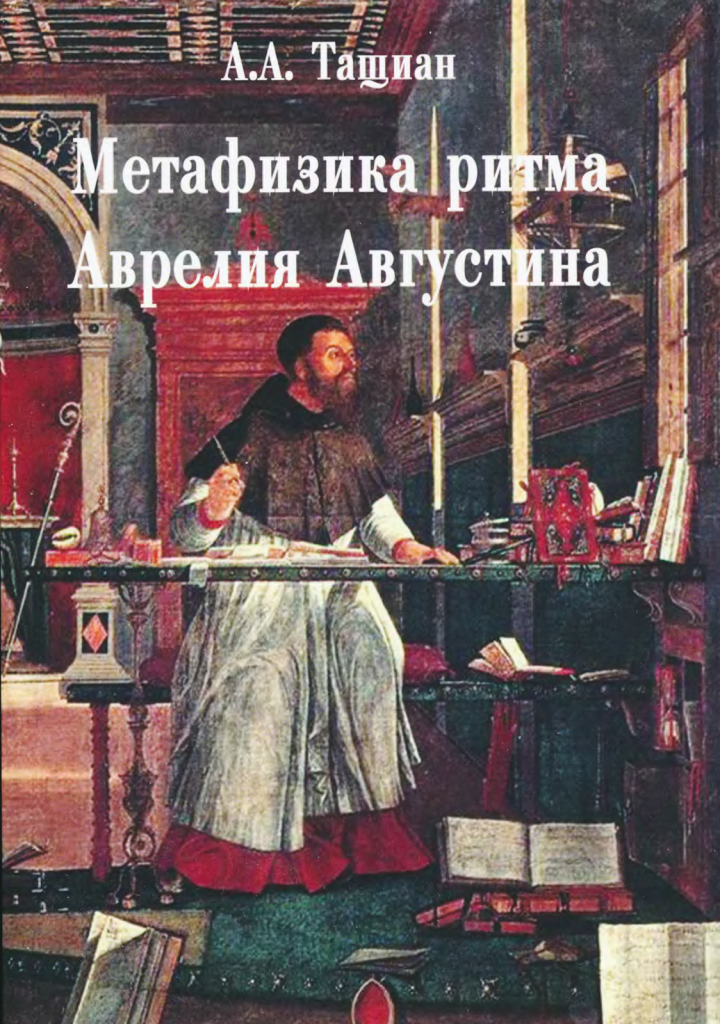


А.А. Ташиан

Метафизика ритма Аврелия Августина



А.А. ТАЩИАН

Метафизика ритма Аврелия Августина



Москва

Издатель Воробьев А.В.

2015

УДК 1 (091)
ББК 87.3 (0)
Т255

РЕЦЕНЗЕНТЫ

А.А. Столяров, доктор философских наук
Д.В. Шмонин, доктор философских наук, профессор

ТАЩИАН А.А.

Т255 **Метафизика ритма Аврелия Августина.** — М.: Издатель
Воробьев А.В., 2015. — 180 с.

(— Классическая философия. Тексты и исследования, 5)

ISBN 978-5-93883-276-3

Автор исследует августиновскую метафизику ритма в его «восхождении от телесного к бестелесному», начиная с изучения концепта *numerus* как феномена римской культуры и затем переходя к его рассмотрению как логического принципа, воплощающегося в сферах природы и конечного духа. В работе также анализируется августиновская рефлексия продвижения ритма от искусства к науке, выступающей в формах «авторитета» («грамматики») и собственно разума («музыки»). В результате выясняется, что концепция Августина, разделяющая характерный для античности метафизический субстанциализм, и в отношении понятия ритма выявляет свою ограниченность, каковая преодолевается лишь в немецкой эстетике стиха XVIII в.

Адресуется историкам философии, филологам, искусствоведам и всем интересующимся вопросами истории мировой культуры.

Настоящая книга является результатом исследования, выполненного при поддержке РГНФ, грант № 13-03-00038.

ОБЛОЖКА: *Витторе Карпаччо*. Видение святого Августина, ок. 1502.

© Тащиан А.А., 2015

ISBN 978-5-93883-276-3

© Воробьев А.В. & Центр СК, оформление, 2015

Научное издание

Подписано в печать 16.07.2015. Формат 60x88/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 11,25. Уч.-изд. л. 9,5. Заказ № 233. Тираж 1 000 экз.

Оригинал-макет подготовлен *А.В. Воробьевым*. 7720376@mail.ru

Оформление обложки *В.Г. Трояна*

Издатель Воробьев А.В. г. Москва, ул. Профсоюзная, 140-2-36. 8(495)772-03-76

Типография ООО «Телер». 125299, г. Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 12.
Лицензия на типографскую деятельность ПД № 0059

uxori carissimæ

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 7 |
| 1. Numerus как «имперский» концепт в метафизике ритма Августина..... | 28 |
| 2. Numerus как логический принцип в метафизике ритма Августина..... | 36 |
| 3. Метафизика ритма Августина в формах природы и конечного духа | 49 |
| 4. Августиновская метафизика ритма в искусстве | 65 |
| 4.1. Ритмика художественного созерцания..... | 67 |
| 4.2. Ритмика художественного представления | 79 |
| 4.3. Ритмика «естественного суждения чувства»..... | 98 |
| 5. Августиновская метафизика ритма в науке | 105 |
| 5.1. О научном познании ритма вообще | 105 |
| 5.2. Ритмика как предмет науки грамматики | 107 |
| 5.3. Ритмика как предмет науки музыки..... | 111 |
| 6. Логико-историческая определенность августиновской метафизики ритма | 120 |
| 6.1. Необходимость и ограниченность августиновской метафизики ритма | 121 |
| 6.2. Немецкая эстетика стиха конца XVIII в. как судьба августиновской метафизики ритма | 128 |
| Заключение | 139 |
| Примечания и комментарии..... | 144 |
| Литература | 174 |

Введение

Сила притяжения св. Августина колоссальна. Входя в орбиту этого гиганта, сразу замечаешь, что его притягательность с внешней стороны, доступной первому же наблюдению, может быть объяснена его уникальной масштабностью и массивностью. Пространственность творческого наследия этого отца западной Церкви, и вправду, настолько велика, что характеристика, выданная ему его искренним поклонником Исидором Севильским в «формуляре» библиотечных стихов, не должна восприниматься лишь в качестве стилистической фигуры:

Лжет тот, кто хвалится: «Прочел его всего!»
Да есть ли у кого весь круг его творений?
Ведь в тысячах томов ты, Августин, сияешь;
Они — свидетельство тому, что говорю.

Mentitur qui te totum legisse fatetur:
An quis cuncta tua lector habere potest?
Namque voluminibus mille, Augustine, refulges,
Testantur libri, quod loquor ipse, tui¹.

Впрочем, наш взгляд оставался бы только поверхностным, если бы мы видели в величии африканского мыслителя лишь экстенсивное измерение. В определенности последнего масса августиновских произведений есть их упомянутая многочисленность. Однако в одной и той же степени она есть также интенсивная величина, ибо оказывает давление, т.е. влияние, в сфере своей стихии. Таким образом, весь этот *корпус* дает знать себя как бытие-внутри-себя, как *субъект*². Вот почему в «Этимологиях» испанский почитатель Августина небезосновательно заключает от внешней широты его деятельности к внутренней глубине ума, утверждая,

что гиппонский епископ превзошел исследования всех остальных как своим дарованием, так и своей наукой (*horum tamen omnium studia Augustinus ingenio vel scientia sua vicit*)³.

Правда, каким бы великим — будь то экстенсивно или же интенсивно — ни признавался нами феномен Августина, мы, определяя его лишь в этой плоскости, оставались бы к нему только в *непосредственном* отношении, в границах которого как раз и пребывает Исидор с его «дифирамбами». Такое отношение вполне объяснимо для средневекового интеллектуала, отстоявшего от оказывавшего на него прямое воздействие авторитета менее чем на два столетия. Однако для нас, находящихся от рассматриваемого явления на удалении свыше полутора тысяч лет, притяжение Августина уже не может быть столь же непосредственным, но должно доказывать себя в форме более сложной связи. Это более глубокое отношение заключается в том, что мы стремимся обнаружить его *необходимость*, и притом такую, круг которой был бы кругом нашей собственной необходимости, ибо в противном случае мы лишились бы всякого основания утверждать, что Августин воздействует на нас, что называется, *ex profundis*.

Занявшись вопросом отношения к Августину всерьез, мы, разумеется, будем исходить из того, что нам уже известно об определенности его философского достояния, ибо именно оно составляет материю нашего изучения. Достоверно, что принципиальной формой философствования у гиппонского епископа, как, впрочем, и других современных ему отцов Церкви, был неоплатонизм, по праву считающийся «синтезом» и завершением античной философии и, следовательно, всей античной культуры в целом. Но, в чем же, спрашивается, заключено определение и даже предназначение античной образованности, получившее в неоплатонизме свое концентрированное выражение?

Полагаем, что таковым является ее *метафизический* характер, ибо культура вообще возникает именно как метафизика в широком смысле слова⁴. Суть в том, что образование как раз и начинается с того, что подвергается отрицанию «поверхность» духа, его

наличное бытие, а его еще только природная особенность погружается или — что то же — возводится в его субстанциальность, во всеобщность. Определенность же античной образованности, по замечанию Г.В.Ф. Гегеля, и состояла в том, что древние испытали себя философией во всякой особенности своего наличного бытия и насквозь пронизали его всеобщностью⁵. Если для пояснения того, что мы имеем в виду под метафизикой, взять отношение форм сознания, то ее результатом будет трансформация области чувственного опыта в царство априорного мышления⁶. Таким образом, дело античной философии и культуры было делом метафизики, принцип каковой — «идеальность во всякой реальности» — осуществлялся посредством того, что дух, постигая, поднимался от данности настоящего мира к в себе существу идеальному миру, к целому в стихии всеобщности⁷, к миру как миру мысли⁸.

Не подлежит сомнению, что философская позиция св. Августина представляет собой ярчайшее выражение этого метафизического умонастроения, существенного для античности. Известно, что в противоположность мнимому и преходящему миру чувственной данности мыслитель утверждал в качестве истинного непреходящий мир, постигаемый интеллектуально⁹. Характерно при этом то, что, несмотря на христианскую ангажированность августиновской мысли, африканский епископ откровенно признавал, что метафизическая направленность его мировоззрения была сформирована под влиянием античной философии¹⁰. Более того, мы даже смеем держаться той точки зрения, в соответствии с которой интеллектуализм как культурный идеал античности оставался для Августина идеалом не только в годы его духовных исканий, но и в эпоху его сложившейся образованности¹¹.

Еще явственнее связь столпа христианской патристики с античной метафизикой обнаруживается в понимании того, каким образом рассматриваемый идеал может и должен быть обретен. Предельная цель метафизического образования достигается лишь опосредствованно, ибо, как изъясняется Августин, для того, чтобы «было возможным узреть невыразимое невыразимым образом не-

обходимо очищение нашего ума» (*est necessaria purgatio mentis nostrae qua illud ineffabile ineffabiliter videri possit*)¹² и «упражнение духа» (*exercitatio animi*)¹³. Эта образовательная программа¹⁴ состояла в том, чтобы путем освоения «свободных» наук (или искусств) сделать ум подготовленным к философскому постижению вечной истины. Концепция подобной пропедевтики является, безусловно, античной по своему происхождению и восходит, по меньшей мере, к Платону, который, утверждая необходимость движения по диалектическому пути, указывал, что он приводит к первопринципу посредством того, что сначала постепенно высвобождает из варварских нечистот око души и возводит ввысь с помощью тех самых искусств (или наук)¹⁵.

Но что же было тем средним термином, в определенности которого начиналось духовное восхождение от чувственного наличного бытия в область субстанциальной всеобщности, и без которого эти крайности не могли бы быть приведены во взаимосвязь? Таковым медиумом была *красота*, и именно она — ступень античного сознания¹⁶ (т.е. тот образ, до которого смог развить себя дух в древности, прежде чем начать познавать себя в форме самости, или мысли). Именно в красоте идея, логическое получает свое воплощение в действительности, становится *идеалом*, тем самым являясь духу и обретая свою всеобщую же предметность. Благодаря этому явлению логического в красоте себе самому начинается его сознательная работа над самим собой¹⁷. Вот почему нет ничего удивительного в том, что трактат «О прекрасном» философского учителя Августина — Плотина — находится первым в Порфириевом списке¹⁸ сочинений основателя неоплатонизма. Ясно также и то, что именно античная культура наставила нашего отца в той мысли, что подъем души к горнему миру начинается с красоты дольного, ведь последняя оказывается отправной точкой того столь значимого для Августина поворота, которым совершается метафизическое бегство в интеллектуальное отечество¹⁹.

В этом отношении весьма показательны, что в одной из своих пасхальных проповедей гиппонский епископ признает, что «язы-

ческие мудрецы, называемые философами,... внимательно исследовали природу и из творений познали Творца» (*sapientes Gentium, quos philosophos dicunt,.. scrutatos fuisse naturam, et de operibus artificem cognovisse*)²⁰. Причем им удалось познать Бога как раз потому, что они исходили из красоты налично сущего. Весьма красноречивая презентация Августином этой познавательной процедуры такова: «Спроси красоту земли, спроси красоту моря, спроси красоту расширившегося и распростертого воздуха, спроси красоту неба, спроси порядок созвездий, спроси солнце, своим сиянием озаряющее день, спроси луну, светом умеряющую мрак наступающей ночи, спроси животных, движущихся в воде, прикрепленных к земле и летающих в воздухе; скрытые души и открытые взору тела; видимое управляемое и невидимое правящее; спроси это все, и услышишь ответ: “Смотри, мы прекрасны!” Их красота — их исповедание. Кто сотворил эту преходящую красоту, как не тот, кто прекрасен непреходящим образом?»²¹.

В этом аспекте познания связь Августина с античностью тем более определена для нас, когда он, следуя вполне традиции платонизма, переходит от красоты чувственного к интеллектуальной красоте, и в особенности к красоте науки. Стремящийся к познанию (*studiosus*) изучает (*studet*) науку потому, что созерцает и любит умом ее красоту (*pulchritudo doctrinae, species doctrinae*)²². Поскольку же для античности нет ничего прекраснее мудрости, каковая, по Августину, есть сама истинная красота²³, постольку требуется обратиться от *филокалии* (как любви к еще только чувственной красоте) к *философии*²⁴ как к знанию «не от мира сего»²⁵, которая является подлинным культом Бога (*Dei cultus*)²⁶ и должна быть поставлена над любой другой наукой²⁷.

Но для того, чтобы красота была осуществлена как необходимое условие метафизического подъема духа, чтоб она была не только понятием, но и *реальностью*, заключающей крайние члены бытия, она сама должна быть положена как форма, в определенности которой противостоящие моменты обнаруживали бы себя как конкретное единство и — главное — как анагогический процесс.

У Августина, как, впрочем, и у всей античности, имелось немало мыслительных образований, «габитус» каковых в той или иной степени говорил бы о них как о внутренней связности целого. К их ряду относятся, например, такие предикаты августиновской эстетики, как «порядок» (*ordo*), «соответствие» (*coaptatio*), «слаженность» (*concininitas*), «сочетание» (*collatio*), «единодушие» (*concordia*), «со-размерность» (*congruentia*), «согласие» (*consensio*), «созвучность» (*consonantia*), «стройность» (*convenientia*), «размер» (*modus*), «раз-меренность» (*modulatio*) «соотношение» (*proportio*), наконец, «гармония» («ἁρμονία»). Мы, однако, убеждены, что в сфере прекрасного наиболее «говорящим», наиболее принципиальным является определение *ритма* (*rhythmus, numerus*). Так почему же именно ритм?

Сразу заметим, что здесь ритм берется отнюдь не в том его узком значении, сообразно с которым он определяется у африканца как, скажем, «непрерывное сочетание стоп»²⁸. В этом сугубо «техническом» смысле слова употребление ритма в трактате «О музыке» Августина [являющегося его важнейшим (и единственным сохранившимся) произведением, посвященным эстетике] ограничено рамками третьей книги. Примечательно и то, что хотя в этой резервации ритм в оригинальном тексте обозначается как «*rhythmus*», эта латинская калька греческого ῥυθμός обладает, конечно же, и более широким значением. Так, в письме к епископу Меморию Августин, характеризуя данное сочинение, указывает, что все его шесть книг занимают как раз ритмом²⁹. Как бы то ни было, отмеченная генеральная определенность ритма в латинской письменности в целом и у Августина в частности, как правило, выражается термином *numerus*. Последний же представляет фундаментальный интерес потому, что одним своим значением он раскрывает *ритм* как еще только чувственную, хотя и упорядоченную, стихию, заключающую в себе в качестве оснований своего бытия сверхчувственные «тайники», другим же — а именно тем, что он есть *число* — утверждает его в умопостижимом мире непреходящих сущностей³⁰. Тем самым в особенности этого понятия со-

вершается универсальное метафизическое восхождение, отчего мы вправе полагать, что ритм является ключевым «гешталтом» в образовании античного духа³¹.

Весьма показательно, что подобное глубинное освоение ритмической проблематики африканцем навело исследовательскую мысль на то, что его концепция стала интерпретироваться как логическое завершение в развитии античного понимания ритма³². Более того, как представляется, лишь такая интерпретация являлась бы логическим же оправданием одной из заключающих характеристик августиновской эстетики, данных К. Свободой, в соответствии с которой она была «синтезом и венцом древней эстетики» (*la synthèse et le couronnement de l'esthétique ancienne*)³³. Но для нас в рассматриваемом контексте важно подчеркнуть, что метафизика ритма, как ее понимал сам Августин, и была той универсальной духовной лестницей, по которой античность взбиралась к осуществлению своего понятия.

Но если мы, таким образом, прояснили, чем была метафизика ритма для античности, то теперь необходимо обозначить, чем же она является для нас или в принципе, ибо мы и есть ее понятие. Ведь на самом деле, то, почему античность вообще и августиновская метафизика ритма в особенности столь притягательны, может быть лишь нашей собственной необходимостью, актуальностью нас самих. Наше образование предполагает, чтобы всякая определенность уже была возведена во всеобщность мысли, и чтобы мы, следовательно, только начинали с того, что для древних было итогом. Но это, в свою очередь, означает, что отношение к античности «переворачивается» в нем самом, и теперь уже мы становимся центром притяжения, в круге которого вращается планета Августиновой мысли.

Это «перевертывание» объясняется тем, что всеобщность, возникшая как результат древней метафизики, могла быть лишь абстракцией своей определенности (конечности, особенности), по отношению к каковой она оставалась односторонне отрицательной. Как следствие, мы сталкиваемся с целым рядом пресловутых

«еще не» античности. Идея (логическое) *еще не* была положена как различенная с собой для себя самой. Тотальность интеллектуального *еще не* была завершена в том смысле, что всеобщее *еще не* познано как его негативность, как единичность, а дух, погрузившийся в логическое как субстанциальное, *еще не* взошел как знание логическим себя самого, как субъект, как я. Поскольку же обозначенный процесс конкретизации духа должен был сначала произойти лишь в содержании мышления, а не в его самостной форме, понятии, постольку это знающее себя само логическое, примиряющееся в своей разорванности, исходно выступило в религии, а именно в христианстве. И только после того, как эта абсолютная религия осуществила в действительности свое понятие, оно пришло к самосознанию в форме себя самого, чем и является *наша* («новая») философия.

Впрочем, было бы более чем странным, если б мы не признавали, что у Августина как у христианина вообще и тем паче как у клирика и даже отца Церкви должны были проявляться очертания новой духовной культуры. Эти новообразования, несомненно, отвоевывали в его персоне свое жизненное пространство, отчего вступали в неизбежное противостояние с прежней образованностью. Поэтому давно стало общим местом указывать на то, что гиппонский епископ представлял собой противоречивую фигуру, совмещающую в себе завершающий становление античный дух и начавший свое формирование дух христианства³⁴. Однако это «совмещение» само есть пока что лишь совершенно внешнее соотношение; оно стало своего рода стереотипом, служащим лишь «оберткой» для более сложного феномена. Вот почему является как поверхностным, так и поспешным полагать, подобно Р.А. Маркусу, что, «Августин во многих отношениях принадлежал обоим мирам, и не в меньшей степени интеллектуально» (and not least intellectually) (курсив наш. — А.Т.)³⁵. Тем более не вполне продуманным является заявление Дж.М. Риста о том, что Августину удалось «покрестить» античную мысль, преобразовав ее самым радикальным образом³⁶. На деле, ни о каком «смещении», «конвергенции» или же

«крещении» в собственном смысле интеллектуальных, т.е. философских, установок не может быть и речи, ибо для того, чтобы христианская культура могла оказать влияние на философскую позицию античного мыслителя, она сама должна была предварительно развиться в свойственную ей философскую же форму. Однако это философское преобразование произойдет, как нам известно, лишь в эпоху Нового времени. А пока даже в средоточии своей христианской образовательной программы, каковым является его трактат «О христианской науке», Августин для объяснения цели и задач данного сочинения при всем старательном цитировании Св. Писания вынужден обращаться к разработке платиновского образа путешествия, совершаемого для возвращения на родину, как иллюстрации сути метафизического познания³⁷.

Именно этот процесс духа в ритмической определенности, или же ритм как процесс самой метафизики, и есть наш главный интерес в августиновской мысли. Поэтому тогда как в предыдущем исследовании мы обратили внимание на парадоксальное в своей видимости явление перехода августиновской эстетики ритма, с одной стороны, от научной формы к художественной (представленных в его творчестве соответственно ученым трактатом «О музыке» и «Псалмом против донатистов»), а с другой, от идеальных канонов античного стихосложения к возникающему новому христианскому, далеко не безупречному с классической точки зрения, и попытались дать этому явлению разумное объяснение³⁸, в настоящей работе мы концентрируемся на научной форме его ритмики, т.е. изучаем движение его метафизики ритма как достигающей своего предела и переступающей свою границу³⁹. Это значит, что исходно мы рассматриваем ступени, по которым Августин возводит ритм из «юдоли» художественного опыта на «небо» абстрактного принципа, являющегося завершением античного мышления вообще и понимания ритма в особенности. Поскольку же таким образом положенный предел мышления делает его конечным (ведь его определенность осталась по другую сторону, в «посюстороннем» мире), постольку он становится его границей, в

которой отрицается сама метафизика. Но это отрицание, по выражению Гегеля, «обоюдоостро»⁴⁰. И так как мышление из себя самого соотносится со своим пределом, то эта его ограниченность в нем подвергнута снятию, и оно ее преодолевает. Поэтому завершением нашего рассмотрения должно быть мышление, в котором бы «земной» аспект ритмики, прежде нещадно порицаемый, получил свое «метафизическое» же (т.е. вообще философское) оправдание и доказал себя в качестве обязательной ступени постижения своего понятия. Такой тип мышления мы и обнаруживаем в немецкой эстетике стиха конца XVIII в.

