с красотой (De music. 12).

нах, и в статуях, и в других художественных произведениях, для понимания которых у них меньше природных данных, то тем более они способны судить о словах, ритме и произношении, потому что для этого во всех заложено внутреннее ощущение и по воле природы никто этого чутья полностью не лишен. <...> Много ли таких, кто постиг законы ритмики и метрики? Однако при малейшем их нарушении, когда стих либо укорачивается от сокращения, либо удлиняется от растяжения слога, весь театр негодует» (*De orat.* III, 195—196). В трактате «Оратор» он развивает ту же тему: «Целый театр поднимает крик, если в стихе окажется хоть один слог дольше или короче, чем следует, хотя толпа зрителей и не знает стоп, не владеет ритмами и не понимает, что, почему и в чем оскорбило ее слух; однако сама природа вложила в наши уши чуткость к долготам и кратностям звуков, так же как и к высоким и низким тонам» (*Orat.* 51, 173). Образованный музыкант и простой слушатель воспринимают и чувствуют искусство в одинаковой мере. Музыкант может только создавать искусство и судить о его достоинствах с точки зрения техники. Равенство неуча и ученого музыканта в эстетическом восприятии удивляет мудрого оратора, он констатирует этот факт и стремится объяснить его: «Удивительно, какая между мастером и неучем огромная разница в исполнении дела и какая малая — в суждении о деле. Ведь раз всякое искусство порождается природой, то, если бы оно не действовало на нашу природу и не доставляло бы наслаждения, оно ни на что не было бы годно. А от природы нашему сознанию ничто так не сродно, как ритмы и звуки голоса, которые нас и возбуждают, и воспаляют, и успокаивают, и расслабляют, и часто вызывают в нас и радость и печаль» (*De orat.* III, 197). Итак, резюмирует Цицерон, откуда произошли ритмы в прозе? И отвечает: «из стремления к наслаждению слуха. <...> Чему они служат? — наслаждению. <...> Чем они порождают наслаждение? — тем же, что и стихи; как и в стихах, меру здесь находит искусство, но и без искусства ее определяет бессознательное чутье самого слуха» (*Orat.* 60, 203).

Таким образом, подводя во многом итог античным, достаточно единодушным суждениям о ритме, Цицерон показал, что ритм возник и существует в искусстве в первую очередь как носитель гедонистического начала\*. Соответственно, хотя он и

\* Для Цицерона уже малоактуальна этическая теория ритма, процветавшая в классический период (о ней подробнее см. в кн.: *Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.* Leipzig,

имеет строго числовую основу, судит о нем прежде всего врожденное чувство слуха. Наука уже на основе этого пытается выяснить, как следует правильно организовать ритм в искусстве.

Августин в целом придерживается той же теории, хотя отдельные ее положения понимает или сознательно трансформирует по-своему. О происхождении ритма Августин писал еще в трактате «De ordine», когда разбирал вопрос о возникновении наук и искусств. Все они, как показал там Августин, — изобретение разума, находящегося в человеке и действующего для пользы человека. О ритме речь заходит при изобретении музыки и поэзии. Рассматривая звуки речи, разум заметил, что стопы состоят из долгих и кратких слогов, которые беспорядочно, в равном почти количестве рассыпаны по речи. Он попробовал «соединять их в определенные ряды и, следуя при этом прежде всего самому смыслу, выделил небольшие части, которые назвал цезаами и членами. А чтобы ряды стоп не продолжались до такой степени, что стали бы утомлять его внимание, он поставил им предел, от которого они бы возвращались, и от этого самого назвал их стихами\*. А чему не было установлено определенного конца, но что выражалось, однако, разумной последовательностью стоп, то он обозначил именем ритма, которое на латинский язык может быть переведено словом «numerus» (De ordin. II, 14, 40). Разум заметил, что и здесь, «как в ритмах, так и в самой мерности речи, царствуют и все делают числа». Присмотревшись более внимательно, он «нашел их божественными и вечными, прежде всего потому, что с их помощью он создавал все наиболее возвышенное» (De ordin. II, 14, 41).

Во II—V книгах Августин занят материальными аспектами ритма. Размеренность чисел в ритме и стихе соответственно доставляет удовольствие (*voluptas, delectatio*) (De music. II, 2, 2). Эта размеренность достигается, если стопы и такты в ритме соединяются друг с другом на основе равенства, соразмерности и подобия (II, 9, 16; 11, 21; 13, 24). *Aequalitas*, которое в одних случаях у Августина означает равенство в смысле полного тождества, а в других — соразмерность, выступает у него в качестве одной из главных эстетических категорий. Именно основанное на равенстве соединение стоп, тактов, метров доставляют удо-

1899). Все его внимание привлечено к эстетической функции ритма. Подробнее об эстетике Цицерона см. *Svoboda K. Les idées esthétiques de Cicéron // Acta Sessionis Ciceronianae. Warszawa, 1960.*

\* Здесь, в отличие от De music. V, 2, 4, Августин придерживается традиционной в античности этимологии слова «стих» (*versus*) от *vertere* (поворачивать).

вольствие чувству слуха. Убежденный в абсолютности этого закона, Августин стремится все свести к нему и объяснить им. Так, он знает из практики, что два члена стиха могут содержать как равное, так и не равное число полустоп. С помощью хитрой «игры» с числами, основанной на восходящей еще к пифагорейцам мистике чисел, Августин стремится показать, что и неравенство в полустушиях частный случай равенства, особой соразмерности, к которой он и стремится свести свои числовые манипуляции (см. V, 7)\*.

Мы помним, что Цицерон при оценке метрических явлений отдавал предпочтение слуху. Августин регулярно использует (как правило, поочередно) два критерия оценки. На первом месте у него стоит разум (*ratio*), знающий законы чисел. Разум на этом этапе для Августина выше суждений чувств и авторитетнее традиционных правил. Рассуждая о любых предметах, утверждает он, нужно полагаться не на мнения людей, даже освященные древней традицией, которые могут оказаться ложными, а на разум. Ему-то и следовали древние поэты и теоретики. «Вечная идея вещей» (*aeterna rerum ratio*), постигаемая нашим разумом, и должна быть главным критерием истинного суждения (V, 5, 10). Однако в вопросах ритма далеко не все, даже на основе хитрых манипуляций с числами и словами, можно объяснить с помощью разума, и Августин постоянно вынужден прибегать ко второму критерию — бессознательному суждению слуха на основе чувства удовольствия и неудовольствия. Этот критерий часто оказывается наиболее убедительным, а иногда и единственным.

Августин неоднократно отмечает, что помимо метров, подчиняющихся видимым числовым закономерностям, многие поэты применяли метры, нарушавшие эти закономерности. Эти метры, получив имена поэтов, впервые их применивших, вошли, вопреки разуму, в поэтическую практику. Чтобы не нарушать стройное здание числовой эстетики, Августину приходится относить эти метры скорее к исторической традиции, чем к искусству (в смысле теоретической дисциплины), ибо хотя они и доставляют удовольствие в стихах, но не подчиняются разумному счислению (IV, 13, 30). Особенно часто они встречаются у

\* Здесь уместно еще напомнить, и это особенно относится к VI книге, что термин «число» (*numerus*) у Августина многозначен и значительно шире нашего «числа». Под «числом» здесь имеются в виду и всевозможные числовые закономерности, включая и ритм, и особые «образы» восприятия, и, наконец, нечто близкое к платоновским «идеям».

лирических поэтов (V, 13, 28). По мере усложнения ритмических образований — при переходе от метра к стиху — обоснование тех или иных закономерностей стиха все чаще опирается на эстетические критерии. В частности, именно на этой основе объясняет Августин двухчастное строение стиха. «Не заключена ли основа того, что [стихотворная] стопа услаждает слух, — риторически вопрошает Августин, — в том, что две ее части, из которых одна повышается, а другая понижается, гармоничны в числовом отношении (*numerosa sibi concinnitate*)?» В чем же заключается эта гармоничность (*concinnitas*)? «Среди всех предметов, которые воспринимаются состоящими из частей, не те ли являются более прекрасными, чьи части взаимно согласованы (*concordent*) по сравнению с имеющими несогласованные и диссонирующие части?» Даже ученик не сомневается в том, что это именно так. Виновником деления на *равные* части является число «два». Так и в стопе, состоящей из двух частей, именно их гармоничность радует слух. Поэтому и двухчастные метры имеют преимущество над остальными (V, 2, 2). Строгой логики в этих рассуждениях искать, конечно, не приходится. Весь их смысл сводится к тому, что не до конца объяснимые вещи типа гармонии, согласованности, равенства частей в целом возбуждают чувство удовольствия и воспринимаются как прекрасные, а следовательно, как правильные и разумные, хотя и человеческим разумом не до конца объясняемые.

В конце V книги Августин собирается обратиться от всех этих материальных следов музыки и чисел к самому их средоточию, центру (*ad ipsa cubilia*), который далек от земных предметов (V, 13, 28). Эту же мысль он развивает и в первой главе VI книги, указывая, что предыдущие пять книг были подготовкой к последней, ведущей читателя от сферы телесной к первоисточнику и «господину всех вещей», который руководит «человеческим духом» без какой-либо посредствующей природы, т. е. к Богу (VI, 1, 1). Этот переход в данном трактате Августин усматривает исключительно в сфере чисел (ритмов), выстроенных поразрядно в иерархическом порядке. Важное место в этой иерархии занимают числа, связанные с психическими механизмами восприятия, и прежде всего эстетического восприятия\*.

\* К. Свобода отмечал три направления в античной теории ритма. Одно (пифагорейцы, Аристоксен) развивало математический аспект ритма, другое (Платон, Аристотель) — этический и педагогический аспекты и третье, в лице Августина, разработало психологическую и физиологическую теорию ритма (*Svoboda K. L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. P. 79*).

В этом, конечно, главное значение данной книги и для истории эстетики, и для гносеологии, и для психологии. Многие идеи учения о числах не оригинальны, на что неоднократно указывали исследователи. В части психологии Августин во многом следует за Плотиним. Однако развернутая последовательная картина психологии восприятия с сильной эстетической окраской и подробной аргументацией важнейших положений в поздней античности впервые встречается только у Августина. Усиленное внимание к психологии являлось, вообще говоря, главной тенденцией духовной культуры позднего эллинизма, особенно различных восточных философско-религиозных течений, неоплатонизма, христианства. Августин, пришедший через манихейство и неоплатонизм к христианству, постоянно находился под воздействием этой тенденции и активно развивал ее в своем творчестве. Поэтому нас прежде всего интересует не вопрос об оригинальных или заимствованных элементах этой теории \*, а ее целостная картина и ее значение для истории эстетики, ибо, повторим, в данном законченном виде она встречается только у Августина.

В начале VI книги Августин вводит классификацию из пяти разрядов чисел (или ритмов), которую затем дополняет и корректирует. К первому разряду относятся числа, находящиеся в самих звуках даже тогда, когда их никто не слышит, то есть речь идет об объективно существующих закономерностях произведения искусства. Они-то и дают практически начало всем числам сферы восприятия. Второй вид — числа, существующие в чувстве или в ощущении субъекта восприятия. Августина интересует в основном слуховое восприятие, но он неоднократно показывает, что его выводы правомерны и для любого другого восприятия, ибо, по его мнению, любые ощущения связаны с числом. Даже при прикосновении пальцем к чувствительному месту тела «будет ощущаться число» (VI, 2, 3). Числа (ритмы) в ощущающей способности возникают только в том случае, когда на соответствующий орган чувств воздействуют числа объекта, и они исчезают, как только прекращается процесс восприятия объекта. Они подобны «следу, запечатлеваемому на воде». Как поясняет Августин в четвертой главе, речь здесь идет о физических процессах, происходящих в ухе под воздействием звука. «Отсюда вывод, что числа, находящиеся в самом звуке, могут существовать без тех, которые находятся в слышащей способ-

---

\* На античные источники августинской эстетики постоянно указывает в своей монографии К. Свобода.

ности, тогда как эти последние существовать без первых не могут» \*<sup>a</sup> (VI, 2, 3).

Числа ощущения необходимо отличать от чисел (ритмов) способности суждения, которые существуют и тогда, когда нет звука, и о которых речь впереди.

Числа третьего вида находятся в душе того, кто вызывает звук (в художнике, например). Этот вид не зависит от других видов; может проявляться в биении пульса, вздохах и т. п. Четвертый вид чисел находится в памяти; это способность запоминать. Он может существовать без первых трех видов, но только благодаря тому, что те ему предшествовали (VI, 3, 4). Наконец, существует еще «пятый вид чисел, заключающийся в натуральном суждении ощущающей способности, — когда нас радует равенство чисел и оскорбляет его нарушение» \*<sup>a</sup> (VI, 4, 5). Таким образом, Августин различал пять элементов, сказали бы мы теперь, в коммуникативной цепи «художник — воспринимающий субъект» (несколько позже он дополнит ее еще одним элементом). При этом каждый элемент (этап) обладает, по мнению Августина, своими закономерностями (является особым видом чисел). Первый этап — создание произведения, или «порождение чисел (ритмов) более протяженное или краткое»; далее само произведение, или «звучание, которое приписывается телу», и процесс восприятия, состоящий из трех этапов: 1) непосредственного восприятия произведения (слушание), 2) запоминания произведения и 3) суждения о произведении на основе чувства удовольствия или неудовольствия.

Последний этап, или пятый вид чисел, Августин считает высшим. Важным достоинством этих чисел является их полная принадлежность душе. Как идеалист христианско-неоплатоновского толка, Августин, естественно, ценит душу значительно выше тела, но и телу он отдает должное с точки зрения гносеологии и эстетики. Душу он понимает еще в широком античном смысле как средоточие всего духовного мира человека. А так как процесс восприятия, столь сильно интересующий Августина, осуществляется совместными усилиями души и тела, то он уделяет особое внимание соотношению и взаимодействию этих субстанций. Как неоплатоник и христианин, Августин предпочитает душу, но как человек, еще принадлежащий античности с ее стихийным материализмом и пластическим мышлением и верующий одновременно в сотворение мира из ничего, воплощение Христа и грядущее воскресение во плоти, он, продолжая традиции своих предшественников — апологетов, стремится оправдать и телесную природу. Для этого ему приходится при-

бегать к достаточно примитивным суждениям. Истина, находящаяся в теле, полагает Августин, лучше лжи, заключенной в душе. Под истиной он имеет в виду реально существующий предмет (дерево), под ложью — его психический образ (дерево, увиденное во сне). Но не из-за тела — лучше, а ради самой истины, тут же добавляет Августин-идеалист, ибо под действием греха тело изменилось к худшему. Однако, не унимается античный христианин в Августине, и тело «имеет красоту своего рода и тем самым значительно возвышает достоинство души, где и скорбь и болезнь заслуживают чести какой-то красоты». Поэтому не следует думать, что если душа «лучше тела, то все, что в ней происходит, лучше, чем то, что происходит в теле» (VI, 4, 7). Здесь у Августина хорошо звучат те начала диалектики души и тела, которые были присущи всему христианскому неоплатонизму, и особенно восточнохристианскому антиномическому мышлению\*.

Что же роднит душу и тело, создает возможность их общения, с одной стороны, общий критерий для их сравнения — с другой? Конечно, числа, хотя и различные. Чем больше тело пронизано присущими ему числами, тем оно лучше. Душу же эти числа ухудшают. Она, напротив, «будучи лишена тех чисел, которые она получает от тела, становится лучше, так как отвращается от телесных ощущений и преобразуется божественными числами мудрости»<sup>\*а</sup> (VI, 4, 7). Числа божественной мудрости далеки от тех, что находятся в произведениях искусства. Приведа цитату из Екклесиаста: «Обратился я сердцем моим к тому, чтобы узнать, исследовать и изыскать мудрость и число» (Есcl. 7, 25)<sup>\*\*</sup>, — Августин добавляет: «Эти слова отнюдь нельзя относить к тем числам, которыми оглашаются позорища театров; их, как я уверен, нужно относить к тем числам, которые душа не получает от тела, но, скорее, сама запечатлевает в теле, получив от всевышнего Бога» (VI, 4, 7).

Далее, полемизируя, видимо, с манихеями, Августин стремится показать, что тело не воздействует на душу в процессе восприятия; вернее, что тело не формирует душу, как художник, придающий форму материалу. Душа не является материалом, так как она лучше тела, а всякий материал хуже мастера, его обрабатывающего. Процесс творения заключается в прида-

\* См. подробнее: *Бычков В. В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977. С. 14—44.

\*\* Августин пользуется здесь неканоническим латинским переводом Библии.

нии материалу числа, но тело не создает в душе чисел. Когда «мы слушаем, в душе не возникают числа от тех [ритмов], которые мы воспринимаем в звуках» (VI, 5, 8). Но если тело прямо не воздействует на душу и тем не менее участвует в процессе восприятия, то как же осуществляется этот процесс? «Мы, вероятно, не сможем, — заявляет Августин, сознавая всю сложность задачи, — ни обосновать, ни объяснить это», — но все же предлагает читателю свое решение.

Душа под божественным руководством господствует над телом и в теле. В одном случае это осуществляется легко, в другом — с большим трудом, в зависимости от того, как ей повинуется телесная природа. Если на тело извне осуществляется какое-либо воздействие, то «в этом теле, не в душе, возникает некое [действие], которое или противодействует действию души, или соответствует». Душа сопротивляется противодействию стоящей ниже ее материи и в результате этой борьбы становится *напряженнее*. И «эта [возникшая] в результате трудности борьбы *напряженность* (attentio), когда она не скрыта, называется восприятием (чувствованием — sentire)», которое в данном случае именуется болью и страданием. Когда же внешнее действие соответствует душе, то она легко переносит его в процессе своей деятельности». И эта акция, в результате которой она приводит в соответствие свое тело с внешней телесностью, осуществляется *напряженно* благодаря участию внешнего члена, что не остается скрытым [от разума]: вследствие же наличия соответствия (convenientia) восприятие происходит с удовольствием (cum voluptate sentitur)». Когда же отсутствует соответствие, душа сама стремится восполнить его (VI, 5, 9). «Я не хочу распространяться, — резюмирует далее Августин, — но мне представляется, что душа, когда она чувствует в теле, не от чего иного претерпевает, как от напряженного действия в своих аффектах, и от нее не скрыто, что эти действия бывают или легкими вследствие соответствия, или тяжелыми из-за несоответствия, — и это есть то, что называется чувствованием (sentire). Само же чувство, живущее внутри нас, пока мы ничего не воспринимаем, является инструментом тела, и его [чувства] нормальное состояние (temperatio) организуется душой таким образом, чтобы оно было посредником телу в ощущениях, чтобы объединяло подобное с подобным и отталкивало вредное» (VI, 5, 10).