Обозначив, таким образом, общее направление нашей работы, зададимся вопросом о том, насколько проторенной оказывается для исследователя идущая в нем дорога. Вполне предсказуемо, что разносторонность и универсальность такого духовного явления, как св. Августин, с необходимостью вызывает незатухающий резонанс в культурной среде. Вспомним, что уже его современник св. Иероним свидетельствовал о всемирной славе епископа Гиппона⁴¹. Поэтому неудивительно, что почти сотню лет назад П. Альфарик начинал свой труд «Интеллектуальная эволюция св. Августина» (1918) с утверждения о том, что Августин является церковным автором, о котором пишут больше всех, и что один лишь список посвященных ему работ составил бы содержание увесистого тома⁴². Вполне понятно и то, почему двумя десятками лет спустя А.-И. Марру не только констатировал огромную массу всякого рода публикаций, вдохновленных творчеством и жизнью африканского мыслителя, но даже замечал, что августиновская библиография настолько обширна, что никто не может похвастаться тем, что проанализировал ее всю целиком⁴³. Немалый кусок этого исследовательского «пирага» составляют произведения, изучающие эстетическую концепцию Августина в целом и ритмики в частности. Имена авторов и названия трудов, посвященных предметности ритма и трактату «О музыке» и рассматриваемых нами как наиболее значимые, были приведены в хронологическом порядке в нашей предшествующей монографии⁴⁴. Поскольку же метафизический аспект в

ритмической проблематике у Августина является определяющим, постольку он получил наибольшее отражение в исследовательской литературе. В этой связи мы позволим себе ограничиться здесь указанием лишь на работы, прежде не приводившиеся, но представляющие исследовательский интерес. Это — статья В. Байервальтеса «Aequalitas numerosa. К августиновскому понятию прекрасного» (Aequalitas numerosa. Zu Augustinus' Begriff des Schönen) (1975), в которой отмечается, что, во-первых, ритмическое равенство как выражение красоты сущего является по Августину эстетическим отражением самой божественной (абсолютной) красоты; а во-вторых, что августиновский подход к художественной сфере формирует у нас понимание того, что произведение искусства в своем чувственном образе репрезентирует «идею», отчего оно, несмотря на сплошь «фикциональный» или «иллюзионистский» характер, оказывается преобразованием действительности. Обращает на себя внимание также статья Д. Уолхаута «Августин о трансцендентном в музыке» (Augustine on the Transcendent in Music) (1989), каковая показывает, что августиновский трактат «О музыке» служит доказательством того, что в музыке имеется трансцендентное измерение. Метафизический «дух» августиновской концепции заметен и в статье А. Шмитта «Число и красота в шестой книге 'De musica' Августина» (Zahl und Schönheit in Augustins De musica, VI) (1990), утверждающей, что число для Августина означает не просто считаемое, квантифицируемое многое, но нечто, далеко выходящее за эту определенность и более всеобщее, т.е. не голая множественность, а та, что переплетена с единством и есть aequalitas, равенство. Нельзя не упомянуть публикации Ф. Хентшеля — статью «Чувственность и разум в 'De musica' Августина» (Sinnlichkeit und Vernunft in Augustins 'De musica') (1994), доклад «От эстетического опыта к метафизическому познанию: De musica» (Von der ästhetischen Erfahrung zur metaphysischen Erkenntnis: De musica) (2005) и раздел, посвященный Августину, в коллективной работе «Музыка в античной философии: Введение» (Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung) (2010), где исследователь под-

черкивает, что когда в отношении Августина говорится о его философии искусства, то ритмика («музыка») несомненно занимает центральное место, и что сердцевину его концепции составляет та мысль, что образующийся ум должен быть возведен от телесного к бес-телесному, от временного к вечному. Весьма ценными являются статьи К. Пиксток «Восходящие числа: 'De musica' Августина и западная традиция» (Ascending numbers: Augustine's 'De musica' and the Western tradition) (1998) и «Музыка по Августину: душа, Град и космос» (Music: Soul, City and Cosmos after Augustine) (1999), рассматривающие музыку как метафизическую категорию и исследующие ее в особенных формах космической, психической и политической. Метафизическое призвание ритмики в августиновской эстетике вскрывается и в книге Ж.-М. Фонтанье «Красота в представлении св. Августина» (La Beauté selon Saint Augustin) (1998), в которой утверждается, что вся красота может быть определена сообразно с арифметически-музыкальной моделью и что именно посредством музыки разум обнаруживает, что прекрасное основывается на «нумерических» отношениях. Интересен и один из параграфов [озаглавленный «Святой Августин и ритмы воплощения» (Saint Augustine and the Rhythms of Embodiment)] монографии Б. Хольсингера «Музыка, тело и желание в средневековой культуре» (Music, Body, and Desire in Medieval Culture) (2001), в котором автор при всей дискуссионности его интерпретации «совершеннейшего парадокса» (the sublime paradox) и «самосознательного агонизирования» (self-conscious agonizing) чувственной музыки у Августина, признает, что текст августиновского трактата реализует стремление гиппонца двигаться от изменчивого мира человеческого языка и пения к неизменному царству истины и числа. Значимым, впрочем, не в собственно философском, а в историографическом аспекте является диссертационное исследование М. Якобсона «Aurelius Augustinus. De musica VI. Критическое издание с переводом и введением» (Aurelius Augustinus. De musica VI. A Critical Edition with a Translation and an Introduction) (2002). Примечательна и работа С. Герша «Метафизическое единство музыки, движе-

ния и времени в 'De musica' Августина» (The Metaphysical Unity of Music, Motion and Time in Augustine's De Musica) (2009), так как в ней устанавливается, что хотя в августиновском подходе к музыке некоторые исследователи усматривают эволюцию от более ранней античной модели к позднейшей инспирированной принятием и изучением христианства и церковной активностью, Августин как выдающийся латинский представитель платонической традиции всегда четко разделял практику музыки, относящуюся к чувственному миру, и ее теоретические принципы, восходящие к интеллектуальной области чисел и отношений, отчего именно последние удерживаются в качестве общего знаменателя августиновской мысли. В заключение этого краткого обзора следует назвать книгу С. Берга «Музыкальный механизм: ориентационно-герменевтические исследования отношения музыки и религии» (Spielwerk: Orientierungshermeneutische Studien zum Verhältnis von Musik und Religion) (2011), одна из трех частей которой — «Музыка и религия в онтологическом горизонте: De musica Августина» (Musik und Religion im seinsphilosophischen Horizont: Augustins De musica); а также доклад Я. Кристианса «Августин о (музыкальной) красоте как пути к Богу» [Augustinus over (muzikale) schoonheid als weg naar God] (2011), где автор уподобляет музыку «интерфейсу» как некоторому образованию между чувственным миром и высшим божественным порядком (als soort tussen de zintuiglijke wereld en de hogere, goddelijke orde)⁴⁵.

Настоящий обзор, равно как и упомянутое предшествующее рассмотрение ученой литературы должны служить удостоверением в том, что исследовательское поле августиновской метафизики ритма не только определено, но и в значительной степени разработано. В этой связи может представляться, что оно давно уже плодоносит и что даже его плодородность исчерпывается. Если иметь в виду прежний способ его возделывания, а именно еще не подвергнутую должной обработке саму форму историко-философского исследования, то, пожалуй, пришлось бы согласиться с тем неутешительным прогнозом, что виды на новый урожай весьма сомнительны.

Однако обозначенная проблема имеет свое решение. Даже более того, мы позволим себе высказать утверждение, что до сих пор эта нива лишь подготавливалась к тому, чтобы принести свой главный философский плод. Дело, как было замечено, заключается в самом способе изучения, т.е. в *культуре* самого исследователя, проявляющейся в *методе* историко-философского познания. Это означает, что мы должны дать себе отчет в том, какова определенность осуществляемой нами историко-философской деятельности: является ли она лишь историческим или же собственно *философским* познанием?

В высшей степени показательно, что этот вопрос был поднят в контексте изучения философии Августина, а именно в статье И. Боше «Статус истории философии согласно Письму 118 Августина Диоскору» (*Le statut de l'histoire de la philosophie selon la Lettre 118 d'Augustin à Dioscore*). И. Боше занялась изучением этого экземпляра эпистолярного наследия святого отца потому, что в нем он обратился к поставленным его корреспондентом историко-философским вопросам, благодаря чему выявились два связанных друг с другом принципиальных аспекта его отношения к предметности истории философии: способ прочтения и усвоения исторических текстов философии и проблема интерпретации историко-философского процесса как имеющего определенный смысл целого. Как полагает французский ученый, позиция Августина представляет собой «*философский акт*» (*acte philosophique*)⁴⁶ (курсив наш. — А.Т.), поскольку он не довольствуется объяснением своему адресату проблемных мест цицероновских диалогов (какую задачу ставил перед ним сам Диоскор), но размышляет в письме более широким и фундаментальным образом над тем, в какой мере следует изучать философских авторов, что в итоге приводит его к необходимости целостного понимания истории философии и тщетности познания философских мнений ради них самих. Вот почему в философских вопросах, поднимаемых текстом, для Августина, как свидетельствует Боше, приоритетом является не верность цицероновской мысли, но отыскание истины (*sa priorité n'est pas la fidélité à la pensée cicéronienne, mais la recherche de*

la vérité)⁴⁷. И в самом деле, в рассматриваемом послании гиппонский епископ считает неприемлемым удовлетворяться знакомством с тем, чему учили, например, Анаксимен, Пифагор, Анаксагор, или же Демокрит и другие философы, и даже называет подобную науку «невежественнейшим знанием» (*imperitissima scientia*), так как оно далеко отстоит от подлинной науки и образования (*cum hoc a vera doctrina et eruditione longe absit*)⁴⁸. По этой же причине наш философ в заключение своего письма говорит Диоскору о том, что в конечном итоге он считает необходимым рассматривать различные философские проблемы не так, как они есть для тех или иных мыслителей в истории [в данном случае — не так, как у Цицерона (*non de libris Ciceronis*)], а так, как они должны трактоваться и разрешаться сами по себе (*sed per se ipsas tractandas dissolvendasque*)⁴⁹. Но это означает, что Августин в подходе к историко-философским концепциям стремился постигать их содержание не в той определенности, в какой оно выступало для их авторов, а в той, каковая является его бытием-в-себе, т.е. целью (*finis*)⁵⁰, без которой историческое познание становится пустопорожним любопытством и бессмыслицей. Следовательно, историческая философская точка зрения Августина «удивительным» образом такова, что сама является образчиком мышления, в соответствии с которым мы должны перейти от непосредственно исторического⁵¹, т.е. лишь *опытного*, подхода к истории вообще и истории философии в особенности, в *неопытности* (*imperitia*) какового ее моменты берутся в случайной форме, отчего пребывают в абстрактном отношении друг к другу и не выявляют своего единства, к подходу философскому (или, если угодно, «априорному»), поскольку он является *целесолагающим*, а значит, историческое впервые возникает как *целое*, благодаря чему история освобождается от формы своей неменяемости — хроники, становясь историей в подлинном смысле слова⁵².

Но что же есть эта субстанциальная цель истории философии, в тотальности каковой только и может быть раскрыто действительное значение каждого из ее особенных формообразований, включая августиновскую метафизику ритма? И разве то, что в качестве таковой цели полагал Августин, т.е. то, чем была эта цель

для него, есть также сама эта цель *в себе*, или *для нас*? На эти вызовы мышления есть необходимые ответы, однако будет правомерным их озвучить лишь после того, как мы еще раз вспомним, что при решении историко-философских задач мы имеем дело именно с философским познанием. Между тем, как справедливо заметил Й. Гессен, исследовавший августиновскую метафизику познания, «Сфинксовой загадкой всей философии является проблема связи между субъектом и объектом, мышлением и бытием» (*Das Spinxrätzel aller Philosophie ist die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt, Denken und Sein*)⁵³, причем «познание заключается в том, чтобы полагать мышление и бытие в правильном отношении» (*Erkennen heißt ja Denken und Sein in die richtige Beziehung setzen*)⁵⁴. Значит, прежде всего, нужно указать, какая форма мышления и бытия (или же либо мышления, либо бытия) есть это «правильное отношение». Таковым же может быть лишь то, в определенности чего оба крайних термина обнаруживают свою конкретность. А это — отношение *понятия*, или *логическое* отношение, ибо именно в его форме заостряется пик как субъективности, так и субстанциальности, а значит, обретается подлинное единство мышления и бытия.

Итак, когда ставится вопрос о цели исторического развития философии, то в качестве таковой должна быть положена ее логическая форма, поскольку, как было сказано, в ней преодолевается конечный характер познания, обусловленный тем, что мышление еще не устранило сущую в нем противоположность между собой и своей предметностью. Логическая форма субстанциальна, если рассматривать ее как сущность и основание существующих в истории особенных философских концепций. Однако субстанциальна она лишь в той мере, в какой она есть их подлинное я, субъект, абсолютное самосознание, во всеобщности которого сняты конечные способы того, как мышление себя сознавало, но сохранено развертываемое их посредством конкретное содержание.

Это развившее себя до логической формы мышление получило название *спекулятивного*⁵⁵. Заметим, что Августин также признает

спекулятивное высшей познавательной формой⁵⁶. При этом он даже проводит четкое различие между видами познания, так что, во-первых, разум может заниматься познанием конечного как вещей временных и изменчивых (*cognitio rerum temporalium atque mutabilium*)⁵⁷, каковое, впрочем, не есть цель для себя, отчего им необходимо пользоваться (*uti*), но нельзя наслаждаться (*frui*). Эту определенность познания Августин мог называть «деятельным знанием» (*scientia activa*) (очевидно, потому, что он понимает деятельность как такую форму *ratio*, в которой его понятие, его цель еще не достигнута, не познана так, как она есть в себе и для себя), а также «знанием собственно» (*proprie scientia*) или «наукой» (*scientia sive disciplina*)⁵⁸. Второй же и высший вид познания — «мудрость собственно» (*proprie sapientia*) как заветное «созерцательное знание» (*scientia contemplativa*)⁵⁹, предметность которого составляет область неизменного, вневременного и самождественного бытия, мир умопостигаемых оснований. Однако эта платоническая безмятежность, столь искомая античностью, и есть та граница, которую спекулятивное должно преступить в развитии своего понятия. Но вопреки этому долженствованию умопостижение у Августина носит лишь метафизический характер, так как сокровенная и возвышенная тишина умопостигаемого Абсолюта в древней философии исключает из себя перипетии восхождения (а значит, и конечность) познающего его субъекта⁶⁰. Очевидно, таким образом, что как философ, гиппонский епископ еще очень далек от понимания того, что упомянутый Абсолют сам есть продукт субъективности. Это, в свою очередь, означает, что в спекулятивности логического августиновская мысль фиксирует лишь момент субстанциальности, и, следовательно, она не схватывает его во всей конкретности. Но поэтому то, что полагается ею как цель, на деле есть только момент, движущая сила которого — вне его, а именно в процессе нашей цели. Как следствие, точка зрения африканца должна рассматриваться не как самостоятельная, а как втянутая в историко-философское образование, и только в итоге последнего она обретает свое истинное значение.

Для нас этим результатом является точка зрения гегелевской философии, причем, как результат, она есть логический принцип. Но поскольку принцип как целое действителен лишь в той мере, в какой его части обнаруживают себя его воплощением и доказывают себя его членами, постольку мы и стремимся показать, что особенность августиновской метафизики ритма есть необходимая персонификация его всеобщего понятия.

Ясно, что по этой причине от нашего историко-философского исследования требуется, чтоб оно также было и философско-историческим, а значит, мы не только не можем, но и не должны рассматривать августиновскую концепцию «так, как есть». Эта превратным образом понятая негативность философского подхода к исторической сфере не раз служила поводом для осуждения спекулятивного метода как метафизического. Оставляя в стороне все эмпирическое «богатство» этих инвектив, считаем разумным сконцентрироваться на позиции, главным образом, А.-И. Марру, хотя бы потому, что в своей научной деятельности он проявил себя сначала не как «критический философ истории», а как выдающийся специалист в творчестве Августина, так что нет ничего удивительного в том, что подвергаемое им критике метафизическое понимание истории получает у него тезисную формулировку в виде августиновской цитаты: «Архитектор преходящими механизмами возводит непреходящее здание» (*Architectus aedificat per machinas transituras domum mansuram*)⁶¹.

Свои соображения французский исследователь обобщил в труде «Об историческом познании» (*De la connaissance historique*) (1954), преисполненном духом кантовского критицизма. Он рассматривает его как «пролегомены ко всякой попытке разумно разработать историю»⁶² и ставит его целью выяснение границ ее познания. Прежде всего, впрочем, он обращает внимание на необходимость философского отношения к истории и стремится вырвать историков из того оцепенения, в котором их удерживал эмпирический (позитивистский) подход⁶³. Более того, с точки зрения Марру, в историческом познании следует не просто подниматься

над «пылью мелких фактов», а стремиться к понимающему и объясняющему рациональному взгляду на прошлое, в результате которого должны быть выявлены его общие линии и цепи причинных или целевых отношений (*des lignes générales, ... des chaînes des relations causales ou finalistes*)⁶⁴. При этом Марру признается, что *существенным* инструментом является *понятие* (*le concept*), так что познавать исторически означает замещать сам по себе непостижимый «голый факт» системой понятий, выработанных духом⁶⁵. Тем не менее, его концепция остается исключительно «критической философией истории» (название, заимствуемое им у Р. Арона), которую, как он подчеркивает, никоим образом не следует понимать в гегелевском смысле «философии истории». Марру желает, чтобы в его усилиях видели исследование проблем гносеологического порядка, возникающих в результате научных запросов и поисков историка. Интерпретируемая в этом ключе, философия истории оказывается не более чем «эпистемологией истории», каковая не претендует, подобно спекулятивной философии истории, на раскрытие «мистерии истории», что, с точки зрения «критиков», представляет собой метафизическую предметность, подлежащую научному анафематствованию⁶⁶. Т.е. спекулятивный философ истории является для Марру «худшим врагом» (*pire ennemi*), ибо последний в качестве цели своего познания имеет *сущность* истории, ее субстанцию⁶⁷. Однако субстанция исторического процесса в представлениях исторического критицизма должна оставаться кантовской вещью-в-себе, «ноуменальной реальностью», совершенно непостижимым «апейроном». Поэтому необходимо перестать медитировать над ее объектом и начать исходить из историка⁶⁸, чья субъективность как раз и формирует то, что называется историей, ибо она образуется как результат его познавательной деятельности. В случае с историей философии это означает, что ее толкование как Августином, так и Гегелем является догматическим, метафизическим, поскольку они превращают ее реальный ход в генеалогическую картину, в которую вписывается возникновение их собственной философии.

Таковы, *in pace* принципиальные положения той критики, которую можно обратить в адрес занимаемой нами спекулятивной точки зрения. Однако представим, что мы пропитались ее духом и желаем лишь того, чтобы субъективность историка, ставшая теперь нашим принципом, получила определенность. Иначе говоря, какова форма субъективности, в определенности которой история будет легитимизована? Есть ли это форма чувственного созерцания или восприятия? Нет, ведь мы хорошо помним, как Марру отказывался признавать реальными выступающие в их определенности «голые факты». Может быть, это — форма фантазии, каковую в качестве принципа с удовольствием эксплуатировали теоретики «нарративизма»⁶⁹? Вовсе нет, так как для Марру история должна иметь «истинную» интеллигибельность, а не быть произвольным упражнением воображения, разрушающим всю серьезность истории как науки и значимость ее истины⁷⁰. Но единственно серьезной формой, существенность каковой признает французский ученый, является форма *понятия*. Коли так, то именно концептуальная, логическая, или же просто философская, история только и может быть подлинной. Так что, совсем наоборот, догматичной и метафизичной является не спекулятивная точка зрения, а как раз «критическая» позиция Марру, полагающего между «нашей историей» (как ее ни называй, «феноменальной», «концептуальной», научной), т.е. «субъективной», и «объективной» («ноуменальной») историей *реальное различие* (la distinction réelle)⁷¹. Ведь если какая-нибудь философия (пусть даже «критическая») претендует на то, что проводимые ею различия реальны, объективны, то следует либо признать ее притязания наивной метафизикой, либо перестать рассматривать сами эти различия как метафизически фиксированные и неподвижные. Таким образом, проблема изложенной критической точки зрения состоит в том, что хотя она, конечно же, справедлива в полагании момента *субъективности* понятия, ибо именно в последнем оно обретает свою завершенность, она оказывается превратной в той мере, в какой не может понять, что эта субъективность и

есть не что иное, как тотальность субстанции, объективности самого же понятия.

Удостоверившись тем самым в разумности спекулятивного подхода к изучению исторического вообще и историко-философского в особенности, перейдем к рассмотрению того, какое разделение должно получить наше исследование августиновской метафизики ритма сообразно с самим его понятием. Так как всякое понятие имеет своей предпосылкой определенность мышления в языке и в современной ему эпохе, то первой задачей будет исследовать понятие ритма как латиноязычный феномен и выяснить его значимость в особенности римской культуры. Далее мы должны перейти к его рассмотрению как собственно логическому принципу, а затем к изучению форм его реализации в природе и конечном духе. Поскольку же понятие самосознательно, постольку адекватной формой его осуществления является лишь сфера всеобщего (абсолютного) духа, где оно реализуется в формах искусства и науки. Соответственно в последующих разделах исследования мы рассмотрим то, как августиновская мысль отражает процесс восхождения ритма от художественной определенности к вообще научной и в итоге к философской. Но так как философия Августина в целом разделяет общий античный характер и является метафизикой, она и в отношении ритма выявляет свою историческую ограниченность, каковая (о чем было замечено выше) преодолевается в немецкой эстетике XVIII в. Эта судьба августиновской метафизики ритма — предмет заключительного раздела исследования.

1. Numerus как «имперский» концепт в метафизике ритма Августина

Любое понятие есть движение самополагания, осуществляющееся в форме истории и определенной культурной традиции. Вот почему нельзя оставаться к понятию лишь в непосредственном отношении, так, как если бы оно было чем-то существенным вне того, что его опосредствовало, т.е. в абстракции от своего развития. При этом важно не просто констатировать наличие дистанции между тем, что есть ритм для нас, и тем, чем он был для интеллектуала времен падения Римской империи; необходимо попытаться преодолеть это расстояние, усвоив ту реальную определенность, в которой ритм выступал в завершающем себя античном сознании. Этот шаг должен быть сделан тем более потому, что латинский способ постижения его понятия действительно замечателен и даже уникален. Разберемся же внимательно, чем эта уникальность определяется.

Августин, конечно же, не был первым римским автором, ставшим употреблять латинское слово *numerus* для выражения понятия ритма. В этом смысле он лишь следовал установленной задолго до него традиции, носителем какой был уже Цицерон. Последний же утверждал, что все, что подпадает под определенную слуховую меру называется *numerus*, а по-гречески именуется *ῥυθμός*⁷². Однако известно, что латинский аналог греческого выражения имеет преимущественное значение *числа*, для которого в самом греческом имеется прямое соответствие — *ἀριθμός*, причем среди значений последнего «ритм» не обнаруживается. В свою очередь *ῥυθμός* может пониматься не только как любое повторяющееся размеренное движение или период времени (что как раз и привычно для нашего представления о ритме), но и как пропорция и симметрическое соотношение частей в независимости от того, двигается тело или же нет, отчего он даже мог выступать в значении простой упорядоченности. Более того, Аристид

Квинтилиан в своем трактате «О музыке» утверждал, что слово «ритм» употребляется не только тогда, когда говорится о том, что движется (κατὰ πάντων τῶν κινουμένων), но также и о неподвижных телах, как в том случае, когда говорится о благообразном изваянии (ἐπὶ τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων ὡς φαμεν εὐρυθμον ἀνδριάντα)⁷³ (курсив наш. — А.Т.). Упомянем и о том, что греческий «ритм» выявляет даже значения состояния или склада чего бы то ни было, а также формы, вида или очертания вещи, и, наконец, значения образа, способа или метода⁷⁴.

Необходимо, конечно же, признать, что логическая связь между «числом» и «ритмом» была положена внутренним образом самими греками. К примеру, Аристотель в «Риторике» представил рассуждение следующей направленности. Речь, лишённая ритма, имеет незавершенный характер, а так как незавершенное неприятно и невнятно, то ей следует придать завершение. Все же завершается числом, и числом определенного характера речи является ритм (περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα: ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν)⁷⁵. Аристид также определенно связывает ритмику и числовую сферу, когда, рассуждая о том, что может быть отнесено к области музыкального предмета (базовым элементом каковой является ритмика), говорит, что она «для тех, кто продвинулся вперед, объясняет природу чисел и разнообразие пропорций...» (προϊοῦσι δὲ τὴν τε τῶν ἀριθμῶν ἐξηγουμένη φύσιν καὶ ἀναλογίων ποικίλιαν...)⁷⁶. Однако в случае с Августином, как и с римским духом в целом, мы имеем дело с этой связью как уже обналиченной, ибо она получила свою реализацию в едином языковом выражении. Но на каком же основании латинский термин *numerus*, а также образованные от него прилагательное *numerosus*, наречие *numerosе* (*numerositer*) и существительное *numerositas*, служившие прежде лишь для экспликации отношений количества и численности, приобретают эстетическую нагрузку ритмической определенности?

Поскольку в собственно лингвистической области оснований для «расширения объема» этого понятия не обнаруживается, по-

стольку мы полагаем, что его причину следует искать в особенности самого римского духа как завершающей фазы античной культуры. Для уяснения этого необходимо еще раз вспомнить, что во времена св. Августина христианский мир пока еще не сошел с небес религиозного представления и не воплотился в созерцаемой действительности. А это значит, что эпоха, схватыванием каковой в мышлении и являлась неоплатоническая философия в целом и августиновская в частности, оставалась эпохой осуществившего себя вполне римского государства. Если же принять в расчет слова немецкого классика о том, что в общем государственность народа зависит от его религии⁷⁷, так как последняя составляет субстанцию его нравственности, то каким бы неожиданным на первый взгляд ни представлялось предлагаемое решение, основание, на котором античная мысль в своей латинской форме подавила терминологическую самостоятельность «ритма» по отношению к «числу», оказывается высвечиванием определенности римского религиозного сознания.

Как мы знаем, античный дух возникает как греческий, а греческая религия была религией красоты, искусства. Однако красота — это такая определенность духа, которая делает его ограниченным, так как она фиксирует всеобщность в форме конечного образа действительности. Поэтому сами греки, пресытившись блаженством прекрасного, пробудились в философии не только к тому, чтобы стремиться к *иной* красоте, но и к тому, чтобы в деятельности своих классиков суметь отнестись к ней негативно и начать рассматривать прекрасное вообще как то, что не есть завершенная тотальность, как то, что еще имеет цель в себе (а значит, непосредственно вне себя), отчего оказывается только средством и захватывается процессом целесообразной деятельности. Этой религией целесообразности как раз и была римская религия, боги которой серьезны и рассудительны в противоположность резвящимся поребячески богам греков. Но лишь в этой жесткой и даже жестокой рассудочности, столь смертельной по отношению к красоте, могло быть осуществлено возвышение духа, его освобождение от его природной особенности⁷⁸. Римская империя и ее религия, конечно

же, подавляли особенную свободу и непосредственную самостоятельность духов, входивших в нее народов, однако именно в этой негативности абстракции осуществляла себя чистая всеобщность логического. Как поясняет Гегель в «Лекциях по философии религии», «в качестве такового фатума римский дух изничтожил счастье и веселье прекрасной жизни и сознания предшествующих религий и свел все формообразования к единству и тождеству», но тем самым было достигнуто «упразднение конечности»⁷⁹, благодаря чему все конечное (хотя пока еще в неистинной форме) было воспринято во всеобщее. Как следствие, греческая культура, включая философию, должна была пустить корни на почве римского духа и произвести в нем свои завершающие (декадентские, если угодно) плоды.

В этом контексте метафизическая позиция Августина в целом и в ритмике в частности является красноречивой иллюстрацией того, как все особенное должно распрощаться со своей самостоятельностью и признать господство всеобщего. Во введении мы упомянули об оппозиции таких определений августиновского мышления, как *uti* (пользования) и *frui* (наслаждения), значимость какой выходит за рамки этической проблематики (в чьих границах она непосредственно формулируется)⁸⁰ и представляет метафизический интерес в широком смысле слова. Августин развивает свои соображения относительно этой оппозиции во многих произведениях, но особенно четко он высказывается по ее поводу в первой книге трактата «О христианской науке». Здесь он указывает, что предметы, которыми следует наслаждаться (*illae quibus fruendum est*), делают нас блаженными, а те, коими следует пользоваться (*istis quibus utendum est*)⁸¹, помогают нам достичь этого блаженства. Если же мы предпочитаем наслаждаться тем, чем следует только пользоваться, то мы из-за любви к низшему сбиваемся с пути и даже совсем отвращаемся от того, чем должны наслаждаться. При этом наслаждаться, по Августину, означает прилепиться любовью к вещи ради нее самой (*frui est enim amore inhaerere alicui rei propter seipsam*), а пользоваться — употреблять то, что есть в распоряжении, с целью достичь того, что любишь

(uti autem, quod in usum venerit ad id quod amas obtinendum referre)⁸². Ответ на вопрос о том, какими предметами должно лишь пользоваться, а какими можно и должно наслаждаться, вполне ожидаем: то, что относится к этому миру и имеет определенность телесного и временного, является предметом использования; то же, что относится к «невидимому Бога» (*invisibilia Dei*), т.е. к области вечного и неизменного, есть предмет наслаждения⁸³. Поэтому-то конечное и оказывается лишь средством достижения бесконечного. Иными словами, сфера особенного не может быть признана за подлинное бытие, не есть цель для себя, а значит, должна быть принесена в жертву на алтарь всеобщности. Ведь даже ближнего следует любить, с точки зрения гиппонского епископа, не ради него самого, а исключительно ради Бога и в Боге⁸⁴. Таким образом, единственное прощение и оправдание конечного — это его смерть и консуммация потусторонним бесконечным.

Рассматриваемую дихотомию (или же связку) «наслаждения-использования» мы в обязательном порядке обнаруживаем у Августина и в трактате «О музыке». Во-первых, данное соотношение присутствует в первой книге этого сочинения в несколько завуалированной форме, так как имеет иное терминологическое воплощение. Так, когда наш исследователь ритма изучает вопрос о том, что же считать музыкой в собственном смысле слова, он указывает на предосудительность наслаждения чувственной музыкой. Он, впрочем, допускает использование определенной толики такого рода удовольствия с целью расслабиться после великих трудов и восстановить духовные силы. Однако делать это предписывается с крайней осторожностью и рассудительностью, ибо хотя из «здешней» ритмики и является весьма благоразумным что-либо *извлекать*, все же совершенно постыдно и безобразно даже иногда этим *увлекаться* (*interdum sic capere modestissimum est; ab ea vero capi vel interdum, turpe atque indecorum est*)⁸⁵ (курсив наш. — А.Т.). В явной же форме это пара обнаруживает себя в шестой книге произведения и, пожалуй, неслучайно в той главе, которая трактует как раз о том, что посредством конечного рода ритмики душа

пробуждается к тому, чтобы любить Бога. В ней Августин сначала вполне сообразно с римскими представлениями о добродетели (или доблести) дает описание своего идеала — «великого и воистину культурнейшего мужа» (*magnum quemdam virum et vere humanissimum*), который все телесные ритмы относит не к плотскому удовольствию, но лишь к телесному здоровью; а те, что действуют и возникают в соединении душ, обращает не к своему высокомерному превосходству, а к пользе самих же душ (*ad ipsarum animarum utilitatem*). Более того, ритмы, господствующие над теми, что имеют только чувственный и преходящий характер, этот идеальный человек опять-таки *использует* (*utitur*) не для праздного и губительного любопытства, а для необходимого одобрения или осуждения, и тем самым, наконец, к пользе ближнего (*ad utilitatem proximi*)⁸⁶. Далее же Августин поясняет то, каким должно быть наше отношение к «юдоли» особенного, к области конечной ритмики. В соответствии с его взглядом, ритмы, не достигающие формообразования разума (*numeri qui sunt infra rationem*), хотя и могут быть прекрасны в своем роде (*in suo genere*), эта их особенная красота не есть прекрасное всеобщим образом, т.е. в себе и для себя. Поэтому если душа избирает предметом своей любви их конечную красоту, то она любит в них не только то, что делает их прекрасными, а это — высший метафизический принцип вечного и неизменного равенства, но и их упорядоченность, имеющую преходящий характер. Но подобная любовь к низшей красоте оскверняет душу, ибо это низшее по сравнению с достоинством души должно презираться. Следовательно, эти конечные ритмы нельзя любить так, как если бы мы становились блаженными, наслаждаясь ими (*neque amemus eos, ut quasi *perfruendo* talibus beati efficiamur*). «От них, поскольку они временные..., — заключает Августин, — мы будем воздерживаться, впрочем, *используя* их на благо (*his etenim, quoniam temporales sunt..., sed bene *utendo* carebimus*)»⁸⁷ (курсив наш. — А.Т.).

Напомним, что самым важным в рассмотрении практического отношения *uti-frui* в эстетическом аспекте, является то, что оно

реализовывалось в границах одного и того же словесного образования, каковое приходится относить то к области преходящих ритмов, то к царству неизменных чисел, причем, разумеется, лишь последние признавались регионом истинного бытия и субстанцией первых. Вместе с тем, это означает, что латинский *pithagorus* как раз и был тем «имперским» концептом античного мышления, в котором вся область эстетического получала свою легитимацию, так как в нем конечная красота, чувственная ритмика «шла ко дну», но благодаря этому погружению принималась во всеобщность числа как логического принципа.

Метафизическое возведение особенного во всеобщность, каковая, дабы быть наличной для сознания, должна была, в свою очередь, получить воплощение в числовой определенности, ко времени Августина представляло собой вполне оформившуюся тенденцию. Именно она и вызвала из глубин многовековой истории античной мысли на поверхность дух и имя Пифагора. Что касается грекоязычной территории античной культуры, то, оставляя в стороне целый сонм последователей, толкователей и реформаторов пифагорейского способа философствовать, оставшихся неизвестными африканскому мыслителю, мы упомянем лишь неопифагорейцев Никомаха Герасского, Теона Смирнского (деятельность которых приходится на первую половина II в. от Р.Х.) и Клавдия Птолемея (II в.), чьи сочинения оказали хотя и опосредствованное, но несомненное влияние на формирование августиновской музыкальной концепции и философии в целом⁸⁸; а также изучавшихся гиппонским епископом неоплатоников Порфирия (III в.) и Ямвлиха (вторая половина III — первая треть IV вв.), каждый из которых посвятил отдельное произведение жизнеописанию Пифагора. Впрочем, весьма заметной является также рецепция пифагорейского стиля мышления в латиноязычной литературе. Если не распространяться о римском энциклопедисте, «ученейшем из римлян» (по отзыву самого же Августина⁸⁹) Марке Теренции Варроне (I в. до Р.Х.) с его ныне утраченным сочинением «Седмицы, или описания» (*Hebdomades, vel de imaginibus*)⁹⁰, преисполненным

пифагорейскими раздумьями; если даже не брать в расчет такого римского мыслителя, как неопифагорейца Публия Нигидия Фигула, старшего современника и наставника Цицерона; то первым, кто должен быть приведен для представления, является сам классик латинской письменности и римской культуры в целом. Как отмечает американская исследовательница пифагорейского наследия К.Л. Джуст-Гожье, «его эрудированность и писательская плодовитость немало поспособствовали тому, чтобы слава и учение Пифагора стали распространенными как в его собственную эпоху, так и в грядущие столетия»⁹¹. И в качестве блистательного образца пропаганды пифагорейских взглядов мы приведем шестую книгу цицероновского диалога «О государстве», в которой дается изложение знаменитого сна Сципиона, сообщающего о космической музыке, производимой движением небесных светил в пропорционально различных промежутках (*pro rata parte distinctis*), что создает хотя и различные, но приведенные к равенству созвучия (*varios aequabiliter concentus efficit*)⁹². В этой связи, дабы дополнить картину «пифагорезирующей» подоплеки августиновской метафизики, не забудем также и современника гиппонца неоплатоника Макробия Амвросия Феодосия. Он интересен нам хотя бы потому, что, как и предшествующие ему единомышленники, признает числовую настроенность универсума. Субстанциальность числа, по Макробию, проявляет себя и в том, что сама мировая душа оказывается составленной из музыкальных созвучий и ритмов (*ex symphoniis quoque musicis constitisse*)⁹³; и в том, что сочетание душ с телами устанавливается определенным отношением чисел (*numerorum certam constitutamque rationem animas sociare corporibus*)⁹⁴; и, конечно же, в том, что планетные сферы производят в своем движении гармоничное звучание, неслышное смертным. Таким образом, ясно, что аритмологический, или даже *нумерологический*, подход к ритмике у Августина был «освящен» активно развивавшейся традицией всего античного мышления.

2. Numerus как логический принцип в метафизике ритма Августина⁹⁵

То, что эта традиция, положенная в фундамент «великой теорией красоты» (по определению В. Татаркевича)⁹⁶, в завершающие столетия античности относилась к фигуре Пифагора с глубочайшим пиететом, есть нечто само собой разумеющееся. Мы лишний раз удостоверяемся в этом, помня, что готовящийся в деревенской усадьбе к крещению катехумен Августин в сочинении «О порядке» продолжает устами своего собеседника называть пифагорейское учение «достойным уважения и едва ли не божественным» (*venerabilis ac prope divina*)⁹⁷. Но нам нужно обратить внимание на то, что данное благоговейное отношение, испытываемое африканским философом, обеспечивается центральной категориальной значимостью числа в современной ему философии. Как отмечает, В. Байервальтес, «в служащем для Августина мерилем неоплатоническом и неопифагорейском горизонте мышления именно число следует рассматривать... как онтологическое, априорное, качественно определенное и конституирующее особенное формообразование (*Gestalt*) основание». Немецкий специалист убежден, что в области всего осязаемого и интеллигибельного число у Августина является также принципом постижимости, так что его посредством сущее вообще становится познаваемым и как одно отличным от другого⁹⁸. Эта убежденность подтверждается августиновским текстом из его трактата «О свободе воли», в котором он произносит вдохновенную проповедь о том, как божественная мудрость во всяком внешнем образе как наличном бытии, имеющем конечную определенность и чувственно воспринимаемом, говорит с нами через свои «следы» и призывает нас проникать внутрь, в субстанцию этих формообразований. От нас тем самым требуется осознать, что все, что манит нас и доставляет нам удовольствие в этом телесном и чувственном, является *numerosum*, т.е.

ритмичным и/или определяется числом. Августин стремится добиться понимания также и того, что мы можем выносить наше суждение относительно того, что схватываем посредством телесных чувств, т.е. относительно особенного, лишь потому, что имеются всеобщие законы красоты⁹⁹. Все что ни есть особенного на небе ли, земле ли, в море ли, имеет формы, а значит, ритмично, т.е. измеряется числом (*numeros habent*). Если эти формообразования лишить их ритмико-числовой определенности, они уничтожатся. Это означает, что их бытие — от числа, и бытие присуще им лишь постольку, поскольку они определяются числом (*in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse*). То же самое говорит Августин не только о природных явлениях, но и о произведениях искусства, включая сюда даже самые непритязательные проявления художественного духа. Так что, задаваясь вопросом о том, что доставляет удовольствие, например, в танцах, мы также получим ответ, что это — число. Подводя итог своему нумерологическому «увещанию», Августин заключает, что всякий раз, когда мы делаем предмет своего рассмотрения что-либо конечное, изменчивое, его невозможно ухватить ни внешним телесным чувством, ни внутренним размышлением, если только оно не сохраняется формообразующей деятельностью чисел, исключив которую, мы обратим в ничто предмет нашего рассмотрения. Значит, делает вывод африканец, «чтобы изменчивое удерживалось в существовании, и даже с надлежаще распределенным разнообразием форм как бы совершало повороты во времени, должна быть вечная и неизменная форма (*aliquam formam aeternam et incommutabilem*), которая бы не заключалась и как бы рассеивалась в пространстве, не продолжалась и изменялась во времени, но посредством какой конечное было бы способно образовываться и в своей особенности (*pro suo genere*) исполнять и осуществлять ритмы определенного пространства и времени (*locorum ac temporum numeros*)»¹⁰⁰. Разумеется, что этой «вечной и неизменной формой» является число (*numerus*). При этом важно подчеркнуть, что так как для Августина именно из ритмов-чисел (*ex numeris*) соткана материя ко-

нечного бытия, то ритм-число, углубляясь внутрь себя самого, достигает себя же, но уже не в особенной, а во всеобщей форме, осуществляясь как логический, онтологический или «метафизический» (здесь для нас все это одно) принцип¹⁰¹.

Августин, впрочем, сделал нечто большее, нежели просто возвел «подлунную», тленную ритмику к непреходящим числовым отношениям. Как настоящий неоплатоник и, значит, завершитель пути древнего мышления, он сумел конкретизировать это царство внутреннего, дифференцировав его на постигающее и постигаемое, «субъективное» и «объективное», посредством чего только и могла быть положена целостность логического, его развитая субъективность. Свидетельство этому мы обнаруживаем, например, во второй книге беседы «О порядке», когда философ переходит от авторитета к истинному отношению к предметному содержанию — к разуму (*ratio*). Сразу следует сказать, что, говоря о разуме, Августин имеет в виду не только субстанциально логическое, которого, тем не менее, для себя нет, но логическое как сущее для себя, знающее себя, сознательное. Так, к слову, строя дом, мы как его производители оказываемся, конечно же, чем-то более конкретным, высшим, «лучшим» (*melior*), чем он сам как наше произведение. Однако подобно нам ласточки строят гнезда, а пчелы — соты, так что если мы будем полагать, что деятельность разумна лишь потому, что в ней заключены пропорциональные размеры, то мы ничем не будем лучше названных животных. Более того, у животных она, по мнению мыслителя, в высшей степени соразмерна, организована числом (*imò numerosissimum est*), из чего следует, что поскольку разумны мы, а не животные, постольку разумность определяется не бытием размерности или ее произведением, а ее сознанием и познанием (*non ergo numerosa faciendo, sed numeros cognoscendo*)¹⁰². Впрочем, то логическое или разумное, которое пребывает в своей субстанциальности, «объективности», и не пробивается к свету сознания, субъективности, все-таки остается в себе разумным. Поэтому-то, пожалуй, Августин и вспоминает об «ученейших мужах», тонко (*subtiliter*) различавших сферу разумного вообще на разумеющее, или разумно постигающее

(rationale), и разумное, или разумно постигаемое (rationabile)¹⁰³. Для нас это «субтильное» различие разума на противоположные в своей непосредственности регионы бытия и знания крайне замечательно потому, что в нем мы получаем ключ к объяснению последующего соответствующего разделения ритмики, которое в августиновской музыкальной доктрине содержится, но в своей особенности вполне осознанно не проводится.

Чтобы вникнуть в дистинкции, скрытые в августиновской концепции, необходимо дополнительным образом дифференцировать моменты прежде рассмотренного различия в ритмико-числовой области, а именно, различия внутри самого латинского концепта *numerus*'а. До сих пор это различие определялось, что называется, лишь плоско, в буквальном смысле односторонне метафизически, как различие между ритмом и числом, чувственностью и интеллектуальностью, преходящим и вечным, особенным и всеобщим. Как следует понимать, при таком прямолинейном противопоставлении одни, какими бы звучными они ни выступали, всегда должны были быть лишь приглушенными, невнятными следами других, пребывающих в сокровенной и величественной тишине¹⁰⁴. Однако заметим, что каждый из моментов противоположности есть тотальность внутри себя самого, так как разделяется, в свою очередь, на определенности бытия и знания. Это, прежде всего, различие в области чувственных ритмов: между ритмами чувствуемыми (ощущаемыми) (*sensibiles*) и чувствующими (ощущающими) (*sensuales*). В трактате «О музыке», например, мы не однажды сталкиваемся с этой оппозицией в одном контексте рассуждения. Так, размышляя о том, что даже в обращении к телесной сфере мы не можем быть оторваны от превосходных по своей красоте ритмов разума, Августин замечает, что в противном случае, движущие ритмы не размеряли бы *чувствующие*, в функции которых при наличии телесных движений входит выявление *чувственных красот ритмических долей* (*progressores numeros sensuales non modificarent: qui rursus movendis corporibus agunt sensibiles temporum pulchritudines*)¹⁰⁵. Пожалуй, не менее показа-

тельным является текст, где наш «музыколог» констатирует существование ритмов, которые *ощущают* то, что в действиях движется подобающе или же нет, отчего не возбраняется называть их также *чувствующими*, ибо именно *чувствуемые* знаки есть то, посредством чего одни души так воздействуют на другие (*qui sentiant quid in his actibus commode sive incommode moveatur, quos item sensuales appellare non pigeat, quia sensibilia signa sunt quibus hoc modo animae ad animas agunt*)¹⁰⁶. Что же касается оппозиции «разумеющего» (*rationale*) и «разумеемого» (*rationabile*), то хотя нам не удалось отыскать пассажей, где бы оба момента контрастировали с очевидностью (что, кстати, лишний раз свидетельствует о том, что упомянутая противоположность в особенности музыкального предмета не проводилась Августином методически), тем не менее, содержательно, т.е. в себе или для нас, она все-таки имеется. В книгах «О музыке» разумно познаваемым (*rationabile*) мыслитель предлагает называть то, что выявляет отношение соизмеримости, числовой соразмерности (*aliquam numerorum dimensionem*)¹⁰⁷. Будучи определенным лишь в качестве *rationabile*, «разум музыки» (*ratio musicae*) заключается только в «рациональных» соотношениях движений и звуков, каковые на различных уровнях своих сочетаний (например, в стопах, в ритмах в узком смысле слова, в метрах, в стихах) должны осуществлять свою определенность числом, ритмичность. И все-таки «разум музыки» никак не может быть исчерпан этой только сущей, не знающей себя определенностью. Требуется, чтобы сфера «рационального» также проявила себя как сущая для себя, как субъективность. И тогда, когда Августин заговаривает о ритмах духовных по преимуществу (т.е. в собственном смысле) и вечных как о тех, что составляют непреходящее бытие, лежащее в основе всякой остальной ритмики, он в самом конце заключающей книги своего трактата приводит горные ритмы (или же числа) блаженных и святых душ, которые напрямую (без посредства какой-либо природы) получают сам божественный закон, транслируя его всему земному и подземному (*numeri beatarum animarum atque sanctarum, legem ipsam Dei...*

nulla interposita natura excipientes, usque ad terrena et inferna jura transmittunt). Именно эти ритмы (числа) он называет разумно постигающими и интеллектуальными (*rationales et intellectuales*)¹⁰⁸.