Таким образом, Августин показывает, что чувственное восприятие — это сложный процесс, проходящий не механически, но при активном действии всех духовных сил человека (души, в

терминологии Августина) \*. Важную роль в этом процессе играет напряжение или напряженность (*attentio*) души, которая обязательно возникает как реакция на внешний раздражитель. «Само восприятие (чувствование — *sentire*), — заключает в конце этой главы Августин, — есть движение тела, направленное против того движения, которое в нем имеется» (VI, 5, 15).

Экскурс в теорию восприятия, опирающийся во многом на учение Плотина, Августин предпринял, конечно, отнюдь не ради самой теории. Она в его глазах служила подтверждением того, что «если душа в результате этих действий что-либо претерпевает, то претерпевает она от себя самой, а не от тела». Вывод этот, однако, вряд ли следует из изложенной теории, но Августину необходимо показать, что в иерархической «лестнице» Бог — душа — тело воздействие возможно только в одном направлении — сверху вниз.

Далее Августин опять возвращается к пяти видам чисел, с тем чтобы упорядочить их в строгую иерархию. Из трех видов чисел — звучащих, находящихся в чувстве слуха и обитающих в памяти — первым он отводит последнее место как числам телесным. Из двух остальных видов, находящихся, как отмечает здесь Августин, в душе, он отдает предпочтение числам (ритмам) слуха, ибо от них происходят и те, которые хранятся в памяти. Числа, имеющиеся у создающего звук (или относительно искусства — у художника), Августин ставит выше чисел чувства слуха, полагая, что они производятся самой душой и существуют при полном молчании и без поддержки памяти. К высшему виду, как уже было показано, он отнес числа судящие. Проведя это обоснование, Августин дает всем числам и соответствующие названия (не все из них поддаются адекватному переводу; приводя здесь достаточно удачный перевод В. П. Зубова, в дальнейшем мы все же для большего удобства оставим их латинские наименования, как это и принято во многих научных исследованиях данного трактата). «Пусть первые числа назовутся судящими (*judicales*), вторые — движущимися вперед (*progressores*), третьи — откликающимися (*occursores*), четвертые — содержимыми в памяти (*recordabiles*), пятые — звучащими (*sonantes*)» \*<sup>a</sup> (VI, 6, 16).

\* Представление об активности души в процессе восприятия восходит еще к Плотину (см.: *Edelstein H.* Op. cit. S. 96). Подробнее о влиянии Плотина, в частности и его теории чувственного восприятия на Августина, см. в работе: *Alfaric B.-P.* L'évolution intellectuelle de Saint Augustin. Paris, 1918.

К. Перл считает эту иерархическую расстановку оригинальной находкой самого Августина, не встречающейся у других авторов \*. Особый интерес она представляет для истории эстетики. Выделив, как мы уже показали, основные этапы в цепи «художник — произведение — субъект восприятия», Августин подчеркивает, что способность суждения на основе чувства удовольствия-неудовольствия выше даже творческой способности, чем косвенно утверждает, что закономерности (числа) способности суждения в какой-то мере определяют и законы творчества. Порядок остальных трех видов чисел менее очевиден, и его обоснование Августином не очень убедительно. Исходя из логики нашего автора, следовало бы, к примеру, числа памяти поставить выше чисел откликающихся, так как первые более духовные, как целиком находящиеся в душе, а *occursores* являют собой рубеж между телесным и духовным. Они принадлежат, как показал раньше Августин, самому органу восприятия. Это первичное звено сферы восприятия. Именно между ними и судящими числами и возникает то напряжение, которое Августин и называет собственно восприятием (или ощущением), ибо именно здесь происходит встреча сигналов, идущих от внешнего раздражителя и от самой психики. С другой стороны, если последовательно проводить причинный принцип Августина в области чисел (*occursores* выше, так как они являются причиной *recordabiles*), то звучащие числа должны быть выше и *recordabiles*, и *occursores*. Здесь Августин, конечно, непоследователен, но заслуга его состоит в том, что он предпринял попытку представить отношение творчества и восприятия в виде системы, и попытку далеко не безрезультатную.

Из всех названных видов чисел судящие имеют наибольший срок жизни, но и они не вечны, а исчезают со смертью человека. Это числа, присущие только человеку. Притом они имеют свой характер и диапазон действия для каждого конкретного человека. Одни люди судят быстрее, другие медленнее, одни — на основе сравнения с какими-либо образцами, другие — опираясь на свое внутреннее чувство. Соответственно и воспринимают все люди хотя и одно и то же, но по-разному. Различие восприятия зависит от природных данных и от практики восприятия, определенной тренировки (см.: VI, 7, 19). Субъективный характер восприятия (особенно искусства) отмечали многие авторы и до Августина, но попытку теоретически разобраться в этом мы встречаем, пожалуй, впервые только у него.

\* *Perl K. Op. cit. S. 298.*

Числа чувственной (или эстетической) способности суждения ставятся Августином выше остальных видов чисел еще и потому, что они завершают процесс восприятия и руководят всей творческой деятельностью, т. е. числами *progressores*. На их основе Августин связывает в единую систему процессы восприятия и творчества. «Ведь и числа, называемые *progressores*, — пишет он, — когда стремятся к какому-нибудь численно выразимому действию в теле, соразмеряются скрытно в соответствии с этими судящими числами\*. В самом деле: то, что нас удерживает при хождении от неравных шагов, или... при ваянии от неодинаковых движений пальцев, — чтобы не перечислять многочисленные другие действия, — то, что сдерживает нас, понуждая при намерении осуществить что-либо посредством телесных членов избегать неравных движений и молчаливо внушая нам некое равенство, — это есть нечто судящее»<sup>a</sup> (VI, 8, 20). Процесс творчества, таким образом, регулируется и приводится в соответствие с законами восприятия, ибо *judiciales* — это прежде всего высшая ступень восприятия\*\*.

Сам процесс восприятия осуществляется, по мнению Августина, при сложном взаимодействии чисел ощущения (*occursores*) и чисел памяти (*recordabiles*). Любой процесс восприятия длится во времени, и, если бы память не участвовала в нем, мы не могли бы ничего воспринять, так как при переключении внимания на следующий слог, или звук, или другую сторону статуи, мы забывали бы мгновенно предыдущий слог, звук или ракурс скульптуры. Для истории эстетики имеет большое значение, что Августин специально подчеркивает временной характер зрительного восприятия, тем самым приравнивая по механизму восприятия временные виды искусства (поэзию, музыку) и статические (изобразительные искусства, архитектуру). «Ведь и в самих телесных формах, — пишет он, — видимых глазом, мы не можем судить о круглом и четырехугольном, ни о любом другом определенном объеме и вообще не можем ощущать их, не вращая их перед глазами; но если забывается виденное с одной стороны, когда смотрят на другую, то намерение судящего вовсе не достигает цели, ибо и здесь есть некая длительность времени, за изменением которой должна бдительно следить память»<sup>a</sup> (VI, 8, 21). Одни числа *occursores* без *recordabiles* ничего практически не могут воспринять. Так случает-

\* *Latente istorum judicialium nutu modificantur.*

\*\* О проблеме эстетического суждения у Августина см.: *Manferdini T.* *Op. cit.* P. 69—80.

ся, когда мы не направляем свое внимание на восприятие чего-то, происходящего в нашем присутствии, например разговора, когда мы увлечены каким-то делом. Мы слышим с помощью *occursores* голоса, но не понимаем и не воспринимаем разговора, так как *recordabiles* здесь направлены на другое и «вследствие внимания к другому тотчас же угасает импульс движения» (Там же).

Августин отмечает две формы участия чисел (ритмов) памяти в восприятии. Первый — непосредственное восприятие, когда числа памяти доводят до судящих чисел числа ощущения. Второй — воспоминание. В этом случае память приносит судящей способности «следы» того, что было воспринято когда-то\*. Числа *occursores* в этом процессе не участвуют (VI, 8, 22).