Проведенное рассмотрение удостоверяет нас в том, что ритмика в августиновской мысли была возведена в ее логическую определенность и даже внутренне определилась как разумная тотальность, как «идея»¹⁰⁹. Однако как в неоплатонизме вообще, так и в его особенной форме августиновской философии, этот разум, эта «идея» хотя и были, таким образом, развиты как познающие, как субъективности, они все же именно как субъективности себя не знали. Августин высказывает мысль, что разум в его постижении всего особенного как обусловленного числом, был движим неким (по видимости, философским) удивлением, в результате чего он стал предполагать, что он сам есть число, которым размерятся все остальное, или же число есть то, куда он стремится¹¹⁰. В этой связи выясняется, что в августиновской интерпретации логическое для себя самого ограничивается в своем знании себя лишь формой абстракции от определенности (каковая логически и есть число) и не познало себя в форме своей целостности, *понятия*, так как еще не прошло через горнило знания себя как действительной субъективности конечного самосознания¹¹¹.

Указанный недостаток субъективности в античном мышлении отца Церкви не может остаться незамеченным в его собственной классификации ритмики (а она, как должно быть понятно, представляет существенный интерес, потому что, будучи обособлением понятия, показывает, насколько оно реально в его сознании, и какие таящиеся в нем потенции, т.е. значения, становятся действительными). То, что в себе его ритмика обнаруживает целостность идеи, мы уже проследили. Что же касается ее позитивно-исторического изложения, то оно было осуществлено нами еще раньше¹¹². Теперь же необходимо исследовать ту «идиосинкразию» в ее организме, каковая сигнализирует нам о болезненном и даже фатальном субстанциализме в стихии его мышления. Нам уже известно, что в соответствии с осознаваемым им метафизическим принципом ритмика у него распадается на преходящую, с

одной стороны, и на вечную, с другой, что, впрочем, лежит на поверхности. Гораздо большее любопытство вызывает то, каков критерий дифференциации ритмов *in regione dissimilitudinis*, ибо именно в этой области непосредственно обретается наш принцип субъективности. Возвращаясь к размышлению над ней в своих «Пересмотрах», он определяет ее как сферу ритмов (чисел) «телесных и духовных, но изменчивых» (*corporales et spirituales sed mutabiles*)¹¹³, т.е. на ритмы природы и конечного духа (как сказали бы мы). Причем «этот смертный род ритмов» (*hoc numerorum genus mortale*) должен упорядочиваться и выстраиваться в иерархию на основании, имеющем характер субстанциальности, а именно, на основании того, что создающие должны предпочитаться создаваемым (*facientes factis jure anteponuntur*)¹¹⁴. Т.е. тот факт, что именно дух [каковой Августин преимущественным образом называет душой (*anima, animus*)] является не просто бытием, а бытием для себя, сознанием, хотя и признается, отчего душа для Августина, разумеется, «лучше» тела, это признание, однако, не имеет всеобщего характера, так что определенность души, ее образ, ритм, возникший в результате телесного воздействия, оказывается «хуже» производителя действия, звука¹¹⁵. Как следствие такого умонастроения Августин доходит даже до той мысли, что ритмы, которые душа, движущаяся в своем теле, производит через определенные промежутки времени «в тиши и беспамятстве» (*in silentio non recordans*), т.е. бессознательно, как, скажем, в биении пульса или дыхании, являются «более свободными» (*liberiores*) и, значит, стоящими выше в иерархии, нежели те ритмы, которые производятся ею сознательно в ответ на телесные воздействия¹¹⁶.

В приведенных нюансах августиновской классификации ритмов в глаза бросается прежде всего то, что аспект субъективности, самосознательности, «яйности», обнаруживаемый нами в содержании его ритмической концепции, не становится «формальным», сознательным принципом. А ведь субстанциализм, положенный мыслителем в качестве критерия, сам еще не достаточно фундирован, «субстанциален», так как остается наивным, *непосредствен-*

ным способом *опосредствования*, ибо рассматривает обоснованное в метафизической абстракции от своего обосновывающего. Так, созданное, тварное всегда оказывается ущербным по сравнению с создателем, творцом, как если бы последний не рефлексировал внутри себя из первого и тем самым не получал своего опосредствования и обоснования из него. Лишь суцая для себя целостность моментов опосредствования образует подлинную субстанцию, которой на деле является субъект. Этим субъектом должна была бы быть «душа», которая как средний термин заключает в себе крайности чувственного и рассудочного, особенного и всеобщего, посястороннего и потустороннего, и уже поэтому является конкретностью обоих, но Августин, напротив, исключает ее из того, как должны определяться числа-ритмы для себя. Как следствие, ритмы души (*animales numeri*)¹¹⁷ и даже духовные ритмы (*spirituales numeri*) не обретают своей субъективности, не углубляют себя до того, чтобы знать себя как я. Так что хотя гиппонец и призывает дух вернуться в себя¹¹⁸, в этом возвращении он не «закругляет» себя, не завершает себя в целое, а как раз напротив, делает себя средством для цели, его превосходящей, из которой ему в себя уже не вернуться.

Эта проблематичность августиновской интерпретации *numerus*'а не позволяет ему развернуться во всей полноте своей значимости, и этот диссонанс между его понятием и реальностью с особой пронзительностью слышится в размышлениях «музыколога», посвященных самосознательным формам духовной деятельности — искусству и научному познанию. Что касается ритмов, имеющихя в художественном творчестве, то необходимо сразу заметить, что с августиновской точки зрения (выражающей платоновскую тенденцию в отношении к искусству), их никоим образом не следует переоценивать, как тем более нельзя принимать за что-либо значимое тех, кто изготавливает или же почитает подобного рода произведения (*пес... pro magno habendi sunt qui talia opera fabricantur aut diligunt*)¹¹⁹. Испытываемое пренебрежение к художественной деятельности легко объясняется в контексте античного субстанциализма тем, что мы не можем видеть в художнике ее подлинно-

го субъекта, каковым «на деле» является только «высшее искусство» (*ars summa*) Божества, называемое также его Премудростью¹²⁰, ибо именно она действует в мастерах таким образом, чтоб они создавали прекрасное и сообразное (*ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant*). Но это означает, что художники отнюдь не являются творцами прекрасных форм, гармонии, ритмов, а усваивают их в своей душе от этой высшей мудрости, прежде запечатлевшей все это гораздо более художественно во вселенском теле универсума¹²¹. Августин поэтому настаивает на том, что прекрасное в природе превосходит прекрасное в искусстве¹²², причем африканец не оставляет нас без доводов на счет этого тезиса. Мыслитель убежден, что мастер лишь посредством «разумеемых ритмов» (*rationabilibus numeris*) (каковые у него, как мы помним, не от него самого, а от «высшего искусства») способен произвести «чувствующие ритмы» (*sensuales numeros*), имеющиеся в его навыке, а посредством чувствующих — движущие, которыми он приводит в движение свои члены, и уже, наконец, с их помощью произвести, скажем, из дерева зримые формы, размеренные промежутками определенного пространства. Но, как мы должны понять, природа вещей, подчиняющаяся лишь божественной воли, без всякого опосредствования субъективностью и ее «чувствующих ритмов», способна создать дерево из земли и других элементов, ибо нет такого побега, который бы из семени не пускал корни и не разрастался в соответствии с определенными ритмами, и, в конце концов, не приносил плод или же само семя¹²³. Впрочем, к еще большему убеждению должна была послужить мысль, высказанная им в разделе, посвященном красоте изображений (*de pulchritudine simulacrorum*), его работы «О восьмидесяти трех различных вопросах». Здесь он утверждает, что в природе уже есть тела живых существ, которые формируются из стихий этого мира, и притом они намного совершеннее, нежели те же фигуры и образы, что являются результатом подражания в произведениях смертных художников (*artifices homines*). Вдобавок, далеко не вся ритмичность человеческого тела (*numerositas humani corporis*) обнаружива-

ется в статуе, и даже та, что в ней имеется, передается туда посредством души скульптора той Премудростью, каковая и формирует сообразно природе само человеческое тело¹²⁴.

Приведенные нами пассажи, как представляется, достаточно красноречиво свидетельствуют и о том, что конечное самосознание, наша субъективность, я, т.е. artifex homo (а не абстрактный, потусторонний artifex Deus¹²⁵), изъяты из того, что Августин называет ars, «искусство», и о том, что человек не является его творцом. Поэтому-то для того, чтобы созерцать непреходящую ритмику, числовую сферу в ее чистоте (ut numerum sempiternum videas), он и выносит вердикт: «Переступи также и душу художника» (Transcende ergo et animum artificis)¹²⁶.

В этом трансцендировании, однако, важно осознавать, что логическое ударение приходится делать не столько на то, что переступаемая душа принадлежит художнику, сколько на саму «душу», т.е., как мы уже отмечали, на субъективность. Дело в том, что ритмика отнюдь не обретает свой абсолютный статус, если она освобождается от формы чувственного сознания, характеризующего художественный опыт, и погружается в стихию научного познания, принципом которого является «разум» (ratio), «ум» (mens), «понимание» (intelligentia)¹²⁷. Да, несомненно, в понимании мы непосредственно не зависим от какой-либо «преходящей» определенности нашего сознания, отчего в нем уже невозможно увидеть какие-либо очертания форм, сияния разнообразных цветов, величественность пространства, различенность частей, протяженность материального и движение по промежуткам. Именно поэтому Августин считает, что в нашей природе нет ничего лучше понимания¹²⁸, ничего, что бы его превосходило, так что всякое понимание — благо¹²⁹. Однако поскольку понимание так или иначе является нашей формой, т.е. формой смертного, конечного человеческого существа, мы все равно оказываемся изгнанными из рая вечной истины, каковая, таким образом, не получает нашей значения, значения нашей деятельности¹³⁰. В этой связи неудивительно, что Августину приходится рисовать далеко не благодатную картину человеческого

познания. Так, наш метафизик считает себя обязанным предупредить, что итогом всех познавательных устремлений ума оказывается лишь «преходящее мышление о непреходящем предмете» (*rei non transitoriae transitoria cogitatio*)¹³¹. При этом, даже если мы добираемся до умопостигаемого бестелесного лона причин всего сущего, немощь нашего ума такова, что его взгляд (*obtutus*) или взор (*aspectus*) неизбежно оказывается отраженным, отброшенным обратно «невыразимым светом» постигаемого¹³².

Как следствие такого рода метафизического «пессимизма»¹³³, музыка как «почти божественная наука» (*pene divina ista disciplina*)¹³⁴, как наука чисел получает у Августина отказ в том, чтобы иметь значение самосознательной деятельности. В сочинении «О христианской науке» он, ничтоже сумняшеся, объявляет: «В том, что касается науки о числах (и/или ритмах. — А.Т.), последнему тупице ясно, что она установлена не людьми, а, пожалуй, разыскана и обнаружена (*Iam vero numeri disciplina cuilibet tardissimo clarum est quod non sit ab hominibus instituta, sed potius indagata et inventa*)¹³⁵. Но почему? Потому что никто не может по своему произволу сделать, например, так, чтобы трижды три не было девять. Следовательно, рассматриваются ли числа сами по себе, или же прилагаются к законам изображений, звуков или каких-то других движений, они имеют незыблемые правила отнюдь не человеческого установления. Позиция Августина предельно понятна. Однако от него самого ускользает принципиальное значение одной, по видимости, «невзрачной» подробности. Позволим себе сфокусировать на ней внимание посредством риторического вопроса: а в чем вообще заключается необходимость того, чтобы наука о *numeri* (как, впрочем, и истина в целом) должна была быть «разыскана и обнаружена» или же, как он выражается далее, «изобличена пронизательностью одухотворенных людей»¹³⁶?

Доведя наше исследование августиновской ритмики до настоящего момента, мы добрались до того, как определены *numeri* в качестве логического, т.е. в качестве метафизического или онтологического принципа всего особенного, конечного бытия. Мы также

выяснили, что это логическое в августиновской доктрине есть внутри себя подлинная целостность идеи, каковая все же лишена этой завершенности в своем самоосуществлении, в том, как она знает себя саму, отчего при всей своей существенной значимости еще не является полноценным субъектом. Из-за этого недостатка в мышлении понятие ритмики, продолжающее оставаться лишь ее субстанцией, до тех пор, пока оно не откроется себе самому в своей собственной форме, вынуждено в процессе выступления делать своим девизом знаменитое декартовское *larvatus prodeo*. Метафизический субстанциализм, таким образом, есть маска, личина, которую приходится примеривать на себя понятию в разыгрываемом им представлении, дабы всякий его момент, всякая его особенность осуществила себя, получила роль и утвердилась в своем значении. Но поскольку в результате этой драмы понятия разоблачается ее подлинный субъект, каковой в действительности есть единая личность ее автора, актера и зрителя, постольку возникает окончательная интерпретация этого произведения, действия, зрелища.

Поэтому-то *наше* понятие ритмики, конечно же, не может быть в своей непосредственности тем, как ее знал Августин. Но по этой же причине мы не только имеем право, но и должны в нашем свете представить то, как определена его наука, и исходить в исследовании ее содержания из нашего принципа. Это необходимо тем более потому, что в его тотальности сохранен как момент принцип метафизики ритма Августина. Как следствие мы предлагаем рассмотреть и классифицировать уровни его ритмической доктрины не абстрактно-метафизически, как это делал сам гиппонец, а сообразно с тем, как логическое в целом различает и классифицирует себя в формах своей действительности.

Для этого мы должны с самого начала заметить, что если логическое толкуется как всеобщее, лишенное своей особенной определенности, а потому противопоставляемое единичному, то оно схватывается абстрактно от своего процесса, как «потустороннее», «трансцендентное», τὰ ἐπέκεινα, что является метафизической фикцией, иллюзией. Последняя, впрочем, в себе необходима, так как са-

ма есть одна из станций того пути, по которому проходит логическое в своем самоосуществлении. Но как раз потому, что его нет вне его собственного процесса, оно есть как начало, так и результат себя самого, «до и после» (*das Vor und das Nach*)¹³⁷, глаголящее нам: «Аз есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1:10).

Логическое становится этой конкретностью, лишь положив различие себя с собой¹³⁸, сделавшись иным по отношению к себе. Только посредством этой внеположности оно впервые возникает для себя самого, становится своим собственным предметом и познается, реализуя свое понятие. Природа есть первый аспект действительности логического. Она — форма его вне-себя-бытия, в котором оно себя еще не знает. Знающее же себя логическое — дух, каковой, будучи непосредственно определенным природой, является исходно «кричащим» разладом, диссонансом с самим собой, составляющим его конечность. Конечный дух поэтому распадается на противоположные формы субъективного и объективного, «индивида» и «общества», только формальной свободы, с одной стороны, и ее субстанциальности, не доведенной до развитого сознания, с другой. Но поскольку отдельный человек посредством *образования* (*παιδεία*, *cultura*, *Bildung*) осуществляет свое понятие, делая свободу реальной, постольку же наличное бытие этой свободы — мир — посредством *истории* стремится развить ее сознание до понятия. Тем самым каждая из форм духа снимает свое отношение к природе, смыкается в своей определенности лишь с собой, благодаря чему дух становится самосознательным, бесконечным, абсолютным духом, каковой и есть это логическое в себе и для себя.

Оно, таким образом, осуществлялось в своем процессе сообразно с определенностью своего понятия, в дистинкциях которого и следует распознавать ритм самого логического. В соответствии с этим *логическим* ритмом мы теперь должны попытаться выявить в комплексе эстетических воззрений Августина то, как позитивно нагружаются у него *numeri*, т.е. то, какую особенную значимость они приобретают в определенностях природы и духа, или, пожалуй, то, какова ритмика, порождаемая этими аспектами действительности логического.

3. Метафизика ритма Августина в формах природы и конечного духа

Как нам известно, изначальными категориями природы являются *пространство* и *время*, причем время выступает истиной пространства (т.е. пространство становится временем), поскольку именно в нем получает снятие та негативность пространства, которую оно имеет, будучи определенным¹³⁹. Но так как во времени удерживаемые вместе противоположные моменты снимают себя, то оно само оказывается, как выражается Гегель, «совместным падением» (*das Zusammenfallen*) в безразличие, во внеположность, т.е. пространство. Поскольку же отрицательное определение пространства, которым является точка, перестает быть таким только в себе, а становится посредством тотальной отрицательности, каковая есть время, положенным и внутренне конкретным, постольку мы получаем категорию *места*. Наконец, место само, взятое в определенности, есть своя негативность, а значит, другое место и переход. Это прехождение и новое возникновение пространства во времени и времени в пространстве, в котором время полагается пространственно как место, а пространство — как временное, есть *движение*¹⁴⁰. Теперь посмотрим, каким образом задействованы эти натурфилософские категории в августиновской интерпретации «посюсторонней» ритмики.

Для этого прежде всего вспомним, что ставшую в античности хрестоматийной дефиницию музыки как науки (или знания) благообразной размеренности (*musica est scientia bene modulandi*) Августин поясняет ее определением науки (или знания) благообразного движения (*scientia bene movendi*). Иначе говоря, ее предмет составляет рассмотрение того, как соотносятся движения, ибо только то становится благообразным, что благообразно движется¹⁴¹. Мы, впрочем, наперед знаем, что движение, каким бы «благообразным» оно ни было в той или иной особенной форме, должно занимать опреде-

ленную ступень в иерархии природы. При этом мы должны понимать, что в зависимости от того, насколько конкретна логическая позиция природной формы, настолько, следовательно, ритмичным должно быть признано ее движение.

Начнем с ритмов, долженствующих иметь наиболее абстрактную «механическую» определенность, а именно тех, которых Августин называет «временными» (*temporales numeri*) и «ритмами места» (*locales numeri*). Если мы не потеряем из виду контекст, в котором эти формы ритмики были приведены, то станет сразу же ясным, что толкование гиппонца весьма сумбурно и не сообразно с тем, чем они должны быть по их логической определенности. Августин утверждает, что «временные ритмы» с необходимостью предшествуют «ритмам места» (*locales numeros temporales numeri antecedant necesse est*), ибо, как он резонирует, нет такого вида растения, которое бы определенными мерами времени не замещало семя и пускало корни, ростки, не стремилось к небу, не раздвигало листья, не крепло, не приносило плод или же снова семя¹⁴². На первый взгляд, это может показаться небезосновательным, ведь логически категория времени как более абстрактная предшествует категории места. Однако в действительности употребление Августином выражения «временные ритмы» в «чистом» значении понятия «время» не обосновано. В данном случае, как, впрочем, и во всех остальных, относящихся к предмету нашего рассмотрения, речь идет о сфере конечного, «преходящего», а потому временного как временного. К слову, в его трактате «О музыке» напрочь отсутствует выражение «пространственные ритмы»¹⁴³, которое должно быть комплементарным по отношению к «временным ритмам», поскольку «чистое» время имеет своей предпосылкой «чистое» пространство. Следовательно, когда он говорит о «временных ритмах» дерева как таких, которые предваряют его «местные»¹⁴⁴, то для нас очевидно, что в виду имеется совсем другой аспект, а именно, то, что логическое логически же предшествует своей реализации, есть «до» нее¹⁴⁵. Но выше мы уже показали, что точно также следует сказать, что до своей реали-

зации логического еще нет, т.е. что логическое как логическое возникает лишь «после».

В общем, нужно констатировать, что Августин не проявляет какого-либо заметного интереса к тому, что касается ритмики «конечной механики». Это понятно потому, что собственно ритмичным, размеренным он признает такое движение, которое обнаруживает себя как система, тотальность, т.е. такое, о котором можно сказать, что оно «как бы господствует» (*quasi dominari*), так как оно свершается ради себя самого (*propter se ipse*)¹⁴⁶, и значит, есть для себя, возвращается в себя из своей определенности. Первейшим выражением такого рода движения в природе является «небесная механика», каковая, как мы знаем, является излюбленной темой всех античных, средневековых и даже нововременных размышлений о музыке¹⁴⁷, преисполненных в этом отношении замечательных поэтических образов. Так, неоплатонический «музыколог» Аристид Квинтилиан по этому поводу замечает, что «и в теле вселенной есть явная парадигма музыки» (*Ἔστιν οὖν καὶ τῷ τοῦ παντὸς σώματι παράδειγμα μουσικῆς ἐναργές*), причем «поэты, движимые этим музыкальным ветром, постоянно воспевают его как хор звезд» (*ποιηταὶ μὲν γὰρ ταύτην πνοῇ κινούμενοι μουσικῇ διὰ παντὸς ἄδουσιν ἄστρων χορὸν ἐπονομάζοντες*)¹⁴⁸. Сам Августин также отмечает, что все временное, подражая вечности, где нет никакого времени из-за неизменности, создается, упорядочивается и размеряется, «что выражается в обращении неба, которое заставляет вернуться небесные тела к прежнему положению и в смене дней, месяцев, годов, пятилетий и круговом движении звезд подчиняется законам равенства, единства и упорядоченности». Не лишенный художественного таланта, Августин по поводу всей этой абсолютной механики вдохновенно заключает, что она по своей ритмической последовательности складывается в своеобразное стихотворение вселенной (*orbis temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant*)¹⁴⁹.