Итак, числа чувственной способности суждения являются главными и в процессе восприятия, и в акте творчества. Однако и они не до конца удовлетворяют Августина, так как они действительны только для определенного временного пространства, могут судить только о том, что заключено в определенных границах времени, и из этого — только о том, что может быть расчленено в памяти. Нет ли более высоких чисел, чем они? — задается вопросом Августин. Взяв для примера стих Амвросия Медиоланского «*Deus creator omnium*», он поет его и рассуждает: «Слышим мы его с помощью чисел *occursores*, узнаем — с помощью *recordabiles*, воспроизводим — с помощью *progressores*, получаем удовольствие через судящие числа и оцениваем (*aestimare*) с помощью некоторых других чисел, которых я еще не знаю; и от того удовольствия, которое является как бы суждением этих судящих чисел, возникает это другое, вторичное, более скрытое и более верное суждение» (VI, 9, 23). Таким образом Августин развивает дальше свою теорию эстетического восприятия. На основе и после чувственного суждения, «чувственного наслаждения» (*delectari sensu*) возникает более глубокая и верная «разумная оценка» (*aestimare ratione*). Августин сразу же стремится показать, что это две совершенно различные ступени, два разных вида чисел. Если мы различаем процессы восприятия, активного творчества и воспоминания, то должны различать и следующие два вида. Первый — принятие или отклонение движений на основе чувства удовольствия (*in delectatione*), получаемого от соответствия и согласованности в них, или — неудовольствия — от несоответствия; второй —

\* Специально проблеме памяти Августин посвятил многие страницы «Исповеди» (см.: *Conf. X, 8, 12—19, 28*).

оценка правильности возникновения чувства удовольствия. Это чисто рациональный момент, оценка разума (*rasciocinando*). Если правильно, рассуждает далее Августин, что существуют некоторые числа, дающие возможность на основе чувства удовольствия признавать соизмеримые интервалы и отклонять беспорядочные, то необходимо признать, что разум, который вышшеается над чувством удовольствия, тоже имеет свои числа и с их помощью может судить о нижестоящих числах. Если же это так, то нет сомнения, что в душе находится пять видов чисел, к которым присоединяется еще тот телесный вид, который был назван «звучащие» (*sonantes*). Теперь Августин считает необходимым внести уточнение в свою числовую иерархию. Высшим является, конечно, тот вид чисел, которые дают оценку на основе разума. Они-то и выносят истинное суждение, следовательно, их и нужно назвать судящими (*judiciales*). Названные же сначала *judiciales*, дающие собственно эстетическое суждение, следует назвать *sensuales* (чувственные, судящие на основе чувства). Кроме того, и *sonantes* Августин считает теперь нужным назвать *corporales* (телесные), чтобы резче (уже в самом названии) противопоставить их пяти остальным видам, как принадлежащим душе (VI, 9, 24).

Введение «рациональной» оценки как высшей вполне закономерно для Августина раннего периода, поставившего уже в трактатах кассициакского периода разум выше всего в человеке и верящего в почти безграничные его возможности\*. Эту тему он развивает несколько ниже и в «*De musica*». Интересно другое: почему Августин сначала дает только пятичастную иерархию, выводит эстетическое суждение на первое место, присвоив ему высший титул, много и подробно говорит о нем? Только ли это традиционный риторический прием? Но ведь и любой речевой прием имеет для учителя красноречия свое значение. В данном случае он направлен на привлечение максимального внимания к эстетическому суждению. Случайно ли это? К. Перл считал, что Августин мало заботился о словах вообще. И здесь он руководствовался своим излюбленным принципом, введенным еще в трактате «Против академиков»: «Если речь идет о деле, не стоит спорить о словах» (*Contra acad.* III, 20)\*\*. Конечно, Августин всегда ценил сущность значительно выше обозначения, но он отнюдь не был равнодушен к словам.

\* См.: *Бычков В. В.* Античные традиции в эстетике раннего Августина. С. 94, 96—97.

\*\* *Perl K.* Op. cit. S. 298.

Он подробно обсуждает многие основополагающие термины в своих трактатах. Пользуясь в тексте каким-либо греческим словом, он обязательно указывает на причину такого словоупотребления — или ссылается на то, что в латыни ему нет адекватного слова, или просто называет традиционный греческий термин и тут же дает его латинский эквивалент, подчеркивая, что не стоит вводить иностранных слов для тех понятий, которые хорошо обозначены и в родном языке. Так что вряд ли он мог бездумно ввести такой важный термин, как «judiciales», а затем изменить его содержание.

В логике обсуждения и обоснования шести видов чисел, или всего процесса восприятия, отразилось двойственное отношение самого Августина и, шире, через него всей поздней античности к проблеме чувственного (эстетического) и рационального. Греко-римская древность умела как-то безболезненно и органично сочетать чувственное и рациональное. Эти две составляющие человеческого духа не мешали друг другу в классической античности. Но уже эллинистический период принес с собой кризис разума, столкнув его с глубинными явлениями человеческой психики, которые, по мнению эллинов, постигались восточными «брахманами, магами и волшебниками» отнюдь не с помощью разума. Все это заставило позднюю античность, особенно после активного распространения христианства в Римской империи, обратиться к «не-разумному» — к чувству, вере, эстетическому. При этом с чувством связывались почти все вербально не выражаемые движения человеческого духа, что было особенно актуально для различных культовых действий и искусства.

Зрелища, разжигавшие чувственность, процветали в позднем Риме, и как реакция на них развивались ригоризм, аскетизм и рационализм в суждениях многих христианских и нехристианских мыслителей поздней античности. По «Исповеди» Августина мы знаем, как болезненно протекал в нем самом процесс борьбы разума с необузданной чувственностью юного римлянина из африканской провинции, как тяжело было ему отказаться от женской красоты, роскошных театральных зрелищ, блестящей служебной карьеры и светской суеты буйного предзакатного Рима.

Не это ли отразилось и в последнем эстетическом трактате Августина, когда он, может быть в последний раз, особым риторическим приемом вывел на первое место эстетическое суждение, чтобы затем свергнуть его при помощи разума, но перенести на числа разума термин, уже тесно связанный в психике

читателя с эстетическим суждением. Что это? Ностальгия по отринутой сфере? Отзвук уходящих влечений юности? Или уже новый взгляд на ограниченность самого разума и рациональной оценки, ощущение необходимости возвратиться к чувству, но уже на каком-то ином, новом уровне? Так ли уж случайна игра в слова: *rationales* теперь стало *judiciales*, а *judiciales* превратилось в *sensuales*?\* Августин был человеком своего времени, жил им и выражал главные духовные тенденции своего времени, меньше всего думая об этом выражении.

Введение понятия рациональной оценки возвращает нас от искусства к науке, ибо, конечно, все математические закономерности, описанные в первых пяти книгах трактата, по достоинству могут быть оценены только разумом. Августин стремится далее исследовать сферы деятельности разума и чувственного суждения. Разуму доступно все, о чем до сих пор шла речь в трактате, и прежде всего он постигает, «что есть сама хорошая модуляция, которая заключается в некотором свободном движении, стремящемся к красоте» (VI, 10, 25). Разум постигает законы организации ритмов, все числа, связанные с созданием и восприятием искусства, включая и свои собственные числа как наиболее высокие. Что же входит в сферу чувственного суждения и на основе чего оно судит? Здесь Августин обращается к тем эстетическим проблемам ритма, которые он наметил во II—V книгах трактата, и развивает их дальше. «Что доставляет нам удовольствие в чувственных, организованных по законам чисел образованиях. Не иное ли что, как некое равенство и пропорциональность соразмерных интервалов? Чем другим радуется нас пиррихий, спондей, анапест, дактиль, процелевматик и диспондей, как не тем, что каждый из них соотносит одни части с другими в соразмерном членении? Отчего же обладают красотой ямба, трохей, трибрахий, если не оттого, что в них равномерно (*aequaliter*) распределены меньшие и большие части?» Рассматривая этот вопрос далее, он приходит к выводу, что «во всех стопах нет ни одной самой малой, отличной от других части, которая не воспринималась бы в определенном возможном соответствии (*aequalitas*) с другими» (VI, 10, 26). В различных соединениях стоп и в таких, с неограниченной длительностью,

\* В самом перенесении термина *judiciales* с одного вида чисел на другой современный исследователь видит сложную диалектику чувственного и рационального моментов в августиновской концепции эстетического суждения (см.: *Nowak A. Die «numeri judiciales» des Augustinus und ihre musiktheoretische Bedeutung // Archiv für Musikwissenschaft. 1975. Bd 32. S. 201.*

как ритмы, и в таких, с определенным концом, как метры и, наконец, в разделенных на две части, которые в свою очередь определенным образом друг другу соответствуют, как стихи, — везде не что иное, как равенство (соразмерность — *aequalitas*) организует стопы в некое целостное единство. Соответствующее чередование звуков и пауз, соединение ритмов и метров — все без исключения основано на законе равенства» (*lex aequalitas*). Закон этот может осуществляться только при наличии в произведении как минимум двух членов, то есть он пригоден только для сложных объектов. Он универсален, но по-разному проявляется в различных случаях, например, по-одному при организации ритма и по-другому — при организации стиха (VI, 10, 27). Исключительно на этом законе во всех его модификациях (*равенство, соразмерность, соответствие, пропорция* — все это объемлет многозначный термин *aequalitas*) и основывается «чувственное суждение», или чувство удовольствия (радости, наслаждения — *delectatio*). На этой ступени восприятия душа не может *познать* закон равенства, но только — почувствовать радость от восприятия самого равенства\*. «Телесное удовольствие души» (*carnalis animae delectatio*) не может даже оценить, истинное ли это равенство; оно может допустить ошибку, принять неравенство за равенство, и у него нет критерия для исправления ошибки. А что может быть хуже, чем принять подражание равенству за равенство, хотя «мы не можем отрицать, что само подражание в своем роде и в своем порядке является прекрасным». Только разум может быть окончательным и законным судьей чувственной красоты. Он постигает те закономерности, к которым чувственность лишь стремится (см.: VI, 10, 28)\*\*.