Дальнейшее продвижение ритмической определенности природы с логической точки зрения должно состоять в том, чтобы то,

чем является эта гармония сфер, этот «хор звезд» в целом, обнаружило себя в каждом определенном существовании, т.е. необходимо, чтобы эта ритмичность звучала не только как абстрактная (а потому остающаяся неслышимой здесь) небесная музыка, но также и как музыка «здешней», «подлунной» природы, как развитое для-себя-бытие «земных» формообразований. Иными словами, это означает, что ритмика должна перестать быть определением, внешним, механическим образом оформляющим то, что получает в своей абстрактной самостоятельности также только пассивное значение $\rho\upsilon\theta\mu\zeta\omicron\mu\epsilon\nu\omicron\nu$, «ритмизованного» (или «ритмизуемого»), материи¹⁵⁰, остающейся внутри себя в равнодушном отношении к понятию, в совершенной глухоте к своему же ритму. Между тем, подлинное воплощение формы в материи происходит лишь тогда, когда само материальное «порождает» из себя свою форму, т.е. осуществляет ее как свой внутренний принцип. Вот почему требуется, чтобы всеобщие ритмические определения существовали как собственные определения особенного, а это влечет за собой переход из области «механики» ритма в его «физику».

Впрочем, нам приходится признать, что именно в регионе «физической» ритмики Августин наиболее скуден. Можно, разумеется, искать этому какое-либо конечное, историческое объяснение, ссылаясь, скажем, на то, что эмпирическая наука в античном мире пребывала в эмбриональном состоянии, а сам Августин был «достойным» сыном своего времени. Однако, даже признавая релевантность такого толкования, мы все равно будем поставлены перед необходимостью дать себе отчет в том, что древние, тем не менее, сумели сформировать более развитые представления о других природных областях — о механике и об органическом мире. Почему же тогда как раз в физической области в узком смысле этого слова мы обнаруживаем у них наиболее заметные лакуны? Думается, что ответом на этот вопрос должно послужить следующее соображение Г.В.Ф. Гегеля. По его мнению, этот раздел в философском изучении природы является самым трудным, потому что рассматривает конечную телесность. Проблема в том, что в

нем логическое уже не наличествует непосредственным образом, как в механике, и еще не проявляет себя как реальное. «Здесь, — как утверждает немецкий классик, — понятие сокровенно (*verborgen*); оно проявляется только как скрепляющая связь необходимости, в то время как являющееся выступает как лишенное понятия (*begrifflos*)»¹⁵¹. В этой «скрытности» логического в области физических ритмов античность улавливала главным образом «пульсацию» природных элементов (т.е. земли, воды, воздуха и огня), ступень каковых является неминуемой в развитии природного для-себя-бытия, в физике индивидуальности.

Так, и Августин в шестой книге «О музыке» счел необходимым заговорить о стихиях, с одной стороны, как о том, что служит субстратом для композиции органических образований, а с другой, как о том, что само обнаруживает себя как бытие, тождественное со своей определенностью, делая тем самым явной упомянутую «скрепляющую связь необходимости», в форме каковой здесь смогла утвердиться ритмика. Августин, к слову, констатирует, что даже земля, которая в его представлении является низшим элементом, имеет общую телесную красоту, в которой изобличается известное единство, а также наличие чисел и упорядоченности (*generalem speciem corporis habet, in qua unitas quaedam et numeri et ordo esse convincitur*)¹⁵². Самое же важное для нас из того, что Августин говорит об этом природном элементе, есть то, что если отнять у земли всю эту ее внутреннюю соразмерность (*corrationalitas*), то «ничего не останется» (*nihil erit*)¹⁵³, что должно было бы свидетельствовать о том, что она вовсе не есть что-то безразличное к своей форме, но, наоборот, в ней-то и имеет свое бытие. Но то, что сказано о земле, в еще большей степени в видении гиппонского епископа должно характеризовать остальные элементы. Так, если земля по самой своей красоте, т.е. по своему видовому определению (*species*)¹⁵⁴, проявляет некоторое воспринятое ею единство, ведь всякая ее часть сходна с целым, и тем самым удерживает, пусть и наименее значимую, но в своем роде прочнейшую основательность в соединении и согласованности этих частей, то тем бо-

лее это касается водной стихии, стоящей в иерархии элементов выше земли, поскольку водная ритмика прекраснее, эстетически более определена (*speciosior*) по причине большего подобия частей и сохранения порядка и цельности. Наконец, по мнению Августина, в том же отношении, в каком находится к земле вода, пребывает к воде воздух, чья природа еще прекраснее, еще «виднее» в силу еще большего стремления к единству¹⁵⁵. Правда, в трактате «О музыке» ничего *буквально* не говорится об элементе огня, но с учетом того, что в других августиновских сочинениях¹⁵⁶ мы сталкиваемся с традиционным для античности представлением о четырех физических элементах и со столь же традиционной иерархией [в соответствии с каковой «чистый огонь выше воздуха» (*super aerem purus ignis esse*)¹⁵⁷], мы можем со всей уверенностью предположить, что, с точки зрения Августина, должна соблюдаться та же пропорция в отношении огня к воздуху, что и в отношениях каждого последующего элемента к предшествующему.

Однако обратим внимание на нечто весьма типичное в классификации природных элементов, что вящим образом удостоверит нас в ее *метафизическом* характере. Та стихия, что в книгах «О музыке» должна была быть названа огнем, получает имя «высшей в этом (т.е. физическом. — *A.T.*) роде красоты» (или же высшего вида) (*summa in hoc genere species*)¹⁵⁸, и она же как огонь именуется «небом» (*coelum*) в трактате «О книге Бытия *буквально*»¹⁵⁹. При этом существенный признак этой природы видится в том, что она проявляется как «высочайший оборот», которым ограничивается вся вселенная видимых тел¹⁶⁰. Но таким образом выходит, что физические элементы иерархизируются не сообразно собственно физической определенности, т.е. конечной телесности, а, напротив, сообразно с тем, насколько они ее утрачивают и «возводятся» к чистой механике. Поэтому когда мы находим, что олицетворяющая конкретность и субъективность земля, которая в спекулятивной философии природы рассматривается как стихия индивидуализации, как тотальность, которая при всем различии других стихий удерживает их вместе в нераздельном единстве¹⁶¹, наделя-

ется уничижительной характеристикой самого низменного и пошлого элемента¹⁶², мы осознаем, что Августин со всей античной метафизикой не понимает подлинной значимости конечного.

За физикой, как мы указали, следует органика, представляющая собой реально соразмерный, «созвучный» логическому способ его природного бытия. Органическое, живое есть положенность различий логического как реальных же, и вместе с тем оно отрицает их как различенных только реально, поскольку идеальная субъективность понятия подчиняет эту реальность, так что телесность живого проникнута одушевлением как проявлением этого логического¹⁶³.

Первой ступенью органического является геологическое, минеральное, которое формирует облик, всеобщую структуру жизни¹⁶⁴. Относительно его процесса нам не удалось обнаружить у Августина внятного проникновения в его ритмичность. Поэтому для восполнения данного упущения позволим себе в рассматриваемом отношении привести положения конгениально мыслящего Аристидида Квинтилиана. Так, в процессе жизни Земли этот неоплатоник выделяет присущие ему моменты атмосферного и морского процессов и устанавливает их музыкальную определенность, отчего они оказываются достоверными доказательствами того, что земная жизнь обнаруживает в себе симпатию к горнему миру и в своем порождении находится с ним в таком отношении, что «идет нога в ногу». В частности этими «доказательствами» являются времена года, климатическое разнообразие, движения водных масс, а также изменения погоды. Сюда Аристид, конечно же, относит и происходящие в соответствии с определенным ходом и фазами луны морские приливы и отливы¹⁶⁵. Впрочем, наиболее характерным в его размышлениях является то, что подобно тому, как пифагорейцы причисляли определенную геометрическую фигуру каждому из природных элементов, он приписывает всякому времени года определенное число. Так, весна получает восьмерку, являющуюся «воздушным» числом; лето — четверку как число огня (из-за жары); осень — шестерку как число земли (из-за

сухости); а зима — двенадцать как число воды (из-за влажности). Продолжая в этом аспекте пифагорейскую традицию, Аристид далее утверждает, что между временами года имеются вполне музыкальные пропорции. Отношение весны, например, к осени составляет кварту, к зиме — квинту, к лету — октаву¹⁶⁶.

Тем более проникновенная ритмика должна быть раскрыта в растительном и животном царствах живой природы. Дело в том, что в геологическом целом, представляющем по гегелевскому выражению лишь «костяной остов» (*Knochengerüst*)¹⁶⁷ органики, каковой можно рассматривать как мертвый, его особенности, различия, «члены» оказываются для себя сущими только формально, отчего это целое как их субъект не рефлектирует из них обратно в себя, а значит, его собственный процесс оказывается для него самого внешним. Напротив, растение уже разворачивает свои части таким образом, что они сами становятся субъектами, отчего оно является началом рефлексии, но еще не может возвратиться из этой множественности субъектов, их внеположности друг к другу в себя как единый субъект, как тотальность, сохраняющуюся для себя в своей расчлененности. Таковой является только животное, каждый член которого заключает в себе целое и есть субъект, но при этом не пребывает абстрактно самостоятельным, а есть лишь в связи с субъектом целого, что как раз и конституирует его развитую одушевленность, субъективность.

Следует признать, что Августин не преминул отметить в книгах «О музыке» примордиальную субъективность жизни, обнаруживающуюся в «деревьях и в остальных растениях» (*in arboribus atque stirpibus caeteris*) и даже в таких «вегетативных» частях животного организма, как кости, волосы и ногти¹⁶⁸. Эти и другие растительные формы жизни осуществляют свой органический процесс на всех его разнообразных стадиях посредством «сокровеннейших ритмов» (*occultissimis numeris*)¹⁶⁹. Какими бы, однако, сокровенными эти ритмы ни представлялись, для Августина совершенно очевидно, что их необходимо ставить ниже не только нашей разумной жизни, но даже скотской (*belluinae*)¹⁷⁰. Чем же, с точки

мыслителя, животная ритмика превосходна по сравнению с растительной? Во-первых, Августин убежден, что в телах животных расположение их членов значительно разнообразнее раскрывает их ритмическое равенство (*intervalla membrorum numerosam parilitatem multo magis aspectibus offerunt*)¹⁷¹. При всей приемлемости этого аргумента мы, тем не менее, должны указать, что он остается весьма формальным, так как затрагивает лишь внешний облик живого существа. Иными словами, большая ритмичность животного при таком сопоставлении продолжает характеризоваться все тем же механическим отношением, в котором его моменты остаются равнодушными друг к другу и не выявляют в своей особенности какой-либо субъективности. Впрочем, во-вторых, у Августина имеется еще одно соображение, которое, несмотря на случайный характер его подачи, светится реальным проникновением в суть вопроса. Так, сравнивая мимоходом в одном из пассажей растительную и животную формы жизни, он отмечает, что первая отличается высшей степенью непроницаемости, бесчувственности (*summa stoliditate*)¹⁷². Но это значит, что чувство и есть та форма тотальности живого, в которой его ритмика не только осуществляется вовне, получая наличное бытие, но есть также и для себя, субъективна. Именно в чувстве ритмика природного вполне воплощает свою одушевленность и, следовательно, обеспечивает переход в такую форму, в которой она проявляется уже как знающая себя, как дух.

Пытаясь с ходу охватить взором территорию духовной ритмики, мы, конечно же, тотчас вспоминаем об уже упоминавшейся у нас классификации «ритмов души», метафизика каковой заметна, как говорится, невооруженным глазом. Ее центральным аспектом, как мы знаем, является восхождение души к Богу, которое осуществляется посредством возвышения над ритмами, имеющими телесный, чувственный характер, или же теми, что производятся ими в памяти, а значит, разделяющими с ними их конечность, и посредством стремления определяться ритмами вечными, «превосходными по своей красоте ритмами разума»¹⁷³ (*numeri rationis*),

которые конституируют и судят смертные ритмы. В соответствии с этой интерпретацией, чувственные ритмы, хотя и обладают красотой «своего рода», должны находиться в подчинении у ритмов, неподверженных изменению, а душа обязана научиться «управляться высшим и управлять низшим»¹⁷⁴. Делая это, она утверждает себя в своих добродетелях (каковые, кстати, с августиновской точки зрения нужно оценивать как нечувственные «красоты души»¹⁷⁵), обеспечивает здоровье телу, а себе — спасение. Более того, Августин даже доходит до мысли о том, что все безобразное и грешное в нашей душе в себе оказывается прекрасным, упорядоченным, ритмичность чего мы могли бы воспринять и оценить, если бы для нас возник весь круг «божественного провидения» (*divina providentia*), т.е. той необходимости, того целого, частью которого является дурное¹⁷⁶.

Не менее характерно Августин высказывается и относительно ритмической определенности человеческой жизни в «социальном-политическом» или «мировом» плане. Так, заговаривая в «О граде Божием» о Псалмопевце как муже, образованном в музыкальном отношении (*vir in canticis eruditus*), и притом таким образом, чтобы увлечься не чувственной стороной музыки, а видеть в ней метафизическое предназначение служить Богу, он отнюдь не случайно связывает эту тему с государственным устройством, замечая, что основанное на разумном отношении размеренное созвучие разнообразных звуков (*diversorum sonorum rationabilis moderatusque concentus*) внушает мысль о единстве хорошо упорядоченного гражданского сообщества, сплоченного согласием различного¹⁷⁷. Идея ритмико-музыкальной подоплеки в устройстве социума презентуется им еще нагляднее, когда в том же сочинении¹⁷⁸ он цитирует размышляющего о республике Цицерона: «Подобно тому, как при игре на струнных и духовых инструментах, а также в самом пении и речи следует соблюдать определенное созвучие, образуемое из различных звуков, извращение и нарушение которого образованный слух стерпеть не может (причем даже из неподобных звуков это созвучие производится

размеренностью согласным и сообразным), из высших, низших и промежуточных сословий (словно звуками) с помощью разумной размеренности неподобного приводится к согласию государств»¹⁷⁹. С ритмикой в мировой определенности у Августина мы имеем дело в его письме к Иерониму, посвященном как раз проблемам духа. В нем гиппонский епископ, ссылаясь на боговдохновенные слова пророка Исаии (в соответствии с латинским переводом Септуагинты) о том, что Бог производит мир ритмически или сообразно с числом (*qui profert numerose saeculum*) (Исаия, 40:26), развивает мысль о том, что музыка была дана людям от щедрот Господа как раз для того, чтоб они осознали эту великую мысль. Ведь если даже сочинитель стихов знает, каким образом следует распределять долготы по словам, дабы при чтении поэтическое сочинение звучало наиболее прекрасно, то тем более Бог, чья мудрость несравненно превосходит всевозможные искусства, не преминул сделать так, чтобы все промежутки времени, в которые рождаются и умирают люди, каковые словно слоги и слова составляют доли этого века, имели в этом как бы изумительном песнопении проходящего ничуть не более краткое или же более долгое звучание, нежели того требует заранее известная и определенная ритмическая соразмерность (*modulatio*)¹⁸⁰. Наконец, в «Исповеди» мы обнаруживаем такие раздумья Августина над перипетиями исторического процесса духа, резюмируя каковые можно заключить, что ритмический элемент становится для христианского толкователя истории выражением «непреложнейшего закона всемогущего Бога». Именно в согласии с этим законом субстанциальная истина, остающаяся в себе везде и всегда равной себе самой, получает в своем шествии по миру многообразные формы своего воплощения, отчего для разных регионов и времен формируются сообразные этим регионам и временам нравы. Метафизическое значение этого положения проявляет себя и в том, что, как уверяет исповедник, является несправедливым судить об универсальном, исходя из особенности (т.е. конечности) человеческого времени (*ex humano die*) (1 Кор. 4:3), и, следовательно, столь

же несправедливо мерить всеобщую нравственность человеческого рода, избирая в качестве критерия ее часть. Проблема, по мнению Августина, заключена в кратковременности человеческого бытия, отчего люди не в состоянии образовать в своем *представлении* действительных обстоятельств прежних веков и других народов, каких им испытать не довелось (*sensu non valent causas contexere saeculorum priorum aliarumque gentium, quas experti non sunt*)¹⁸¹. Однако *понять*, как сочетаются эти многообразные части в единое целое, по признанию мыслителя, помогает ритмическое «искусство»¹⁸², которое тем самым оказывается также и принципом постижения истины мировой истории.

В целом то, что Августин излагает в своей ритмической концепции относительно определенностей конечного духа, состоит в несомненных «кровнородственных» отношениях с общей метафизической установкой античного видения музыки. Для иллюстрации приведем лишь несколько напрашивающихся высказываний (из ставшего неперменным предметом наших ссылок труда) Аристиды. Так, он указывает, что все, что рассматривается сообразно с числом, является созвучным. Например, если пожелаешь созерцать в душе средний термин между разумной и вожделеющей частями, то найдешь пропорцию обоих в страстной; если же будешь созерцать государственные устройства, то с удивлением обнаружишь, что между Советом и народом должны находиться военные (*εἰ δέ γε καὶ τὰς ἐν ψυχῇ μεσότηας θεωρεῖν ἐθέλοις, εὐρήσεις λογισμοῦ καὶ ἐπιθυμίας μέσην τὴν κατὰ τὸ θυμικὸν ἀμφοῖν ἀναλογία. εἰ δὲ καὶ πολιτικὰς διατάξεις θεωρήσειας, θαυμάσεις ὡς τοῦ μὲν βουλευτικοῦ καὶ δημοτικοῦ μέσον τάττεται τὸ πολεμικὸν*)¹⁸³. В этом же ключе он «нумерологизирует» классические для всей античности добродетели (о каковых, напомним, рассуждает и Августин в своем трактате «О музыке»), оказывающиеся, с точки зрения греческого писателя «уподоблениями числам» (*πρὸς ἀριθμοὺς ὁμοιότηας*). В его интерпретации благоразумие (*φρόνησις*) соответствует монаде, поскольку монадическим является простейшее знание каждого человека; мужество (*ἀνδρεία*)

— диаде, ибо проявляет натиск и переход от одного к другому; умеренность (σωφροσύνη) — триаде, так как вносит соразмерность между недостатком и избытком; справедливость (δικαιοσύνη) — четверке, потому что она — первая, что показывает равенство и состоит из равных, помноженных равным образом¹⁸⁴.

Эти соображения по поводу числовой и ритмической определенности духа вящим образом укрепляют нас в достоверности метафизического характера традиции античного мышления, ярким наследником и продолжателем каковой был африканский епископ. Однако именно в той степени, в какой отец христианской Церкви разделяет с античностью ее метафизическое умонастроение в отношении конечного духа (человека и его «души»), мы сталкиваемся с неудовлетворительностью в понимании, прежде всего, значения его ритмики. Следует обратить внимание, что до сих пор мы излагали определенность этой ритмики так, как она представлялась античному сознанию вообще и августиновскому в особенности. Но проблема с этой определенностью заключается в том, что, как мы должны понимать, она еще не есть определенность всего его понятия, а значит, та ритмика, которую слышат в духе древние, является весьма абстрактной, внешней по отношению к нему. Формализм изложенных моментов состоит в том, что они безразличным образом определяют как дух, так и природу, как если бы у духа не должно было быть своей внутренней, т.е. духовной же ритмики. Мы поэтому полагаем, что подобная ритмическая индифферентность имеет своей причиной недостаток в постижении духовной природы в целом, что находит свое отражение в «несобранности» и даже «распущенности» языкового выражения в экспликации понятия духа. Поэтому мы не можем зафиксировать у Августина методически, концептуально проведенное различие между душой и духом, хотя проблема того, как обозначить «человеческую душу», им сознавалась¹⁸⁵.

Итак, для выражения понятия духа Августином используется, по крайней мере, следующий набор слов: *anima, animus, spiritus, mens*. Все эти термины синонимичны, хотя и могут приобретать

различные смысловые оттенки. В работе «О восьмидесяти трех различных вопросах» Августин отмечает, что иногда, говоря об *anima*, ее мыслят вместе с умом (*cum mente*), как тогда, когда говорится, что человек состоит из души и тела (*cum dicimus hominem ex anima et corpore constare*). Когда же о ней говорят, исключая ум, она понимается из действий, которые у нас общи с животными, ведь животным не хватает разума, каковой является собственным признаком ума (*bestiae namque carent ratione, quae mentis est propria*)¹⁸⁶. Касательно *animus*'а у мыслителя также имеется особое примечание. В труде «О Троице» он сообщает, что некоторые авторы, пишущие на латыни, именем *animus* отличают то, что есть наилучшего в человеке и чего нет в скоте, от *anima*, которая присутствует также и скоту¹⁸⁷. Кроме того, в беседе «О величине души» Августин даже дает формальную дефиницию *animus*'а, в соответствии с которой он есть «некоторая субстанция, причастная разуму (*rationis particeps*) и способная управлять телом»¹⁸⁸. Наконец, такой авторитетный исследователь классики, как Дж. О'Дейли в работе «Философия духа Августина» настаивает, что *animus* в отличие от *anima* не может употребляться при ссылаках на неразумные существа¹⁸⁹. Относительно же *spiritus*'а святой отец высказывается таким образом, что связывает его с *mens*, и, равно наоборот, соотносит *mens* со *spiritus*'ом, противопоставляя телесному. Так, в трактате «О Троице» Августин, говоря о любви, утверждает, что если она есть какая-то субстанция, то она, разумеется, есть не тело, но дух, и ум также не есть тело, но дух (*et si aliqua substantia est amor, non est utique corpus, sed spiritus; nec mens corpus, sed spiritus est*), а далее и вовсе высказывается о них, как о тождественных определениях (*mens vero aut spiritus*)¹⁹⁰. Что же касается соотношения терминов *anima* и *spiritus*, то оно является предметом специального рассмотрения Августином в его сочинении «О душе и ее происхождении». Здесь философ, казалось бы, отмечает наличие различия между *anima* и *spiritus*'ом, т.е. между душой и духом, поскольку он признает, что именно *spiritus* есть «разумеющее в нас» (*rationale nostrum*), благодаря которому *anima* становится

способной судить и понимать. Этой способностью мы отличаемся от животных, которые ее лишены, т.е. у них есть только душа (*animam tantum*), и нет духа (*non habent spiritum*), или, говоря иначе, понимания и чувства разума и мудрости (*intellectum et rationis ac sapientiae sensum*)¹⁹¹. Однако вместо того, чтобы развить и вполне определить это логическое различие, Августин тотчас погружает его в терминологическое безразличие, констатируя, что в широком смысле слова душа животного (*anima pecoris*) тоже может по праву именоваться духом. Как следствие, под «родовым именем» (*generale nomen*) *anima* Августин понимает также и *spiritus*. Как выясняется из проведенного латинским отцом исследования значений этих слов, главное для него — то, что оба по смыслу противостоят телесности, отчего «душа» (*anima*) является не телом (*corpus*), а «духом» (*spiritus*)¹⁹².