Этот абзац интересен для истории эстетики в нескольких отношениях. Во-первых, Августин продолжает развивать свои мысли о законе равенства как главном законе искусства. На нем основывается красота, с ним связано незаинтересованное удовольствие. Во-вторых, красота постоянно связывается Августином с искусством. И то и другое доставляет удовольствие, в основе и того и другого лежит закон равенства. Далее, только разум может постигать этот закон и составлять суждение на его основе, т. е. в оценке и красоты и искусства разуму отводится первое место. К этому выводу, правда, Августин пришел уже в трактате «О порядке». Наконец, оговорка о том, что подража-

\* Ср.: *Hoffmann W. Op. cit. S. 71—73.*

\*\* См.: *Edelstein H. Op. cit. S. 106.*

ние в своем роде и в своем месте тоже является прекрасным, показывает, что подражание в искусстве и для Августина, как и для всей поздней античности, уже не являлось единственным и абсолютным принципом, он хорошо чувствовал его ограниченность. С другой стороны, эта же мысль служит подтверждением только что упомянутой тенденции сближения Августином искусства и прекрасного.

Обращаясь далее к вопросу о пределах и границах восприятия, Августин опять напоминает, что числами пронизано все бытие — от самых грубых материальных предметов до всего космического универсума и высших сфер духа. Соответственно и числа распределены в иерархическом порядке от низших к высшим. Далеко не все из них доступны нашему восприятию. Правильно ориентированный в духовной сфере человек находится в системе числовой иерархии между высшими и низшими числами. При этом низшие числа не оскорбляют и не раздражают его, но только высшие доставляют удовольствие. Здесь Августин опять вспоминает антипод разума *delectatio* как средоточие всей духовной радости, высшего неопишуемого наслаждения души, возникающее при восприятии всего соразмерного и вечного, т. е. практически эстетическое наслаждение. «Ибо, без сомнения, наслаждение является как бы основанием души» (VI, 11, 29)\*. Оно упорядочивает душу. А что может быть выше тех чисел, которые содержат высшее, неизменяемое, вечное равенство? Там нет времени, так как нет изменчивости. Эти неизменяемые числа являются причиной и времени, которое создается и образует порядок как подражание вечности и всему космическому порядку. Вращение неба, возникновение небесных тел и все остальное на звездных путях подчиняется «законам равенства, единства и упорядоченности» (*leges aequalitatis et unitatis et ordinationis*). С небесными телами объединяются в единую космическую мелодию и подчиненные им земные предметы в круговороте своих исчисляемых времен (VI, 11, 29). «В этом, — развивает далее свою мысль Августин, — многое представляется нам неупорядоченным и расстроенным, ибо о каждом порядке мы судим по своим меркам и не знаем, что божественное провидение представляет нам [все] прекрасным. Если, к примеру, кто-то встанет как статуя между роскошнейшими и прекраснейшими домами, он не сможет почувствовать красоту всего архитектурного ансамбля, так как сам будет его частью. Столь же мало может увидеть порядок построения всего войска сол-

\* *Delectatio quippe quasi pondus est animae.*

дат, находящийся на линии битвы. И в любом стихотворении, если слоги звучат какое-либо время, то они живут и чувствуют, но никоим образом им не может нравиться числовая соразмерность и красота соединенных [частей], так как они не могут ни обзреть, ни одобрить целого, ибо каждый из них образуется и имеет совершенство в продолжение только быстротечного отрезка времени» (VI, 11, 30).

Таким образом, вечная красота и упорядоченность всего универсума, по мнению Августина, недоступны восприятию преходящего человека. О высшем равенстве, единстве и упорядоченности он должен знать и должен верить в это. Ни восприятию, ни постижению высшая красота, понимаемая здесь как красота универсума, не поддается. Тем не менее она-то и является абсолютной ценностью. Числа же, возникшие в душе, ориентированной на преходящие вещи, также обладают красотой своего рода, но эта красота преходяща и такая ориентация души рассматривается божественным провидением с досадой (см.: VI, 11, 33).

Помимо непосредственного восприятия Августин подробно останавливается на двух видах представлений, связанных, как он считает, с памятью и «действующих против телесных восприятий». Августин обозначает их греческими терминами «phantasia» и «phantasma». Под фантазией он понимает представления, образы, возникшие на основе когда-то бывшего реального восприятия. Однако эти образы неустойчивы и создают предпосылки для ложных суждений. На основе «фантазий», которые в различных и противоположных направлениях волнуют душу, возникают новые духовные движения, которые уже не имеют прямой связи с имевшимися до того телесными восприятиями и чувственными впечатлениями и относятся к ним (подобны им — similes) как «образы образов» (*imagineum imagines*). Их-то Августин и называет *phantasma*. Ибо по-одному, пишет он, представляю я себе отца своего, которого часто видел, и по-иному — деда, которого никогда не видел. Первое представление нахожу я в памяти — это «фантазия», второе — в движении духа, берущем свое начало в памяти, — это «фантазма». «Каким образом возникает и то и другое, трудно найти и объяснить. Все же я думаю, что, если бы я никогда не видел человеческого тела, никоим образом не смог бы я мысленно образовать его видимую форму. Но и то, что делаю я из того, что видел, я делаю с помощью памяти; и все же одно — находить в памяти фантазию и другое — делать из памяти фантазму» (VI, 11, 32).

Эти идеи, хотя они во многом опираются на соответствующие мысли Плотина \*, представляют большой интерес и для истории средневековой гносеологии, и для истории эстетики. Фантазия означает у Августина нечто близкое к нашему «представлению», но имеющему уже некое отступление от действительности, а фантазма близка к нашему «воображению», «фантазии». Важно, что обе формы мыслительных образов Августин производит от реального чувственного восприятия и видит в них две последовательные ступени отхода мысли от реального восприятия в область достаточно свободного воображения. И фантазию и тем более фантазму нельзя принимать за истинные представления. Истинное суждение на основе чувственного восприятия составляет только разум, как мы помним, с помощью своих судящих чисел. Тем не менее доля истины, но особой, не формально-логичной, содержится и в фантазии и в фантазме. Не бессмысленно ведь говорим мы, что в первом случае «мы чувствуем это так», а во втором — «мы воображаем (imaginari) это так». «Не без основания я могу сказать, что я имел отца и деда; но сказать, что они были точно такими, как их сохранил мой дух в фантазии или в фантазме, было бы в высшей степени неразумно». Есть же люди, которые все свои суждения основывают только на своих фантазиях и фантазмах, принимая их за знания, постигаемые чувствами. Августин с осуждением относится к этим людям (VI, 11, 32). Хорошо осознавая феномен этих порождаемых памятью образов, Августин очень осторожно относится к ним в своей теории познания и не усматривает так, как это видел, скажем, Филострат, ценности их применения в искусстве.

Последовательно разбирая сначала структуру произведений искусства, затем механизм их восприятия, Августин постоянно помнит изначальную цель своего исследования — подняться от анализа низших материальных чисел к высшим, вечным. Один разряд таких чисел он нашел в упорядоченной организации космоса. Но те числа практически непостигаемы и далеки от искусства. Обнаружив в душе пять видов чисел, а также способность образования на основе памяти таких образов, как фантазия и фантазма, он чувствует, что не исчерпал еще внутреннего мира человека, и опять пристально всматривается в него. Его внимание снова привлекает память. Оказывается, она способна

\* Cp.: Enn. IV, 3, 29—32; *Georg R. Die Erziehung des Menschen: Nach den Schriften des heiligen Augustinus dargestellt.* Köln, 1909. S. 140f.; *Alfaric B.-P.* Op. cit. P. 471.

не только производить «телесные движения духа» типа фантазии и фантазмы, но и содержит еще новый вид чисел — числа духовные (*spiritualis*). Что же это за числа?

Если мы обратимся к искусству ритмическому и метрическому, рассуждает Августин, «которое производит стихи», то мы увидим, что это искусство обладает некоторыми числами, в соответствии с которыми и образуются стихи. Числа эти существуют и тогда, когда стиха еще нет. В данном случае термином «*ars*» Августин обозначает искусство не только как творческую деятельность, но и как науку, соответствующую теории искусства. Искусством в первом смысле «является некоторое настроение (или состояние) духа художника» \*, которое бывает только у того, кто сведущ в теории искусства (VI, 12, 35). В основе законов искусства лежат числа двух видов — преходящие и непреходящие. Первые меняются в различные исторические периоды — типа исторического изменения длительности тех или иных слогов. Эти числа необходимо изучать. Вторые числа (законы) никогда не меняются, наподобие суммы одного и двух, всегда равной трем. Эти вечные числа всегда находятся в глубинах нашего духа (они-то и есть *spirituales*) и, отпечатываясь в уме человека, производят то «настроение» (*affectio*), которое называется «искусством». Числа эти даны душе от Бога. Поэтому даже тот, кто ничего никогда не слышал об искусстве и его числах, с помощью наводящих вопросов может «научиться» искусству. Он просто вспомнит с помощью спрашивающего то, что находится в глубинах его духа, но еще не всплыло в памяти. Здесь Августин опять поднимает вопрос, обсуждавшийся им еще в трактате «Об учителе», — можно ли чему-либо научиться с помощью слов. Там он уже пришел к выводу, что слова не несут знания, но обладают только напоминательной функцией. Знания же заложены в нас изначально \*\*.