В итоге мы можем сделать вывод, что хотя для Августина и есть различие между душой и духом (что так или иначе выражается в противопоставленности термина *anima*, с одной стороны, терминам *animus*, *mens*, *spiritus*, с другой), оно само еще вполне не различено, т.е. не имеет необходимым образом определенного характера. Три последних термина оказываются всего лишь разновидностями значения первого, являющегося для них «родовым». Отмечаемая Августином субъективность духа как его сознательность (о самосознательности, как мы видим из приведенного рассмотрения, даже не упоминается) отнюдь не толкуется как тотальность самой же души, как ее подлинная субстанциальность, отчего существенным определением признается бестелесность. Но ведь это как раз и означает, что духовное у Августина не определяется через себя самого, положительно, а остается в своем негативном отношении к природе. Последнее же сигнализирует нам о том, что подлинный образ духа, его настоящая ритмика, состоящая в том, чтобы быть знать себя в своей различности, быть у себя в своей разорванности, не получает здесь адекватного выражения. Абсолютным показателем этой метафизической «аритмии» является свидетельство самого мыслителя, откровенно при-

знающего в том, что для него как человека остается совершенно загадочным и непостижимым тот «модус» (т.е. мера и ритм), в определенности которого духовное соединяется с телесным и становится живой душой, при том, что этот ритм духовного и телесного и есть сам человек (*modus, quo corporibus adhaerent spiritus, et animalia fiunt, omnino mirus est, nec comprehendi ab homine potest, et hoc ipse homo est*)¹⁹³. Августин, и вправду, не мог понять ритмику, свойственную духовности, каковая непосредственно разыгрывается в форме конечного соотношения «души и тела». Исходя из метафизических представлений, в соответствии с которыми дух имеет абстрактное от тела существование¹⁹⁴, их постулируемое единство, т.е. человек, оказывается лишенным сообразной его понятию определенной формы. Его гармония пребывает в «между-мирье» и остается безгласной, так как не обретает воплощения, не становится субъектом¹⁹⁵.

Как бы то ни было, именно в развитии себя как субъекта, самосознательной целостности и заключается осуществление понятия духа. Вот почему мы должны перейти от рассмотрения ритмики в его конечной форме, где он еще не «слышит» себя самого, не знает себя как дух (не наслаждается собой и не понимает себя), к его самосознательной ритмике в формах искусства и науки¹⁹⁶.

4. Августиновская метафизика ритма в искусстве

Отправная точка нашей образованности, образованности Запада, первой формой каковой была греческая культура как основание античности в целом, — это красота, постигаемая и создаваемая в искусстве. Однако с тех самых пор, как древние стали мыслящим образом относиться к своему началу, они, стремясь проникнуть в его сущность, преступили границу наличного бытия и сразу же очутились в негативном отношении к непосредственности красоты, к ее определенности в форме чувственности. Вот почему та область духа, которую сегодня мы называем искусством, перестала быть для них тем его святилищем, каким она была, пока не был воздвигнут философский храм метафизики. Искусству по отношению к нему суждено было утратить самостоятельное положение, потому что культура метафизики либо элиминировала его как деятельность, уводящую дух в царство призраков и препятствующую ему в достижении его субстанциальной цели, либо превращало его в свои пропилеи¹⁹⁷.

Более того, необходимо не забывать тот факт, что античные мыслители, как греческие, так и римские, придавали термину «искусство» (τέχνη, ars) значение, весьма отличное от того, как мы понимаем его в наше время. Если для нас искусство является разумной деятельностью, удовлетворяющей духовную потребность в постижении всеобщего, которое при этом осуществляется в форме чувственного созерцания и со стороны этой формы противостоит научному познанию, осуществляемому в форме мышления, то для древних оно, пожалуй, напротив, отождествлялось с наукой (ἐπιστήμη, disciplina). Не входя здесь в нюансы соотношения «искусства» и «науки» в античности как разновидностей самой же науки, отметим для себя как принципиальное только то, что сам Августин в трактате, посвященном проблематике ритма, безразличным образом употребляет слова

ars и disciplina для обозначения предметности сверхчувственных музыкальных оснований (rationes musicae)¹⁹⁸, распознаваемых не слухом, но умом (quod non aurium sed mentis est proprium), не неразумным мнением (non irrationabili opinione), а «истинным и достоверным разумом» (vera et certa ratione)¹⁹⁹.

Ту же деятельность духа, каковой является искусство для нас, Августин ограничивает рамками художественного опыта в аспекте его «нерациональности», поскольку в такой определенности ритмичность, скажем, звуковых движений, производимых кифарадами и флейтистами, ничуть не превосходит ритмичность соловьиных трелей. Иными словами, за видимостью, иллюзорностью образов-ритмов «нашего» искусства, порождаемой его связью с чувственностью, мыслитель не может усмотреть ничего, кроме бессознательности со стороны их формы и подражания со стороны содержания. Вот почему, как метафизик, Августин стремится высвободить искусство из пелены этого мнимого конечного бытия и утвердить его в стихии непреходящего. Как следствие, искусство для него — это только логическое. Но поскольку такое логическое лишено у него определенности действительного самосознания, так как целостный человеческий субъект исключен из его субстанциальности, оно оказывается абстрактно-рассудочным, «впавшим в беспамятство» относительно того, что в своем явлении (без которого оно нереально) опосредствуется чувственным сознанием. Все, что вызывает малейшее подозрение в связях с чувственностью, должно быть незамедлительно арестовано и выдворено из области искусства. Но из-за этого само его понятие лишается необходимого содержания, ибо для нас искусство есть всеобщий дух, включающий в себя тотальность субъекта, я, а значит, не только теоретическую деятельность в форме мышления, но также и такие формы его интеллигенции, как созерцание и представление. Исходя из этого, мы должны рассматривать ритмику в искусстве не так, как она определяется для Августина, а так, как она выступает для нас, т.е. по своему понятию. Правда, нам также следует помнить о том, что разумное рассмотрение его концепции ритмики

должно принимать в расчет то, как область художественных ритмов является определенной для него самого, так как именно эта ее ипостась составляет отправной момент исследуемой нами исторической особенности данной философской проблематики (в противном случае у нас уйдет из под ног обрабатываемая нами историко-философская почва, и мы впадем в метафизическое схематизирование, непростительно равнодушное к субъективности своего предмета). Поскольку же в его видении ритмов в искусстве наиболее эксплицирован теоретический аспект, постольку основанием их разделения для нас послужит понятие самой интеллигенции, особенность которого, т.е. его членение, и полагает соответствующие ступени созерцания (ритмов чувственности), представления (ритмов воспоминаний, воображения и памяти) и мышления (судящие ритмы «естественного чувства»). Отмеченные вехи следует признать собственными инстанциями в содержании августиновского толкования художественной ритмики. В то же время необходимо не забывать, что метафизическая методология изложения Августином этих моментов является лишь превратным отзвуком той ритмики, каковую они представляют в их понятийном порядке.

4.1. Ритмика художественного созерцания

Так как искусство является созерцающим себя всеобщим духом, а созерцание имеет стороной своей непосредственности определенность чувства, то рассмотрение того, как в августиновской концепции осуществляется художественная ритмика, мы будем начинать именно с чувственности, причем предмет нашего интереса составляют не «чувственные ритмы», как они презентированы в августиновской теории, а ритмика самой чувственности. Вместе с тем мы не должны упускать из виду то обстоятельство, что чувственность в художественном созерцании не обладает статусом суверенитета, а есть только снятый момент в определяющем его духовном целом, отчего чувственность искусства есть только видимость.

Прежде всего зададимся вопросом относительно того, что является субъектом чувства в созерцании, ибо в действительности это — вопрос о ритмике чувственности в целом. Актуальна это проблема также и потому, что мыслитель оставляет известное пространство для толкований (порой весьма неожиданных и критических) его понимания со стороны историков философии и теологов²⁰⁰. На первый взгляд августиновская концепция ритмики чувственности довольно незатейлива. Возьмем, к примеру, чувство слуха. Если кто-нибудь что-либо говорит ритмичным голосом, то слух будет приводиться в определенное ритмическое состояние. Значит, это состояние возможно благодаря своему производителю (effector) — звуку. Тогда чувство позволительно уподобить запечатленному на воде следу, который может там образовываться лишь в течение воздействия на него тела²⁰¹. Резюмируя такой «эмпирический» пассаж, И. Шокет делает вывод, что для святого отца субъект чувства может чувствовать только при условии, что предмет чувства ему представлен²⁰². Но тогда возникает вопрос касательно того, может ли столь непосредственно аффицируемый субъект чувства (дух) быть его подлинным субъектом, пребывая в этом состоянии пассивным, ведь само чувство в таком случае получает название «телесного чувства», а если совсем буквально, то даже «чувства тела» (sensus corporis)²⁰³. По мнению отечественного исследователя И.В. Попова, Августин в сочинении «О Троице» «преодолеывает» неоплатоническую зависимость в гносеологии и дает нам основания полагать, что в чувственности активен именно телесный предмет, поскольку он «информирует» чувство, так что последнее находится к нему в таком же отношении, в каком материя — к форме²⁰⁴. Более того, русский богослов в довершение своей аргументации приводит якобы сделанное святым отцом «прямое заявление»: «Тело, эта низшая тварь, рождает ощущение в высшей твари, в духе»²⁰⁵. Однако латинский прообраз предложенной сентенции на русском имеет отличный смысл. Вот что говорит сам Августин: «Ex ultima quippe, id est corporea creatura, qua superior est anima, in ipsa anima fit per sensum corporis»²⁰⁶. С учетом

контекста русская версия должна быть следующая: «Эта [троица, которая не есть образ Божий] возникает в самой душе посредством телесного чувства из низшего, т.е. телесного творения, по отношению к которому душа стоит выше». Понятно, таким образом, что хотя по Августину «телесное чувство» содержит опосредствование телесным, это отнюдь не означает, что именно момент тела «порождает» в душе чувство. Крайне важно, что в той же книге трактата «О Троице» Августин далее дает пояснение, в соответствии с которым форма тела (*forma corporis*)²⁰⁷ является только «как бы родительницей» (*quasi parens*) той формы, которая возникает в чувстве познающего (*formae quae fit in sensu cernentis*). Говоря проще, телесная форма не есть «истинная родительница» (*parens illa non vera*) «телесного чувства», а оно в свою очередь не есть ее «истинное детище» (*hec ista vera proles est*)²⁰⁸. Но уже лишь поэтому для Августина телесное не может быть субъектом чувства. Следовательно, субъектом, порождающим принцип чувственной ритмики (или ритмики чувства) может быть только дух, что собственно и подтверждается другим текстом. В сочинении «О музыке» мыслитель вполне определенно дает нам понять, что поскольку душа никак не ниже тела, а любая материя ниже мастера, постольку душа никоим образом не может быть подчиненной телу-мастеру материей, в которой бы оно образовывало ритмы²⁰⁹. Со всем наоборот, для Августина как раз телесное является «материей», отчего в действительности не тело оказывает воздействие на душу, но душа «действует из него и в нем, как бы покоренном ее божественным господством» (*facere de illo et in illo tanquam subjecto divinitus dominationi suae*)²¹⁰. Для нас же это означает, что дух в чувственности созерцания получает все свое содержание не извне, как это обычно представляется, а из себя самого, ведь так называемое телесное воздействие, производимое на форму «телесного чувства», есть не что иное, как имманентная деятельность самого духа.

Из этого в свою очередь следует, что августиновская концепция ритмики чувственности далека от того, чтобы быть плоской. Ее

глубина просвечивается и в том, что все особенные формы чувственности рассматриваются Августином как обладающие внутренней, независимой от внешнего телесного воздействия, ритмичной. Так, например, в том, что касается слуха, он отмечает, что душа прежде всякого звучания (в тишине) одушевляет его посредством «животворящего движения» (*vitali motu*)²¹¹, образуя в нем ритмику *sui generis*, в независимости от того, чувствует ли она какой-либо определенный звук, т.е. производит ли она какие-либо ритмы в ответ на «телесное воздействие» на слуховой орган.

Теперь нам следует задаться вопросом о том, что служит принципом различия в ритмике чувственности, т.е. каким образом душа у Августина производит свою чувственную определенность. В непосредственности чувственности для духа еще нет никакого определенного содержания, так как интеллигенция (дух) еще не *вняла* ему, ибо еще не *впряглась* в безразличие своей стихии. Между тем, Августин сам отмечает, что для души, когда она ощущает, ее движения, действия или же воздействия (т.е. все то, что составляет определенность ее чувственного отношения) «не остаются неизвестными»²¹². Это происходит из-за того, что интеллигенция различает себя в своей тотальности от этой непосредственности, отделяет ее от себя, полагая ее как отрицательное по отношению к себе, но благодаря этому принимает ее отныне как свое. Характерно, что Августин также указывает на необходимость для души того, чтобы ее определенность в чувственности выступила негативно, или, как он сам говорит, чтоб она прилагалась «с некоторой — да будет так позволено выразиться — инаковостью» (*nonnulla, ut ita dicam, alteritate*)²¹³. Это различие, *разнимание* духовной непосредственности осуществляется *направленностью* или же *напряжением* души (*intentio animi*), ее *вниманием* (*attentio*). Рассматриваемая интенциональность духа в чувстве является обязательным условием одушевления всего телесного²¹⁴, потому что ее посредством дух полагается в духовном же отношении к своей определенности, а также, по справедливому замечанию Дж. О'Дейли, представляет собой «сущностный мотор, обеспечивающий воз-

возможностью начать процесс, ведущий к познанию»²¹⁵. Дело в том, что именно через интенциональность чувственного созерцания в духе впервые осуществляется разделение на определенности субъективного и объективного, а значит, возникает также и их единство.

Эта триединая конкретность интенциональности излагается Августином следующим образом. Если сначала взять для примера зрительное созерцание, то, во-первых, имеется сама чувственная предметность, которая может быть увидена (она составляет объективный момент чувственности) и которая, как полагает мыслитель, имела прежде того, как была увидена. Во-вторых, имеется видение, какового не имелось прежде того, как предметность, представленная ощущению, была почувствована (момент субъективности). В-третьих, наконец, имеется то, что удерживает, *занимает* (*detinet*) в видимом предмете зрительное чувство, — напряжение (внимание) души (*intentio animi*)²¹⁶. Если провести параллель между этим изложением и той классификацией ритмики души, что мы находим в сочинении «О музыке», то получится, что «независимой» предметности соответствуют «объективные» звучащие ритмы (*sonantes numeri*), которые по мысли гиппонца могут быть и там, где нет ни одного слушателя²¹⁷; видению, возникшему посредством «информации» видимого предмета, соответствуют «субъективные» отвечающие ритмы (*occursores numeri*), образующиеся в душе как реакция на слышимое звучание [отчего Августин даже не стесняется говорить, что они возникают «не по своей воле, а сообразно с телесными аффектами» (*non pro suo nutu, sed pro passionibus corporis*)]²¹⁸. Причем так же, как и в случае со зрительным созерцанием, *conditio sine qua* non которого является интенция души, соединяющая видение и видимый предмет, слуховое созерцание может быть осуществлено лишь тогда, когда в душе не только производятся отвечающие ритмы, «идушие навстречу» звучащим, но и сама душа как целое участвует в нем в качестве момента внимания. Иначе, слуховое созерцание нереализуемо, как, например, тогда, когда мы, задумавшись о чем-то другом, не слышим своих собеседников²¹⁹.

Эти августиновские соображения об интенциональности духа в чувственном созерцании стройны и актуальны лишь в той степени, в какой изображают его абстрактную, схематическую структуру. Однако в сравнении с «органикой» созерцания, т.е. тем, как оно есть в себе и для себя, они обнаруживают все тот же метафизический субстанциализм, одномерность которого не позволяет проникнуть в глубину ритмики духа в чувственности. Напомним, что все различие, которое дух обретает в чувственности, есть то, что возникает как результат его интенции, каковая есть его самотождественность, соотнесенность с собой, его «собранность». Поскольку это отношение содержит в себе отрицание, постольку последнее и есть разъятие чувственного синкретизма духа на сущее и знающее, «объективное» и «субъективное». Однако эти противоположности есть один и тот же дух, одна и та же конкретная природа целостного субъекта, «души» (в августиновской терминологии). Иными словами в чувственном созерцании нет ничего, что не было бы духовным. Но так как для Августина духовное признается «превосходным» лишь в качестве субстанции, предметности, а не самосознательного субъекта, то получается, что хотя он и утверждает господство духа над природой, души над телом, это господство оказывается положенным не в форме знающей себя определенности, а, наоборот, в форме не знающего себя момента. Но такое господство абстрактно, нереально. Поэтому реальная определенность духа оказывается для него внешней и не имеющей значения его собственного полагания. Вот почему Августин вынужден констатировать, что в упоминавшихся нами трех составляющих чувственного созерцания очевидно не только различие, но и разная природа (*In his igitur tribus, non solum est manifesta distinctio, sed etiam discreta natura*)²²⁰. Он, следовательно, не может понять, что чувственно созерцаемая ритмика, как по своему бытию, так и по своему знанию, т.е. как объективно, так и субъективно, есть единая «природа» творчества духа, каковая впервые реализуется посредством его интенциональности.

Метафизический характер его мышления проявляется и в том, как он представляет особенную определенность в интенции души.

Для ее экспликации, как мы уже отмечали, Августином используются два термина: *intentio* и *attentio*. Отчасти эти выражения являются синонимичными, по крайней мере, в том смысле, что каждый из них имеет значение «напряжения души». Однако то, каким образом Августин употребляет их в тексте шестой книги «О музыке», свидетельствует о том, что различие между ними вполне распознаваемо. На наш взгляд, *intentio* используется африканцем преимущественным образом для того, чтобы выразить момент субстанциальности духа в чувственности, его погруженности в безразличие к своей определенности, телесности. Иными словами, *intentio* необходимо Августину для того, чтобы подчеркнуть самоидентичность духа в чувстве только как *сущую*, а не как *сознательную, субъективную*. Поэтому-то когда он говорит о фрустрации интенции в созерцании, из-за чего чувственные ритмы остаются неосознанными, мы обнаруживаем термин *intentio*²²¹. Напротив, тогда, когда чувственность духа выступает в сознательной форме интенциональность приобретает выражение *attentio*. Кстати, интенция достигает сознательности благодаря тому, что дух в своей субъективности, тотальности противопоставляется определенности, из-за чего непосредственно это осуществляется в форме негативности. Как следствие, Августин связывает *attentio* как «внимание души» с ее борьбой с «инаковостью», телесностью, отрицательное отношение с каковой и есть чувственной созерцание²²². Примечательно, что в своем толковании внимания (*attentio*) мыслитель, с одной стороны, совершенно верно подмечает, что именно его посредством в душе возникает то, что она видит, слышит, обоняет, чувствует вкус или осязает, но с другой, он полагает, что состояние внимания (*attentio*) души, с помощью какового она становится духом, так как пребывает в сознании, является для нее превратным по причине имеющейся в чувственном созерцании отрицательности. Здесь-то Августин и запекает излюбленную во всей платонической метафизике песнь о падении души, каковая в его христианской тональности должна была звучать как песня о грехопадении. Как рассуждает святой отец, теперь, когда мы

пребываем в «падшем» состоянии, наше тело смертно и хрупко, отчего душа господствует над ним, уделяя слишком много внимания (*cum magna difficultate atque attentione*)²²³. Из-за этого внимания к телесности, в душу привносятся «беспокойные хлопоты», чей особенный характер заставляет душу пренебрегать всеобщим божественным законом²²⁴. Кроме того, у нее возникает заблуждение, заключающееся в том, что чувственное удовольствие представляется более ценным, нежели само здоровье, так как в первом случае телесная материя отвечает ее вниманию, а во втором никакого внимания не требуется²²⁵. Между тем, в здоровье, как объясняет Августин, душа ничего не чувствует не потому, что не производит в теле никаких ритмов, а потому, что делает это «спокойно», «с величайшей легкостью».

По этому поводу необходимо заметить, что даже если мы согласимся с тем, что чувственные различия пребывают «в единстве здоровья, как бы подчиняясь некоторому дружественному соглашению», оно все равно не является абстрактным равенством, а есть реальный процесс чувственности, определениями которого по словам самого Августина являются боль и страдание. Но еще более важным является указать, что упомянутая гиппонцем легкость, с которой производятся ритмы, есть только *естественность*, а не духовное отношение. Чувственное в духе должно *сознаваться*, ибо должно быть не просто сущей, а знающей себя определенностью духа. Августин же в метафизическом страхе перед отрицательностью субъективности желает, чтобы чувственность была ограничена субстанциальной бессознательностью. Очевидно, на этом превратном основании он и ставит в своей классификации уже приводившиеся нами отвечающие ритмы, выражающие субъективный момент, момент сознания в чувственном созерцании ниже так называемых движущих ритмов (*progressores numeri*), которые имеют место в бессознательном (неощущаемом) движении души в теле²²⁶.

Впрочем, какие бы метафизические превращения ни претерпевала интенциональность в августиновской концепции, мы все же, исходя из ее содержания, познаем, что именно ее посредством

дух производит определенность в чувстве и делает само чувство определенным. В своей сознательной форме интенциональность, как мы видели, является вниманием, и с его помощью чувственность становится внутренне различенной на моменты субъективности и объективности. Однако во внимании само это различие еще не положено, не осуществлено как различие же, отчего Августин отмечает в психологии интенции как раз то, что она *соединяет* различающиеся моменты чувства²²⁷. Но дух не может остановиться на такой незавершенности и должен перейти к развитию этого различия, т.е. к тому, чтобы субъект и объект чувства обрели для него реальный характер. *Различение* этого различия достигается в созерцании собственно.