Для истории эстетики приведенные мысли интересны тем, что Августин дает здесь новую дефиницию искусства с точки зрения непосредственного творческого акта. Определяющим в этом акте оказывается настроение, состояние духа художника, а не *ratio*, хотя далее он дает понять, что это «настроение» не

\* Дословно это определение дано в форме риторического вопроса: «Тогда не считаешь ли ты, что это искусство является не чем-либо иным, как некоторым настроением духа художника?» (*Hanc artem num aliud putas quam affectionem quamdam esse animi artificis?*).

\*\* См.: Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина. С. 100—101.

субъективное состояние духа в новоевропейском смысле, а отпечаток в уме духовных вечных чисел.

Среди законов искусства Августин усматривает законы непреходящие и законы, изменяющиеся во времени. Это деление, по всей видимости, было впервые проведено именно Августином. Далее автор нашего трактата ставит интересный вопрос. Если вечные числа заложены в душе, то почему же дух наш постоянно, во многих случаях, изначально отклоняется от их рассмотрения? Что отвлекает его от «вечного равенства», выше которого ничего нет? Конечно же то, что мы больше всего любим. А что можем мы любить больше, чем прекрасное? Правда, говорят, что есть и «такие, которые любят безобразное (*deformia*) и которых греческое простонародье называет *οα προφιλοι* (любители дурного)\*, различие, однако, состоит лишь в том, насколько меньше содержится прекрасного в этом (т. е. безобразном. — *В. Б.*), чем в том, что нравится большинству. Ясно, однако, что никто не любит того, от чьего безобразия (*foeditas*) чувство терпит неудовольствие» (VI, 13, 38). Прервем на минуту мысль Августина, ибо здесь мимоходом он высказывает впервые очень важную для всей средневековой эстетики мысль. В глазах христианина мир — творение божественного художника и ничто в нем не может быть абсолютно безобразным. Существует только абсолютная красота. То, что кажется безобразным, просто содержит очень мало прекрасного. Недостаток прекрасного и расценивается как безобразное. Но и в безобразном можно усмотреть свою, хотя и малую, красоту. Не зря же существуют сапрофилы? И для безобразного Августин вводит определенную градацию. То безобразное, которое еще может хоть кто-то любить, — это *deformia*, а то, которое доставляет страдание чувству, — это уж нечто совсем мерзкое — *foeditas*.

Итак, развивая дальше свою мысль о том, что прекрасное в материальном мире, которое все так любят, отвлекает дух от созерцания «вечных, абсолютных истин», Августин расширяет и дополняет свое изложенное ранее понимание прекрасного и лежащего в его основе «равенства»: «Прекрасное, — пишет Августин, — нравится через число, в котором, как мы уже говорили, достигается равенства (соразмерности). Эта красота встречается не только в области слышимого или в движениях тела, но также и в самих визуальных формах, в связи с которыми чаще всего говорится о красоте». Однако не следует думать, что ра-

\* Qui aiment la pourriture, как переводит К. Свобода (*Svoboda K. L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. P. 83*).

венство бывает только одного типа, когда один, непарный, член занимает место посредине, а по обе стороны от него парные члены располагаются на равных расстояниях. Как же тогда оценивать красоту цвета и света, которые тоже радуют нас, т. е. красоту простых, не состоящих из частей, образующих равенство, предметов? \* «Что же иное ищем мы в свете и цветах, если не то, что соответствует (*congruit*) нашим собственным глазам? Ибо от чрезмерного блеска мы отворачиваемся и сплошную тьму не желаем видеть, также и чрезмерно громкие звуки нам неприятны, но не любим мы и невнятное бормотание. <...> В этом [восприятии] стремимся мы к тому, что соответствует мере нашей природы (*convenientia pro naturae nostrae modo*), а несоответствие мы отвергаем, хотя знаем, что другие существа его принимают. Не радуемся ли мы закону равенства, когда узнаем, что все существующее таинственным образом распределено в соответствии с этим законом? Доказательство того, что в области обоняния, вкуса и осязания мы чувствуем все по тем же законам, увело бы нас далеко, но легко показать, что и в сфере этих ощущений нет ничего, что нравилось бы нам не по закону равенства или подобия; а где равенство или подобие, там — числовое соответствие; нет ничего более равного или более подобного, чем один и один» (VI, 13, 38).

Итак, для простых, не состоящих из частей, эстетических объектов «закон равенства» сводится к «соответствию мере нашей природы», т. е. к соответствию объекта определенным психическим характеристикам субъекта.

Этот вывод, собственно, напрашивался уже выше, когда Августин излагал теорию чувственного восприятия, но там его интересовали другие стороны вопроса. Эстетическая мысль поздней античности, таким образом, все активнее и последовательнее обращается от анализа закономерностей только произведения искусства к анализу системы: произведение искусства — психика субъекта восприятия, ибо уже осознается, что без анализа последней и в первом далеко не все оказывается ясным. Закон соответствия и соразмерности частей объекта теперь переносится на соответствие отдельных элементов объекта элементам психики (души) субъекта. Конечно, приоритет здесь принадлежит не Августину. Идеи эти в той или иной форме встречаются у многих как христианских (Василий Великий), так и нехристианских мыслителей. Во многом они восходят к плотинскому пониманию красоты и ее восприятия.

\* Ср. эти же мысли у Плотина: Епн. I, 6, 1.

Плотин практически первым выступил с критикой традиционного античного определения красоты как неполного. «Почти все, — писал он, — можно сказать, утверждают, что красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность (*συμμετρία*) частей друг с другом и с целым в связи с прелестью красок. И для тех, кто это утверждает, и вообще для всех остальных быть прекрасным — значит быть симметричным и соразмерным. Для них ничто простое не будет прекрасным, а необходимым образом лишь сложное и [лишь] целое будет для них прекрасным» (Enn. I, 6, 1)\*. Плотин считает такое определение ограниченным, ибо оно не охватывает большого разряда прекрасных предметов типа отдельного цвета, звука, звезды, зарницы, красивого камня и т. п. Прекрасным, по мнению Плотина, является то, что сродни душе. Встретив прекрасное, «душа схватывает его, как бы разумея, и, распознав, принимает в себя и как бы настраивается на один с ним лад; натолкнувшись же на безобразное, отвращается, отрекается от него, отказывается принять, не гармонируя с безобразным и чуждаясь его. Относительно этого скажем так: душа, будучи по природе своей тем, что она есть, и принадлежа по своей сущности к лучшему в ряду существующего, как увидит нечто сродное себе или след сродного, радуется и изумляется, принимает в себя и вспоминает о себе и обо всем, что принадлежит ей» (Enn. I, 6, 2). На первое место в прекрасном выдвигается такой его признак, как сродство, соответствие душе. Соответствие же это основывается на приобщенности объекта идее, форме, эйдосу. Итак, именно идея придает, по Плотину, красоту и простым телам, и самой соразмерности частей в сложных телах (см. там же). Эту-то идею и воспринимает душа, созерцая прекрасное. «Итак, когда ощущение видит в телах идею — связующую и преодолевающую противную ей, лишённую формы материю, — или же форму, надлежащим образом проступающую на других формах, оно собирает вместе рассеянное по частям, возносит к себе и вводит внутрь уже нераздельным на части, делает его созвучающим, согласным и дружественным с внутренней [формой]» (Enn. I, 6, 3).

Как видим, Августин знал эти идеи Плотина и, по-своему осмыслив их, стремился развить дальше, ибо они хорошо соответствовали философско-эстетической атмосфере его времени. В частности, он пытается конкретизировать, с одной стороны, и

\* Enn. I, 6 цитируется по русскому переводу в кн.: Античные мыслители об искусстве. М., 1937. С. 198 и далее.

математизировать — с другой, самую сущность красоты. У него не абстрактная «идея», но более конкретное «число» лежит и в основе равенства и соответствия, составляющих ядро красоты, и в основе самих процессов восприятия и творчества. Numerus позволяет Августину усмотреть нечто общее в законах творчества, восприятия, теории искусства и в произведении искусства. Это, конечно, новый шаг в истории эстетической мысли после слишком абстрактной эстетической эйдологии Плотина, хотя и базирующийся на ней.