В созерцании все предметное содержание чувства объективируется, а это вместе с тем означает, что и чувственность получает реальное обособление, в результате которого она распадается на чувства зрения, слуха, вкуса, обоняния и осязания. Поскольку Августину не известно логическое основание (разумная необходимость) того, что и каким образом пять чувств являются экспликацией трех моментов понятия²²⁸, постольку ему в качестве принципа различения созерцания на особенные формы приходится принимать физическую, телесную определенность в духе, его «стихийность». В соответствии с ней в книгах «О музыке» он сообщает, что «душа производит в глазах нечто светлое, в ушах — нечто воздушное, чистейшее и подвижнейшее, в ноздрях — туманное, во рту — влажное, в осязании — землистое и как бы грязное»²²⁹. Аналогичную классификацию, связывающую пять чувств с четырьмя природными элементами, он предлагает и в одной из двенадцати книг сочинения «О книге Бытия буквально»²³⁰. Однако высказанные в этом произведении соображения интересны тем, что в них он представляет иерархию особенных форм чувственности, конструируемую на метафизической основе. Дело в том, что они иерархизируются им в зависимости от того, что насколько то или иное чувство является более тонким в телесной природе, настолько более близким оно оказывается природе духовной (*Quanto*

autem quidque subtilius est in natura corporali, tanto est vicinius naturae spiritali)²³¹. Сообразно с этой мыслью, Августин вполне в русле неоплатонической традиции наиболее «духовным» физическим элементом считает огонь, каковой мыслится им субстанциальной стихией, проникающей остальные элементы²³². В своем «чистом» виде огонь является светом, который распространяется посредством глаз, отчего зрение мыслится им первейшим (как наименее телесным) чувством. Вторым по «духовности» элементом Августин считает воздух, трактуемый как стихия слуха. Крайне замечательно, что в своей иерархии, гиппонец противопоставляет эти первые два элемента остальным, т.е. воде и земле, характеризующимся «страдательной телесностью» (*patiendi corpulentiam*). Таким образом, свет и воздух признаются им телами, отличающимися превосходством в этом мире, поскольку через них как наиболее подобных духу душа управляет телом²³³. Но почему же для нас это распределение стихий на два лагеря должно иметь в связи с проблематикой созерцания принципиальное значение? А потому что поскольку вода (или же влага) (*aqua, humor*) отвечает у Августина за два особенных чувства (обоняние и вкус), постольку для нас должно быть ясным, что проведенное «стихийное» различие, является также важнейшим различием в формах чувственного созерцания, при котором мы имеем, по одну сторону, осязание, вкус и обоняние, а по другую, — зрение и слух²³⁴.

В чем же заключается особенность созерцания посредством зрения и слуха? Как признается сам святой отец в письме к Волюзиану, эти формы чувственности содержат в себе немало «потанного» (*latebrosum*), так что они представляют собой «удивительный вопрос» (*afferunt mirabilem quaestionem*)²³⁵. Дело в том, что, по мнению Августина, остальные три чувства ощущаются, как он выражается, в них самих (*apud seipsos sentiunt*), в то время как с помощью зрения и слуха душа или «ощущает там, где она не пребывает» (*sentiatur ubi non vivit*), или же «пребывает там, где ее нет» (*vivat ubi non est*)²³⁶. Полагаем, что туман этих довольно неоднозначных выражений рассеется, если мы истолкуем их в том смыс-

ле, что в противоположность осязанию, обонянию и вкусу зрение и слух являются такими чувственными формами, в которых дух освобождается от своего непосредственного отношения к предметности. Как мы знаем, непосредственность чувственного как в моменте предметности, так и в моменте субъективности определяется единичностью. Поэтому неудивительно, что для разрешения казуса чувственности Августин, обращаясь в трактате «О свободе воли» к феноменологической определенности духа, отмечает, что каждый из нас имеет отдельное, т.е. единичное, сознание (*Manifestum est etiam rationales mentes singulos quosque nostrum singulas habere*)²³⁷. Из-за этой единичности мы никак не можем обонять, вкушать и осязать одно и то же в одном и том же месте одновременно (хотя возможно вместе осязать одно и то же, впрочем, не одновременно). Напротив, видеть и слышать одно и то же мы можем в любом месте в одно и то же время. Отсюда Августин заключает к тому, что видимое и слышимое обладают общей и как бы общественной определенностью (*commune autem et quasi publicum*)²³⁸. Содержательно августиновские соображения о том, какую диалектику обнаруживает в своих формах чувственное созерцание, совершенно логичны. Эта логика состоит в том, что самой непосредственной особенной формой чувственности является осязание, которое определяется Гегелем как чувство конкретной тотальности²³⁹. В качестве таковой, оно, конечно же, есть в известном смысле чувство всеобщности, отчего Августин небезосновательно уподобляет его зрению и слуху, так как дух в осязании оставляет предмет таким, как он есть. Однако это — только субстанциальная всеобщность, лишенная какой-либо субъективности; всеобщность, еще не вступившая в собственный процесс и наличная исключительно как единичность. В качестве целого, осязаемый предмет — абсолютное вне-себя-бытие, не могущее обнаружить свою глубину и самость. Что касается обоняния и вкуса, то Августин правильно схватывает в них момент субъективной отрицательности по отношению к чувственной предметности духа, ибо они являются реальностью ее процесса, который, поскольку чувст-

венное духа есть иное и внешнее себя самого, оказывается ее разложением. Поэтому в обонянии и вкусе наша субъективность не остается равнодушной к предметности, но, как подмечает мыслитель, мы «изменяем» (*commutamus*) ее в своем созерцании. Наконец, то почему Августин провел принципиальный водораздел между перечисленными формами чувственности, с одной стороны, и зрением и слухом, с другой, объясняется тем, что последние являются *идеальными* (или собственно духовными) формами чувственности, так как в них чувственность завершает процесс своей негативности, отчего ее предметность утрачивает конкретность и становится абстракцией чувственности, а также превращается из «реальности» в чистую «иллюзию». Зрение и слух уже безразличны к чувственной предметности, предоставляя ей пребывать в ее непосредственности. От нее им нужен один лишь вид, образ, который в случае зрения есть эта идеальность как соотношение с собой, а в случае слуха — как она же в ее отрицательном отношении к предметности²⁴⁰.

Именно благодаря этой идеальности или же метафизичности зрительной и слуховой форм созерцания они признаются Августином адекватными воплощениями духа в чувственности. Так, в беседе «О порядке» он указывает, что в сфере человеческой деятельности есть два региона чувственности, в границах которых может быть проведена мощь и сила разума. Это — видимые творения и слышимые слова. Относительно каждого из них у духа имеется «парный вестник»: для одного — глаза, для другого — уши. Духовный же характер созерцания посредством этих чувственных форм обнаруживается хотя бы в том, что в то время как невозможно сказать о чем бы то ни было, что оно разумно пахнет, разумно вкушается или же разумно осязается, мы, однако, говорим о чем-либо, что оно выглядит разумным, если мы видим, что оно образовано из соразмерных друг другу частей, а также — что что-либо звучит разумно, если мы слышим, что оно хорошо согласуется²⁴¹.

Но, пожалуй, еще более проникательным следует признать то наблюдение Августина, что именно посредством зрения и слуха

дух проявляет к своей предметности отношение, которое в наше время кантовский гений обозначит (ставшим затем философским мемом) термином «незаинтересованного удовольствия» (*des uninteressierten Wohlgefallen*). Дело в том, что, как подмечает гиппонец, в других чувствах то удовольствие, которое может испытывать дух, является таковым не в собственном смысле слова (т.е. не чисто, не свободно, как выразился бы И. Кант), а лишь в той мере, в какой вызывается им ради определенной цели, которая не есть оно само. В случае же зрения и слуха, убежден Августин, достигаемое наслаждение называется уже его собственным именем (*vocatur proprio iam nomine*)²⁴². Почему? А потому что в зрительной и слуховой формах выступает само художественно прекрасное, каковое свободно от всякого «интереса», т.е. цели, имеющей конечный характер. Будучи логическим, прекрасное со стороны своего выражения должно быть «просветленной», духовной чувственностью. Эту лишь *видимость* чувственности и ее, таким образом, не субстанциальность, а субъективность как раз и формируют созерцания зрения и слуха.

Напомним, что в их результате в сознании возникает *образ* предметности, между тем как именно он и составляет исходное значение слова «ритм». Следовательно, все ритмическое в художественном созерцании имеет определенность или зрения, когда глазами обнаруживается «разумная соразмерность частей» (*congruentia partium rationabilis*), или же слуха, когда мы говорим «о разумном стройном созвучии и о разумно сложенном размеренном пении» (*quando rationabilem concentum dicimus cantumque numerosum rationabiliter esse compositum*)²⁴³.

4.2. Ритмика художественного представления

Ставшая посредством слышимой и видимой ритмики предметной для себя самой всеобщность духа из этой своей еще только *сущей* формы преобразуется в форму *своего*. Это означает, что дух,

определившись через созерцание, освобождает себя от его непосредственности и обладает отныне его содержанием внутри себя, т.е. *представляет* свою предметность. Тем самым и мы сообразно с ритмом движения интеллигенции переходим в рассмотрении художественной ритмики от формы ее созерцания к представлению. Ритм же самого представления состоит не только в том, чтобы сделать непосредственность духа его внутренностью и тем самым положить его созерцающим в себе самом, но и в том, чтобы преодолеть одностороннюю субъективность этой внутренности (ведь упомянутое *свое* не есть само *сущее*) посредством того, чтоб она в себе самой сделалась внешней и в этой своей внешности была внутри себя. Тремя «долями» этой ритмики представления, как ее разыгрывает Гегель, являются воспоминание, воображение и память²⁴⁴. Впрочем, прежде чем перейти к рассмотрению того, как осуществляется особенность понятия представления в августиновской метафизике, следует высказать некоторые предварительные соображения касательного его общего характера.

Сразу заметим, что в терминологическом арсенале мыслителя отсутствует слово, морфологически сообразное с *нашим* «представлением» [Vorstellung (нем.) или, скажем, representation (англ.), représentation (фр.)]. Вместо ожидаемого нами латинского *repraesentatio* Августин использует термин *memoria* — «память» (каковой у нас служит для обозначения высшей формы представления).

Как известно, в мифологическом сознании античности память олицетворяла собой источник всяческого познания. Художественная и научная формы духа рассматривались как ее детища, отчего сам Августин также не преминул в сочинении «О порядке» привести «не лишенный основания поэтический вымысел» (*rationabili mendacio iam poetis favente ratione*), согласно которому утверждалось, что Музы — дочери Юпитера и Мемории (т.е. памяти)²⁴⁵. Для гиппонского епископа память является неминуемой опосредствующей инстанцией на метафизическом восхождении духа от преходящего к непреходящему, отчего следует признать во многом справедливой точку зрения Дж. МакЭвоя, полагавшего, что у

Августина память играет центральную роль в духовной деятельности²⁴⁶. Гегель равным образом подчеркивает срединный характер представления, так как оно оказывается областью интеллигенции, лежащей между формой ее непосредственности — созерцанием — и формой ее свободы, каковой является мышление²⁴⁷. Правда, в интерпретации самого Августина эта срединность представления-памяти выступает в несколько иной трактовке. Так, в одном из адресованных Небридию писем Августин, разъясняя природу и структуру функционирования памяти, требует понимания того, что постоянно мы помним не о вещах проходящих, но в большинстве случаев о пребывающих (*videndum est non nos semper rerum praetereuntium meminisse, sed plerumque manentium*)²⁴⁸, т.е. память с его точки зрения оказывается *средой*, в которой сосуществуют образы, опосредствованные чувственным созерцанием, и чисто интеллектуальные принципы. Впрочем, упомянутое различие в толковании срединности этой «способности» духа лишь высвечивает моменты в усвоении ее содержания. Если в отношении к сфере представления удерживается столь характерная для метафизики непосредственность и наивность мышления, то та всеобщность, которая возникает как результат снятия единичности созерцания, интерпретируется еще только в ее опытной определенности, «эмпирически», т.е. сознается поверхностно как механическая совокупность. Поэтому-то для Августина память — это прежде всего такое пространство духа²⁴⁹, в оболочке которого приходят во взаимосвязь его метафизические противоположности. Однако как раз постольку, поскольку эта всеобщность не остается только абстрактной формой, равнодушной к своему содержанию, она осуществляет себя как самостоятельная определенная всеобщность, как организм, который *переваривает*²⁵⁰ в себя свою предпосылку — чувственное созерцание, и сообщает себе свою реальность в образе. *Образ* (*imago*) и есть исходная определенность интеллигенции в представлении (памяти).

Метафизический характер августиновской методологии развернулся в его понимании образа во всей его противоречивости.

Поскольку представление находится в непосредственном отношении к чувственному созерцанию, и, следовательно, определяется им, постольку так же непосредственно Августин усматривает в последнем действующую причину первого, безоговорочно признавая уже обозначавшийся нами принцип: «Созидающее превосходит то, из чего оно что-либо созидает» (*praestantior est qui facit, ea re de qua aliquid facit*)²⁵¹. А так как африканец полагал, что возникающий в представлении образ является ничем иным, как ударом, нанесенным посредством чувства (*nihil est aliud illa imaginatio, ... quam plaga inflicta per sensus*)²⁵², то становится ясным, что для него в рассматриваемом аспекте образная сфера духа далеко отстоит от подлинного бытия, каковым в его концепции, как нам известно, может быть лишь умопостигаемое. Как следствие, Августин считает необходимым разделить представление (память) на два различных региона: на образную память как память чувственного, каковой мы, по его мнению, даже общи с животными, и «незапятнанную», чисто интеллектуальную память²⁵³. Исходя из этого разделения, он, разумеется, полагает необходимым избегать «мрака телесных образов» (*caligines imaginum corporaliu*)²⁵⁴, ибо они препятствуют достижению цели — познанию истины, каковая в метафизической интерпретации никак не может быть связана с формой чувственного сознания²⁵⁵.

Однако наряду с отрицательной оценкой Августином образа представления (памяти) как непосредственно определенного чувственностью мы находим у него также и признание его высшей по сравнению с созерцанием природы. А.-И. Марру, к слову, истолковывая «в духе св. Августина» (*selon saint Augustin*) переход музыки от звуковой формы, каковую французский исследователь называет музыкой «наших профессоров физики», через музыку чувства, обнаруживающуюся в слухе и голосе и именуемую им «музыкой биолога», к музыке в памяти и воспоминания, характеризует эту прогрессию как необходимость духа «встать на кончики пальцев, усилие подняться над пошлым сознанием, для которого музыка — лишь шум, материальные звуки, отсчитанные во време-

ни»²⁵⁶. Сам же Августин высказывает сходный по направлению мысли тезис, который вместе с тем противоположен исповедуемому им принципу о верховенстве созидającego по отношению к созидаемому: «телесный образ в духе превосходнее, нежели само тело в своей субстанции» (*praestantior sit imago corporis in spiritu, quam ipsum corpus in substantia sua*)²⁵⁷. Совершенно созвучным с ним является утверждение мыслителя о том, что воображение тела в душе лучше, чем вид самого тела, поскольку первое пребывает в лучшей природе (*melior est tamen imaginatio corporis in animo, quam illa species corporis, in quantum haec in meliore natura est*)²⁵⁸. Эта «лучшая природа» — дух, т.е. познающая природа (*natura quae novit*), каковая в силу своей субъективности стоит выше природы познаваемой точно так же, как знание тела конкретнее («больше»), нежели само тело, по той причине, что знание есть определенная жизнь в разуме познающего, каковой тело не является²⁵⁹.

Но в своем признании превосходства духовной природы образа над чувственной телесностью Августин доходит до парадоксальности. Так, хотя он и указывает вполне сообразно с неоплатонической установкой на недопустимость полагать, будто тело может что-либо произвести в духе, как если бы последний подчинялся первому как материя производящему принципу, и, значит, на то, что дух сам производит в себе свои образы²⁶⁰, мы никак не можем забыть, что образы называются Августином «ударами» и «ранами» (*plagis vulneribusque*), наносимыми духу через телесные чувства²⁶¹. И в самом деле, если следовать гиппонцу, то приходится лишь удивляться, как советует в диалоге «О музыке» Наставник Ученику, что тело способно произвести что-нибудь в душе²⁶².

Впрочем, в логическом аспекте здесь нет ничего удивительного. Как *метафизик*, Августин, конечно же, должен был считать дух высшей субстанцией по отношению к телесности, а потому образное представление должно было быть превосходным «по своей природе» по отношению ко всякой чувственности. Однако, как *метафизик* же, Августин сознательно исповедовал только непосредственную, «прямую» форму определенности духа, в результа-

те чего ему приходилось признавать, что реальный процесс его наличного бытия, сознания зависит от чувственного созерцания, в форме какового и выступает непосредственно то, что называется телесным. Поэтому-то образы в его интерпретации могут быть в лучшем случае только «подобиями» (similitudines)²⁶³, ограничиваясь каковыми деятельность художника не поднимается выше заслуживающего лишь презрения подражания (на которое способны даже животные, наделенные памятью) и, стало быть, никак не достигает того привилегированного статуса, который обозначается именем искусства²⁶⁴. В итоге вся ритмика образного представления, которая принадлежит у Августина к области памяти, с необходимостью разделяет вскрытую двойственность метафизического подхода Августина. С одной стороны, ритмы сформированных посредством чувственности образов являются самостоятельным родом, существующим отдельно от прочих (т.е. ритмов созерцания), но с другой, поскольку они оказываются запечатленными предшествующими, постольку согласно пресловутому правилу предпочтения производящего производимому их нужно располагать едва ли не на самом дне ритмической классификации, в соответствии с каковой они оказываются ниже не только интеллектуальных ритмов, но и имеющих чувственную определенность «движущих ритмов» (progressores numeri) и «ритмов отвечающих» (occursores numeri)²⁶⁵.

В состоянии этой метафизической превратности соотношения ритмики чувственного созерцания и представления необходимо осознать, что в своей методологии Августин потому нивелирует значимость образа, что он как «большая» субъективность метафизически противопоставляется субстанциальности, вещиности. Поэтому африканец неоднократно отмечает, что образы, какими бы замечательными подобиями они ни были, все же не являются *самими* телами, отчего является ошибкой принимать одно за другое²⁶⁶ и по каковой причине ритмика образов толкуется лишь как иллюзорная ритмика. Но позволим себе задать вопрос: что же есть та форма самости, в которой предметы сознания суть реально,

а не иллюзорно? Неужели таковой может быть признана форма чувственного созерцания, ибо именно в ней упомянутые предметы впервые предъявляются сознанию? Разумеется, нет, хотя контекст августиновского изложения невольно внушает мысль о том, что автор полагал обратное. Но тогда таковой должна быть исключительно форма мышления, так как именно в ней дух определяется в своей предметности через себя самого и становится свободным. Может даже показаться, что Августин, дав упомянутое разделение памяти на чувственную и интеллектуальную, снабжает нас решением обозначенной проблемы. Так, он замечает, что хотя и «познакомился посредством всех телесных чувств с числами (ритмами), которые мы отсчитываем (ритмизуем), числа (ритмы), которыми мы отсчитываем (ритмизуем), суть иные; они не являются их образами, а потому обладают подлинным бытием» (*Sensi etiam numeros omnibus corporis sensibus, quos numeramus; sed illi alii sunt, quibus numeramus, nec imagines istorum sunt et ideo valde sunt*)²⁶⁷. Но недостаток такого соображения как раз в том и заключается, что, несмотря на обнаружение Августином момента всеобщности в содержании памяти, что собственно и проявляется в абстрактности «чистых» чисел, мы не находим у него в ее форме никакой реальной диалектики, отчего образное и безобразное пребывают в совершенно мирном, т.е. равнодушном, сосуществовании. Иначе говоря, то, что мы называем мышлением, и то, что Августин относит к области интеллектуального, лишено у него действительного процесса. Между тем, реально мышление только тогда, когда оно доказывает себя как процесс субъективности, а значит, предполагает в качестве необходимого момента своего генезиса «иллюзорную» форму образного представления.

Поразительным и вместе с тем вполне ожидаемым является то, что развитие всеобщности как обозначенный процесс субъективности определенно наличен в содержании августиновского понимания ритмики образного представления, хотя гиппонский епископ и не осознает его во всей конкретности. Прежде всего всеобщность образа проявляет себя в том, что оказывается нега-

тивностью чувственного созерцания. Тот факт, что Августин сравнивает память с желудком, в котором пища утрачивает свой вкус²⁶⁸, подсказывает нам, что в образе чувственность лишается прежней определенности. Но это означает, что в образе его содержание перестает быть непосредственно связанным с пространством и временем созерцания и погружается во внутренность интеллигенции, отныне в ней обретает свою «материю». Поэтому-то Августин не находит лучшей дефиниции времени как только «протяженности души» (*distentio animi*)²⁶⁹, а саму память называет «как бы светом (т.е. материей, средой, *всеобщностью* — А.Т.) временных промежутков» (*quasi lumen temporalium spatiorum*)²⁷⁰.

Более того, поскольку всеобщность содержания духа впервые получает наличное бытие, становится реальной в памяти, образном представлении, постольку именно в нем, а не в чувственном созерцании оно осуществляет свою конкретность, тотализируется. Иначе говоря, без образа, представления (или же памяти, как предпочитает выражаться гиппонец) интеллигенция в созерцании не может обладать никаким определенным содержанием. Августин был, несомненно, захвачен пафосом этой мысли и не раз становился ее оракулом. В последней (двенадцатой) книге сочинения «О книге Бытия буквально» он так излагает отношение образа и непосредственного созерцания: «...если бы дух в самом себе сразу же не формировал образ воспринятого слухом звука и не удерживал его в памяти, то не было бы известно, является ли второй слог вторым, ибо первого, затронувшего слух и отзвучавшего, уже не было бы; но тогда бы пропадало все значение высказывания, вся приятность пения, расстроилось бы, наконец, всякое телесное движение в наших действиях...»²⁷¹. Комментируя этот подраздел августиновской концепции ритмики, А.-И. Марру высказывает соображение, что музыка становится возможной лишь потому, что представление (память) сочетает элементарные звуки, из которых каждый, чтобы возникнуть, сначала повергает в небытие предшествующий. Поэтому бытие, скажем, мелодии схватывается лишь посредством «таинственной химии» (*une chimie mystérieuse*) слу-

ховых созерцаний, т.е. в синтезе, каковым является то целое, в которое память собирает эхо каждого из звуков, преобразованного и проясненного его соседством с другими. Марру добавляет, что такая трактовка музыкального восприятия обретается в западной мысли, начиная с Аристоксена Тарентского²⁷². И в самом деле, как свидетельствует Л. Лалуа, этот древнегреческий исследователь музыки полагал, что для того, чтобы охватить различные части музыкального целого и сочетающее их отношение, недостаточно лишь чувственности, так как она «мгновенна», т.е. непосредственно единична. Для того же, чтобы в музыке была «непрерывность» (συνέχεια) (т.е. всеобщность), без которой она не могла бы существовать, совершенно необходима память²⁷³. Августин, следовательно, закрепляет тенденцию античного мышления в понимании того, что ритмика чувственного созерцания была бы не состоятельной, если бы ее не обуславливала целостность ритма в определенности представления, наличным бытием которого является образ.

Кстати, нетрудно осознать, что в отношении созерцания и образа обнаруживается взаимосвязь, имеющая инверсивный характер. Ее подмечает М. Моро в статье «Память и длительность», посвященной исследуемой нами августиновской проблематике: «Странное переворачивание психологических данных! Образ, имеющий своим условием чувственность, становится условием самой чувственности»²⁷⁴. Впрочем, «странного» с логической точки зрения здесь ничего нет, так как созерцание есть лишь непосредственная определенность интеллигенции, каковая субстанциально определяется ее внутренностью, субъективностью, первой реализацией каковой и является образ представления.