Продолжая далее исследовать причины, отвлекающие душу от созерцания вечных истин, Августин постоянно вращается в круге эстетических проблем, ибо оказывается, что все связанное с искусством и прекрасным наиболее активно привлекает душу. Забота о чувственных удовольствиях уводит душу в область откликающихся чисел (*occursores*). Стремление к активной творческой деятельности возбуждает числа *progressores*. «Если отвлекают ее фантазия и фантазма, то так работает она с числами памяти (*recordabiles*). Если, наконец, ее отвлекает любовь к суетнейшему познанию подобных же вещей, то тогда действует она с чувственными числами (*sensuales*), в которых как бы обитают некие правила искусства, доставляющего радость через подражание» (VI, 13, 39). В последнем случае имеется в виду «познание», как мы видим, собственно эстетическое, основанное на чувстве удовольствия. Важно, что и этот вид восприятия Августин считает познанием (*cognitio*) и, более того, усматривает в законах восприятия «правила искусства» (*regulae artis*), притом искусства миметического. Сфера восприятия и чувственного суждения (числа *sensuales*) оказывает, таким образом, на что уже указывалось выше, прямое воздействие на процесс создания произведений искусства. Эту же мысль он развивает подробнее и в 14-й главе книги. Именно «чувственные числа» (числа восприятия — *sensuales*) участвуют в организации ритмов, метров, стихов. С их помощью возникают различные стопы, длинные слоги заменяются краткими, замедляется чтение в нужных местах, т. е. везде, где музыка расходится с грамматикой, действуют числа *sensuales*. С их помощью судит разум, сравнивая одни размеры (стихотворные) с другими. Ими определяются правила о начале и завершении стиха (VI, 14, 47).

Высказывая столь интересные мысли, относящиеся к области эстетического, Августин в последних главах VI книги рассматривает эту сферу уже менее одобрительно. Она отвлекает душу (и так активно отвлекает!) от созерцания абсолютных божественных истин, она порождает любопытство, «чье имя само

показывает, что оно является врагом душевного спокойствия и в [своей] суетности лишено истины» (Там же). Августина постоянно терзают противоречия, снять которые ему так и не удается. С одной стороны, он ощущает огромную притягательность эстетической сферы, видит ее гносеологическую прежде всего, а иногда и морально-этическую ценность и поэтому уделяет так много внимания ее анализу, высказывая ряд глубоких, как мы видим, и оригинальных мыслей. С другой стороны, ранний Августин никак не может ввести ее на основе равноправного, имеющего свое определенное место элемента в систему своего христианско-неоплатонического миропонимания — скажем, так, как это удалось несколько позже его восточному коллеге Псевдо-Ареопагиту.

Интересно отметить, что поиск новых духовных ценностей, хотя и ведется Августином под знаменем только что принятого христианства, далеко не всегда в своих выводах соответствует ему. Так, в области мимесиса Августин стоит на твердой классической позиции, близкой к аристотелевской, и часто как бы вообще ничего не знает ни о неоплатонической, ни о христианской тенденциях в этом плане. Августин периода ранних трактатов начисто отрицает один из важнейших принципов христианской этики и эстетики — подражание или уподобление Богу, о чем так много писали и спорили восточные коллеги Августина начиная со II—III вв. н. э. У Августина «подражание Богу» (*Deum imitari*) — один из основных пороков человека. «Главное же желание деятельности, — считает он, — которое отвращает от истины, происходит от высокомерия (*superbia*), того порока — подражать Богу вместо того, чтобы служить ему, — которого больше всего желает душа» (VI, 13, 40).

Под воздействием той же гордости (*superbia* — важная негативная категория христианской этики) душа стремится господствовать над душами других людей. Однако непосредственно на другие души она влиять не может и пользуется для этой цели особыми материализованными средствами выражения, воздействуя на души через тела «или посредством естественных знаков, таких как выражение лица или кивок, или посредством условных [знаков], таких как слова» (VI, 13, 41). Не вдаваясь в подробности знаковой теории Августина (в данном трактате он обращается к ней лишь мельком), следует отметить интересный факт. Знаковая коммуникация осуществляется, по Августину, аналогично художественному общению. Механизм ее (т. е. числа) тот же. Сами знаки содержат телесные числа. «Движения, которые душа обнаруживает в направлении зависимых от нее и подчиненных ей душ, подобны *progressores*, и

осуществляет их она как со своим собственным телом. Те движения, которые она обнаруживает, стремясь приобщить к себе другие [души] или подчинить их, можно оценить как числа *occursores*. <...> И эти оба движения воспринимает память и делает *recordabiles*, и в результате этого, подобно тому как и в случае с фантазией и фантасмой, приходит в высшей степени возбужденное состояние. Не отсутствуют здесь и испытующие числа (*examinatores*), которые чувствуют, что в этих действиях движется подобающим образом, а что — неподобающим, так что не стыдно назвать их чувственными (*sensuales*), ибо они являются чувственно воспринимаемыми знаками, [показывающими], каким образом одни души воздействуют на другие» (VI, 13, 42). Интересно, что числа разума — *judiciales* — Августин здесь не называет, хотя в других трактатах именно *ratio* играет у него главную роль в знаковой коммуникации; и другое — числа *sensuales* — Августин называет чувственными знаками (*sensibilia signa*), что раскрывает еще один, именно знаковый, аспект его числовой теории. Числа суть знаки, обозначающие некие объективно существующие закономерности искусства и процесса его восприятия.

Показывая достаточно подробно, на что отвлекается душа от «вечных истин», хотя часто и знает об их существовании, Августин в данном случае опирается на личный жизненный опыт, о чем он так красочно напишет позже в своей «Исповеди». Это придает его теоретическим выводам особую ценность, ибо они во многом не книжны, а основаны на личном опыте, личных переживаниях и душевных противоречиях. Так, делает вывод Августин, вспоминая, видимо, свое еще близкое прошлое, «душа, обладая знаниями, на которых она могла бы основываться, необязательно может укрепиться в них» (VI, 13, 42). Душа разрывается между земным и небесным, преходящим и вечным, чувственной красотой и абсолютным идеалом, часто отдавая предпочтение первому. И это не дает покоя христианскому мыслителю, мучительно ищущему выход из создавшегося противоречия, ибо отбросить чувственное, земное, материальное он не может, но не может и полностью принять его, когда вспоминает об абсолютном. Августин постоянно стремится показать, что сам по себе материальный мир с его «низшей» красотой и телесными числами не плох и прочно занимает свое место в универсуме, но любовь души к этому миру не поощряется им, ибо она, останавливаясь на этой ступени бытия, утрачивает перспективу высших духовных ценностей. Что легко для души? — вопрошает он и с горечью отвечает: любить цвета и звуки, сладость и розы, т. е. все то, в чем она ничего не жела-

ет иного, кроме равенства и подобия. Но ведь в этом она познает только их (равенства и подобия) слабую тень и полустершийся след. А любить Бога, в котором не может содержаться ничего не равного, не подобного себе, ничего заключенного в определенное место, ничего преходящего во времени, для души тяжело. При возведении больших зданий и им подобных сооружений, если не насмежаются над «законом искусства» (*ratio disciplinae*), не радуют ли нас исключительно числа, которые здесь являются соразмерными и подобными? «Если это так, то зачем душа спускается от того истиннейшего свода равенства к этому и возводит на его руинах земной помост?.. <...> Очень трудна любовь этого мира. Ибо то, чего душа ищет в нем, постоянства и вечности, не обретает в нем: так как в преходящих вещах содержится низшая красота (*infima pulchritudo*) и они только подражают постоянству, которое передается через душу от высшего Бога» (VI, 14, 44). В низшей красоте душу радует не только равенство, но и порядок (*ordo*).

Порядок — важная категория онтологии и эстетики Августина. Ей он посвятил специальный трактат, показав ее глобальный характер. В данном случае интересна его своеобразная диалектика порядка, которая опять заставляет его вспомнить, что в мире нет ничего неупорядоченного и, следовательно, все присуще красоте. Но, радуясь порядку низшей красоты, душа утрачивает свой собственный порядок. «Этим она не выходит из порядка вещей, поскольку она там есть и так есть, где и каким образом она должна быть согласно высшему порядку. Ибо одно — держать порядок, и другое — быть удерживаемым в порядке. Удерживает же порядок она до тех пор, пока любит во всей своей полноте то, что находится выше ее, то есть Бога и родственные ей души, как самое себя. С этой добродетелью любви она приводит в порядок низших и не загрязняется от них. Если же она сама загрязнена, в этом нет ничего плохого, так как тело является творением Бога и форма его, как бы ни слабо, а укрепляется; однако в сравнении с достоинствами души ею пренебрегают» (VI, 14, 46). Тем более что те преходящие и телесные числа, о которых так много сказано в данном сочинении, делает вывод Августин, все-таки прекрасны в своем роде, и мы должны любить их в той мере, в какой они ведут нас к блаженству. Ими следует пользоваться, как доской во время наводнения. Здесь хорошо выражена срединная позиция, типичная для многих христианских авторов. Она противостоит и строгому ригоризму, и другой опасности — излишнему увлечению эстетической сферой.

Подходя к завершению трактата и как бы уже окончательно выяснив отношения между числами телесными и абсолютными (небесными), Августин вспоминает христианскую идею воскресения, восстановления плоти и опять обращается к телесным числам, дополняя свою числовую систему новыми штрихами. Предварительно он останавливается еще на восьми добродетелях, которые способствуют душе избегать или обходить превратности судьбы и не отклоняться от истинного пути. Это четыре низшие добродетели: благоразумие (*prudencia*), воздержание (*temperantia*), твердость (*fortitudo*), справедливость (*justitia*), и еще четыре высшие и совершенные: упорядоченность (*ordinatio*), бесстрашие (*impassibilitas*), освященность (*sanctificatio*) и созерцание (*contemplatio*) (VI, 16, 51—55). С их помощью душа преодолевает любовь к преходящим вещам и вкушает «сладость» вечного.

Подводя итог своим исследованиям в области метафизики чисел, Августин резюмирует: весь мысленный и материальный космос — упорядоченная система чисел. Душа человека находится между Богом и миром. Она управляется Богом с помощью чисел и сама управляет числами (ритмами) телесного уровня. Все соисчислимое прекрасно, но числа телесного уровня обладают минимальной красотой. Прекрасны числа благодаря законам равенства, подобия и порядка.

Однако как возникли телесные числа, т. е. практически весь материальный мир? Христианство утверждает, что он был создан Богом из ничего, и Августин, еще полностью находясь под властью античной философии, стремится доказать эту заведомо недоказуемую (в восточной патристике она уже считалась априорной) посылку если не «диалектическим» способом, то хотя бы путем аналогии. Он обращается к творчеству художника и рассматривает его механизм в данном случае с сугубо идеалистической позиции, хотя до этого постоянно придерживался классической теории мимесиса. Смысл доказательства сводится к тому, что если художник может из одних (разумных) чисел создать другие (телесные), то всемогущий Творец, конечно, может создать все числа, т. е. мир, из ничего. Прежде всего это относится к земле. Коснувшись земли, Августин должен, по традиции, сказать и о других основных стихиях-элементах. Исходя из принципа максимального единства частей и степени их подобия друг другу, он заключает, что вода прекраснее земли, воздух прекраснее воды, прекраснее же его лишь верхние слои неба. Во всех этих элементах находятся пространственные числа и постоянно протекают временные числа. Без них эти элементы ни существовать, ни иметь своей формы не могут.

Выше этих чисел стоят еще «разумные и духовные числа существ духовных и святых, которые воспринимают без посредствующей природы закон Бога: тот закон, без которого ни один листок не упадет с дерева, по которому сосчитан каждый наш волос и который они, ангелы, передают земным и подземным силам» (VI, 17, 58). Этим последним, но важным штрихом из иерархической сферы, отчасти предвосхищающим то, что вскоре так подробно разработает знаменитый на все Средние века «*Doctor hierarhicus*» Псевдо-Дионисий Ареопагит, — этим штрихом Августин заканчивает свое сочинение «О музыке». Логикой внутреннего развития христианское мышление и на Западе и на Востоке приходит к иерархическому пониманию универсума. У Августина — это иерархия чисел. В ней «мир расчленен на ступени таким образом, что внутри этого порядка каждая ступень имеет свою позитивную ценность, также и чувственность, которая лишь подражает равенству, обладает, однако, поскольку она равенству подражает, своей специфической красотой» \*. Смысл иерархической лестницы чисел в том, что она может стать регулятором жизни, устремленной к познанию универсума и его первопричины.

В этом плане и числа, принадлежащие музыке, должны возводить человека от чувственной жизни к жизни в *ratio*. Здесь Августин косвенно, через всю систему числовой организации мира, приходит наконец и к осознанию, хотя далеко не полному, места и роли музыки (как науки) в универсуме — между духовными и телесными числами.

Все изложенное отчетливо показывает как интересные находки Августина, так и одностороннюю направленность его числовой системы, которая определяется прежде всего абстрактно-идеалистической ориентацией автора системы. Эта ориентация, возникшая под влиянием прежде всего пифагорейства, неоплатонизма и отчасти христианства, в целом далека и от античной классической эстетики, и от средневековой. Перед нами специфический продукт переходного периода. Суть этой односторонности сводится к тому, что в данном трактате Августина почти не интересует содержательная сторона искусства. Все его внимание направлено на систему абстрактных закономерностей (чисел), воплощающихся в определенной материальной форме искусства и доставляющих удовольствие при восприятии \*\*. Согласно заглавию, трактат Августина посвящен музыке, но и там,

\* *Edelstein H. Op. cit. S. 107.*

\*\* Ср.: *Wikman A. Beiträge zur Asthetik Augustin. Weida i. Th., 1909. S. 100.*

где речь идет о поэзии (а о ней, собственно, и говорится в четырех из шести книг трактата), ни слова, даже мимоходом, не сказано о содержательной стороне дела. И классики древности, которых знал Августин, — Платон, Аристотель, Теофраст, Цицерон, — и практически все христианские мыслители, начиная с апологетов II—III вв. н. э. и кончая поздним Средневековьем и Возрождением, выдвигали на первое место в искусствах содержательную сторону\*. Правда, возможно, что именно эта односторонность его анализа позволила Августину уделить основное внимание творчеству и эстетическому восприятию — проблемам, менее всего разработанным в позднеантичной эстетике.

На первый взгляд кажется, что в последней книге Августина далеко отклонился от предмета исследования, так как от узкой, конкретно-предметной проблематики II—V книг он обратился к самым широким онтологическим, космологическим, гносеологическим и психологическим вопросам. Однако, если мы вспомним пифагорейское понимание музыки, простиравшееся от космической «гармонии небесных сфер», через «психагогическую» (возвышающую душу) функцию музыки, до числовой теории ритмов и метров, то мы увидим, что в целом Августин достаточно верен античной традиции. Одна из главных идей его трактата сводится к тому, что музыка, понимаемая в широком смысле как соисчислимое и упорядоченное движение, является структурной основой всего духовного и материального бытия. Для обозначения внутренних закономерностей музыки Августин использует также пифагорейский термин «число» в самом широком и многозначном понимании этого слова. Раскрывается же эта глобальная пифагорейская идея у Августина на основе уже неоплатонического и христианского мировоззрения. Теория Августина — это как бы итог античных изысканий в области мусических искусств, подведенный с целью усмотрения в них новой проблематики, созвучной современным Августину религиозным исканиям. Трактат его в целом носит философ-

\* Подводя итог платоновским исследованиям метра и ритма, А. Ф. Лосев пишет: «...в музыкальной структуре его в конце концов вовсе не интересует ни ритмика, ни метрика; хорошая размеренность звуков диктуется для него только словами, которые сопровождаются музыкой. Если словесный текст высок в моральном отношении, то и сопровождающая его музыкальная мелодия тоже оказывается моральной и вполне допустимой, независимо от ее ритмико-метрического построения» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. III. Высокая классика. М., 1974. С. 137). На близкой к этой позиции стояли и Климент Александрийский, и Василий Великий, и Иоанн Дамаскин, и многие другие отцы Церкви.

ско-эстетический характер с преобладанием во всем эстетической проблематики. Его главное значение для истории эстетики состоит в том, что это один из немногих позднеантичных, специально эстетических трактатов, в котором ярко отразились тенденции перехода от античного к средневековому миропониманию. Здесь уже намечен тот коэффициент трансформации, с которым Средние века подойдут к античности, к ее духовному наследию.

Не останавливаясь на частностях, которым уделено достаточно внимания в самой статье, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что главное историко-эстетическое значение трактата заключается в следующем. Как «правоверный» античный мыслитель, Августин кладет в основу всего мироздания эстетические принципы *единства, равенства, порядка, числа — интеллигибельной красоты чистых форм*. Принцип числа является для него наиболее универсальным, лежащим в основе всех остальных. Всеобщая теория чисел позволила Августину: 1) связать и отчасти уравнивать все виды искусства, и прежде всего «ремесленные», «механические» (живопись, скульптуру, архитектуру) и «свободные» (музыку, поэзию) на единой основе — числовых, ритмических, закономерностей, порождающих красоту и этим доставляющих незаинтересованное удовольствие; 2) осмыслить сферу творчества, произведение искусства и процесс восприятия как единую систему, основанную на общих закономерностях, определяемых в основном сферой восприятия.

Следует еще раз подчеркнуть, что Августин детально разработал числовую (или ритмическую) теорию эстетического восприятия, относящуюся ко всем родам искусства и к самой красоте. Именно психологическая часть эстетики Августина, подробно изложенная в VI книге, рельефно выделяет ее, как справедливо отметил В. Татаркевич, из всей античной эстетики и является находкой самого Августина\*. Все изложенное и определяет важное место трактата «О музыке» в истории эстетической мысли.



\* См.: *Tatarkiewicz W. Op. cit. S. 63—64; ср.: Svoboda K. L'esthétique de Saint Augustin et ses sources. P. 79.* Для сравнения можно указать, что в одноименном трактате Плутарха проблеме восприятия уделено всего три маленьких параграфа, суть которых сводится к следующему: «Восприятие должно идти вровень с запоминанием», оно должно распознавать мелодию, ритм и текст и в каждом из этих элементов должно находить «ошибки и красоты» (*De music. 34—36*).