Однако представление — это, конечно же, не только образ как наличное бытие и сознание. Поскольку дух, интеллигенция есть субъект своих определений и как тотальность также их в-себе-бытие, постольку образ как удержанный внутри более не существует и бессознателен. Призывая постичь интеллигенцию как конкретное всеобщее, Гегель сравнивает ее с «ночной шахтой, в которой удерживается целый мир бесконечно многих образов и

представлений, не доводимых до сознания»²⁷⁵. Именно этот аспект сохранения или *удержания* образа, т.е. бессознательности образного представления, был глубоко «прочувствован» Августином, так что он снабжает память немалым числом весьма характерных выражений. В шестой книге «О музыке» он говорит о ней как о «погребенных хранилищах» (*secreti reconditi*)²⁷⁶, а в десятой книге «Исповеди» облачает ее в эпитеты «тайных и невыразимых недр» (*secreti atque ineffabiles sinus*) и «сокровищницы» (*thesaurus*)²⁷⁷.

Но здесь-то как раз и встает вопрос касательно того, как спящие в ночи духа образы пробуждаются и восходят к его сознанию. Проблема в том, что моменты представляющей интеллигенции — наличный образ и его бессознательность — непосредственно различны, так что первый имеет определенность внешнего, а второй внутренне-го. Как следствие, их связь (единство), хотя и есть вообще собственная, «органическая» и, значит, внутренне необходимая деятельность интеллигенции, первоначально выступает не как свободная (т.е. дух произвольно еще не производит созерцание образа в себе самом), а как «механическая», случайная, обусловленная внешним «толчком» в виде непосредственного чувственного созерцания. Таким путем осуществляется *узнавание*²⁷⁸ образа, и, принимая в расчет этот последний момент, мы получаем полноту представляющего духа на его первой ступени, которая в целом называется *воспоминанием*.

Форму воспоминания (*recordatio*) в трактате «О музыке» Августина осуществляют соответственно вспоминаемые ритмы (*recordabiles numeri*), «к которым как отложенным из-за обращения внимания на другое, мы вновь призываемся и которые обнаруживаются живущими в самой памяти»²⁷⁹. Причем само воспоминание Августин определяет как возвращение в представление еще не затухшего движения души в случае наличия подобных же движений²⁸⁰. Важно, что наш «музыколог» подчеркивает здесь то, что мы «чувствуем» (*sentimus*) и даже знаем (*scimus*), что эти ритмы не новы, что они не только что возникли, но возвратились в представление, ибо мы, прежде удержав их, обретаем вновь с трудом, испытывая нужду в некотором предуказании (т.е. в повторном

чувственном созерцании). Процесс узнавания ритмов реализуется тогда, когда мы, как выражается Августин, сравниваем «более живые» (*vivaciores*) недавние движения с уже менее четкими (*sedati-oribus*) вспоминаемыми (т.е., как выразился бы немецкий классик, когда мы подводим непосредственное единичное созерцание под всеобщее представление²⁸¹). Иными словами, такое признание [представления в созерцании] и есть узнавание и воспоминание (*talis agnitio, recognitio est et recordatio*)²⁸².

Итак, мы находим у Августина все три момента, составляющие понятие воспоминания (образ, удержание, узнавание), а значит, ритмика воспоминания (*recordabiles numeri*) в концепции гиппонца положена в полноте своей структуры. Завершенность этой ритмики есть также ее снятие и переход в ритмику *воображения*. Дело в том, что в узнавании дух удостоверяет *свое* как *сущее*, так как признает внутренность, субъективность и всеобщность содержания образа в *сообразном* же с ним внешнем, «объективном» единичном созерцании. Тем самым интеллигенция для того, чтобы быть определенной в представлении, более не нуждается в упомянутом выше подведении, т.е. теперь она свободна в своей определенности и самостоятельно воображается из себя самой.

Категория воображения, несомненно, принципиальна не только в рассмотрении ритмики художественного представления, но и в общем движении ее метафизики, и следует признать, что Августин уделяет ей весьма пристальное внимание. Тем не менее, мы вынуждены заметить, что мыслитель зачастую плутает «в том целом лесу образов» (*in hac tota imaginum silva*)²⁸³, каковой для него составляют моменты этой формы духа. Большей частью эти блуждания обусловлены терминологической неряшливостью и произвольностью, каковая, впрочем, была вполне сознательной позицией, выражающей его нежелание как метафизика заниматься серьезной проработкой категориального вокабуляра в интересующей нас области. Августин любил повторять, что если суть дела ясна, то нет никакой необходимости беспокоиться по поводу слов, поскольку все значение в вещи, а имена устанавливаются по

соглашению, а не по природе (*De vocabulis quidem nihil satagas; res in potestate est: placito enim, non natura imponuntur*)²⁸⁴. В результате такой беспечности по отношению к тезаурусу воображения в августиновских размышлениях обнаруживается несколько версий его структуры. По этой причине нам представляется, что, следуя духу, а не букве его концепции, мы должны дать обобщенное изложение его взглядов на воображение. Для того же, чтобы это обобщение стало возможным, нам требуется предварить его кратким представлением моментов понятия воображения, как оно видится со спекулятивной точки зрения.

Прежде всего укажем, что последовательными ступенями подъема духа в воображении являются воспроизведение, ассоциация и творчество (фантазия). Как воспроизводящее воображение, дух сам (произвольно, без содействия созерцания) определяет образы к тому, чтоб они вступали в наличное бытие, чем воображение вообще отличается от воспоминания. Но такая деятельность интеллигенции в воображении носит пока только формальный характер, потому что никак не проявляет себя в отношении содержания образов. Между тем, их содержание в воображении связывается уже ее субъективностью, отчего дух в воображении соотносит их друг с другом и возводит их до всеобщих представлений, являясь тем самым ассоциирующим. Поэтому если в воспоминании имело место подведение созерцания под представление вообще (хранимый образ), то в ассоциации дух подводит единичное представление под всеобщее. Однако интеллигенция в ассоциации не есть лишь всеобщая форма, но также и в себе определенная, конкретная субъективность со своим собственным содержанием. Владея объемом принадлежащих ей образов, она свободно связывает и подводит его под присущее ей содержание, т.е. *преобразует* его, становясь фантазией (продуктивным воображением)²⁸⁵. Такова ритмика воображающего духа, и нам теперь требуется проследить, как она отражается в августиновской мысли.

Сначала заметим, что именно в форме воображения в целом пролегал у Августина межа, разделяющая память животных и

человека. И это различие, как вытекает из содержания его размышлений, коренится в *сознательном* (произвольном, самостоятельном) характере воображения. Мыслитель убежден, что животные, как и мы, способны на воспоминание, т.е. удерживать чувственное как «только естественным образом схваченное» (*solum naturaliter rapta*), но они не в состоянии хранить его как *намеренно* (*de industria*) препорученное памяти и *сознательно* воспроизводить его (*cogitando rursus imprimere*) так, чтобы как из того, чем владеет память, воображалось сознание, так и то, что есть в памяти, укреплялось бы сознанием (*ut quemadmodum ex eo quod gerit memoria cogitatio formatur, sic et hoc ipsum quod in memoria est cogitatione firmetur*); и чтобы даже измышлять воображаемые видения, посредством собирания вспомненного то отсюда, то оттуда, и как бы его связывания (*fictas etiam visiones, hinc atque inde recordata quaelibet sumendo et quasi assuendo, componere*)²⁸⁶. Это наблюдение Августина вполне логично, поскольку как раз в воображении представление становится деятельным, «для-себя-сущим», субъективным. Тем более примечательным окажется противопоставление разумности содержания этого наблюдения метафизическому способу его отношения к этой форме представления (но об этом в своем месте).

Что касается репродуктивного воображения как такового, то у Августина нет такого термина, который бы он употреблял исключительно для его обозначения. Как правило, то, что имеем в виду мы, когда говорим о моменте воспроизведения в воображении, у гиппонца именуется заимствованным из греческого весьма неоднозначным словом «фантазия» (*φαντασία*)²⁸⁷. Правда, сам Августин может употреблять это слово для обозначения и других аспектов интеллигенции, включая сюда не только все моменты воображения, но даже и воспоминание. В трактате «О музыке» он дает довольно абстрактную дефиницию «фантазии», относя к ней «всякое удерживаемое памятью движение души, совершаемое в ответ на претерпеваемые телом воздействия»²⁸⁸. В соответствии с ней невозможно провести различие между воспоминаемыми ритмами и теми «движениями души», что должны были бы характе-

ризовать воображение. Впрочем, несмотря на эту терминологическую проблематичность, мы вполне способны вычленить воспроизводящую форму и рассмотреть ее составляющие. Так, в сочинении «О Троице», он, к примеру, предоставляет нам употребление «фантазии» уже с наличием искомого значения репродукции: «Когда я хочу говорить о Карфагене, я ищущу в себе, что бы сказать, и нахожу в самом же себе фантазию (*phantasiam*) Карфагена; обрел же я ее через тело, т.е. через телесное чувство, так как присутствовал в этом городе телом и видел его, ощущал и удержал его в памяти так, чтобы найти в себе его имя, когда бы захотел о нем говорить»²⁸⁹. В этом отрывке следует обратить внимание на то, что «фантазия» выступает не просто как сохраненный образ чувственности, произвольным образом всплывающий в сознании в случае подходящего созерцания. На деле она — результат намеренного, сознательного обнаружения, т.е. деятельности репродукции. В другом пассаже о воспроизводящем воображении, с большей определенностью проясняющем его структуру, Августин описывает «фантазию» как форму, в какой возникает образ, прежде имевшийся в памяти, а теперь пребывающий в воображаемом памятью «взоре души»²⁹⁰. «Фантазия», стало быть, есть здесь результат направленного «извлечения» образа из памяти в сознание. Примечательно, что здесь Августин вновь заговаривает о «как бы родственных» отношениях и отмечает, что образ, которым воображается «фантазия» сознающего (*phantasia cogitantis*), вовсе не есть «истинный родитель» ее как «истинного детища», ибо между ними деятельность интеллигенции — упомянутый «взор души».

Если бы Августин тотально развивал мысль о том, что по мере продвижения внутрь духа и с усложнением субъективности мы обретаем более истинную форму сознания и предметность, он бы с достоверностью признал «превосходство» ритмов «фантазии» как репродуктивного воображения над ритмами в определенности сохраненных в памяти образов. Но, как мы знаем, Августин был исповедником той точки зрения, которую мы называем метафизическим субстанциализмом, а в соответствии с ней он был

вынужден постоянно совершать откат к признанию того, что нерелефлексивная определенность имеет субстанциональное значение. Так и в этом случае, ему приходится оговариваться, что никоим образом не следует принимать «фантазии» за реальность, ибо они не являются таковой ни в качестве подлежащих интеллектуальных принципов, ни в качестве воспринятых чувственных предметов (тел). Как метафизик, он отказывается видеть в субъективных «подобиях», в воспроизведенных сознанием образах более развитую самость предметности, поэтому он убежден, что мнимая жизнь как раз и состоит в том, чтобы иметь «фантазии» вместо того, что познано и воспринято (*quas pro cognitivis habere atque pro perceptis opinabilis vita est*)²⁹¹. Несомненно, представление вообще есть такая форма интеллигентности, в которой ее предметность полагается в *односторонней* и, значит, незавершенной субъективности. Однако эта «односторонность» есть совершенно необходимое определение духа, каковое должно быть развито и без которого нет никакого реального движения внутрь.

Поскольку Августин не знает всеобщее как процесс, постольку он не замечает, что «фантазия» как воспроизведение, повторение, подражание стирает «случайные черты» в сознаваемой ритмике и тем самым позволяет появиться на свет ее всеобщности. Вновь облекая в плоть дух августиновской метафизики ритма, А.-И. Марру в своем «Трактате» называет процедуру музыкального повторения (и, следовательно, воспроизведения) «обманчивым состоянием сознания, которое словно какой-то эрзац вечности»²⁹². Однако хотя «фантазия» как воспроизводящее воображение и не есть *сама* вечность, т.е. логическое в его тотальности, она вопреки опасности иллюзии и формальности есть еще один шаг в продвижении ритмики к своему понятию. Для уяснения этого, обратим внимание на то, что воображение восстанавливает ритмы, образы из памяти, всеобщность каковой есть не только их хранилище, но и забвение, *забытие*. В «Исповеди» Августин сопровождал размышления о памяти рассуждением о том, что забвение пребывает в самой памяти. При этом, как и подобает метафизику, он не может никак

справиться с диалектикой — в данном случае — памяти, в себе самой являющейся негативной, что как раз и выступает в форме забвения. Поэтому он отказывается представлять, что забвение *реально* в памяти, и полагает, что оно ей присуще не само по себе (*non per se ipsam inesse memoriae*) (как если бы самость забвения не заключалась в интеллигенции), а лишь «по его образу» (*per imaginem suam*)²⁹³. Как бы то ни было, по свидетельству самого Августина, ритмика, препорученная памяти, начинает из нее ускользать с того момента, как только в ней укоренилась (*ab illo tempore quo inhaeret memoriae, incipere labi*)²⁹⁴, а это означает, что забвение есть собственный процесс памяти, представления. Необходимо понять, что в забытие погружается прежде всего «естественность», непосредственность образа воспоминания, его единичность. Но благодаря этой негативности со стороны интеллигенции в воспроизведении мы впервые получаем ритмику, каковая, пусть еще только формально, оказывается всеобщностью. Реальность же этой возникшей всеобщности воображения состоит в том, что, как негативность, она есть разложение прежней конкретности образа на особенности, возводимые в ее форму, а как положительность, она — соотнесение образов в соответствии с выделенной в них общей определенностью. Августин, кстати, так и называет воображающую интеллигенцию «разделительницей» (*separatricem*) и «соединительницей» (*conjunctricem*)²⁹⁵. В качестве таковой она — ассоциирующее воображение. Однако высшей точкой воображения является воображение творческое, продуктивное, или фантазия в *нашем* смысле этого слова. Каковым же оказывается отношение Августина к ритмике в этой определенности?

Итак, *phantasia* (в узусе Августина) есть движение или ритм души, осуществляемый ею сообразно чувственности и воспроизводимый так, как он удерживался в «кладовой» памяти. Но «фантазии», в свою очередь, могут далее порождать другие ритмы, каковые возникают уже не как непосредственные воспроизведения в представлении действий души в ответ на воздействия, переживаемые телом и запечатлеваемые чувствами, а из взаимного воз-

действия «фантазий» друг на друга, т.е. из интерференции ритмов, которые сходятся друг с другом и «как бы мечутся расходящимися и взаимно отталкивающими порывами стремления»²⁹⁶. Это новое формообразование представления Августин именует термином, также заимствованным из греческого, — «фантазмом» (φάντασμα)²⁹⁷. В трактате «О музыке» различие между «фантазией» и «фантазмом» проведено четко: «Одно дело обнаруживать в памяти фантазию, — утверждает гиппонец, — а другое — производить из памяти фантазм». Чтобы это различие было лучше осознано, он приводит следующее пояснение. То, в форме чего представляется, скажем, отец, которого видели часто, является «фантазией»; то же, в форме чего представляется дед, которого, к примеру, никогда не видели, — «фантазм»²⁹⁸. Поэтому в концепции африканца получается так, что если «фантазия» как репродукция еще сохраняет связь с «реальностью», так как опосредствуется запомненным образом, возникшем в результате реакции души на телесное воздействие, то «фантазм» — это чисто иллюзорное бытие, абстрактное по отношению ко всякой действительности, так как является областью «измышлений» или (по выражению Августина) «как бы образов образов» (*tanquam imaginum imagines*). Впрочем, в такой определенности различие между ними остается пока что только формальным, ибо мыслитель сам постулирует непосредственную зависимость «фантазмов» от «фантазий» и форм «реальности», поскольку признается, что если бы никогда не видел человеческих тел, то никогда бы не смог в зримом виде воображать их произвольно (*cogitando figurare*)²⁹⁹. Более того, он даже умудряется называть такие «правильные» «фантазмы» истинными (*vera etiam phantasmata*)³⁰⁰. Однако было бы верхом заблуждения принимать эти «истинные» призраки за нечто, познанное в действительности. Будучи исповедником субстанциализма, Августин убежден, что несравненно более подлинной и достоверной (*certiora*) является реальность чувственной предметности, разделяемой нами с животными, нежели «ложные тела» «фантазмов» (при том, что «промежуточной» достоверностью обладают «фантазии») ³⁰¹.

Тем более превратными эти «призраки» оказываются тогда, когда начинают проявлять свою настоящую творческую природу. В этом случае «фантазмы» уже не просто «аналоги» или «ассоциации» фантазий, а нечто гораздо более претенциозное. Так, хотя дух и воображается непосредственно из памяти, он способен произвольно трансформировать образы, отчего в сознании могут возникать разнообразные фантастические монстры, которых в действительности вовсе не существует³⁰². Например, по своему усмотрению можно представить несколько солнц на небе, а само солнце квадратным и зеленым³⁰³ или же Медею на колеснице, запряженную крылатыми драконами³⁰⁴. Именно этот тип фантазмов уже не формально, а реально является формой продуктивного воображения, посредством каковой и получает свое наличное бытие художественный дух.

Для Августина, однако, движения души, т.е. ритмы, имеющие подобную фантастическую определенность, представляются наименее достоверными и наиболее предосудительными, по каковой причине следует их избегать или же не поддаваться их соблазну. Это вполне объяснимо в рамках его метафизического стремления освободиться от всего, что может быть связано с чувственностью, с одной стороны. С другой стороны, для него как метафизика же субстанциальное даже в форме чувственности (телесности) оказывается более фундаментальной реальностью, нежели субъект, имеющий ее в качестве своей предпосылки, отчего непосредственность духа, состоящая в опосредствованности этим телесным, чувственным истолковывается им как неподлинная реальность, как только иллюзорное. Но тем самым образуется разрыв между субъективностью в ее субстанциальности, т.е. в форме мышления, и ее непосредственностью, каковая и есть «чистая» чувственность. Нет спору, что для Августина как философа, представителя научного сознания вообще его бытие «является достовернейшим без какого-либо мистифицирующего воображения посредством фантазий и фантазмов» (*sine ulla phantasiarum vel phantasmatum imaginatione ludificatoria mihi esse me... certissimum est*)³⁰⁵. Однако

истина такой достоверности оказывается крайне бедной, лишенной реального духовного содержания. Он даже не задумывается над тем, что фантастическое (в нашем смысле слова) как негативность естественной образности при всей ее произвольности является полаганием сообразного духу наличного бытия в форме представления. Проблема, в конце концов, в том, что хотя гиппопонец так или иначе признает необходимость фантастической формы сознания, в этой необходимости он видит лишь *судьбу*, а не *свободу* духа, т.е. не понимает всей полноты этой необходимости.

Осуществив рассмотрение ритмики в определенности продуктивного воображения, мы, следуя внутренней логике интеллигенции, должны были бы через диалектику фантазии перейти далее к высшей форме представления — памяти в собственном (а не в августиновском) смысле слова. Однако в августиновских «книгах о ритме», т.е. в трактате «О музыке», указанный момент духа никак не тематизирован. И хотя в той или иной определенности его проблематика *между прочим* может быть обнаружена в таких его сочинениях, как «Об учителе», «О христианской науке», «О Троице» и других, она не получает в них интересующей нас формы ритмической предметности. Как следствие, нам остается лишь констатировать, что поскольку в фантазии в целом интеллигенция производит единство представления и образа как единство внутреннего и внешнего, всеобщего и особенного, исполняя тем самым заданный ритм представления, а в памяти как таковой происходит переход в деятельность *мысли*, которая как предметность духа уже не имеет в отличие, скажем, от образа представления никакого самостоятельного значения (т.е. чья объективность полностью совпадает с субъективностью), постольку именно мышление является завершающей формой рассмотрения художественной ритмики в августиновской концепции. Кроме того, укажем, что так как мышление в искусстве не может иметь форму самости, быть сознательным мышлением (в противном случае мы бы имели дело с наукой), то здесь оно выступает в определенности того, что сам Августин называет «естественным суждением чувства» (*naturale iudicium sentiendi*)³⁰⁶.

4.3. Ритмика «естественного суждения чувства»

Стремясь взойти вместе с Августином от определенности «низшей», чувственно созерцаемой ритмики через область представляемых ритмов к «высотам» ритмики умопостигаемой, мы впервые вступаем на почву *мышления*, получающего предметность в так называемых «судящих ритмах» (*numeri judiciales*), и именно их посредством, как выразился Г. Делаби, «в музыкальное чувство пробирается рациональность»³⁰⁷. Впрочем, поскольку эта рациональность по причине своей художественности еще охвачена чувственностью и не выкристаллизовалась в сознательную форму себя самой, ей приходится ограничиваться таким ее формообразованием, которое И. Кант в Новое время именовал «эстетическим суждением», а сам Августин обозначил довольно *непрозрачным* (прежде всего, для себя) названием «естественного суждения чувства». Его непрозрачность внешним образом констатируется уже тем, что наряду с ним Августин употребляет более чем дюжину других терминов и описательных выражений, имеющих своей целью идентифицировать ту духовную способность, в которой обретаются *numeri judiciales*³⁰⁸.

Поскольку мы в отличие от Августина исходим из того понимания, что имена в представлении суть сами вещи и что мы мыслим посредством имен³⁰⁹, постольку нам сначала нужно обратить внимание на определенность того, каким образом в трактате «О музыке» (в коем и проводится исследование предметности судящих ритмов) его автор словесно обозначает этот не имеющий четких границ регион ритмики. В первую голову бросается в глаза терминологическая связь между их душевной способностью и чувственностью. Ту область, в которой они себя обнаруживают, Августин может называть просто «чувством» (*sensus*), «слухом» (*auditus*) и даже «ушами» (*aures*). Однако мы должны сознавать, что приведенные имена обозначают сферу явно отличную от чувственности как таковой. Дело в том, что названные «чувство», «слух», «уши» могут не только наслаждаться (*delectari*) ритмикой или же

страдать от нее (*offendi*)³¹⁰ [отчего они также получают титулы «самого чувства наслаждения» (*ipse delectationis sensus*) и «плотского наслаждения души» (*carnalis animae delectatio*)³¹¹], но и допускать (*permittere, sinere*) или не допускать³¹² какие-то ритмы, одобрять, утверждать, принимать, признавать (*probare, approbare, accipere, annuere*) их или же не одобрять, отталкивать, освистывать, отвергать, осуждать (*non probare, repudiare, explodere, respuo, condemnare*)³¹³, выражая тем самым природу субъекта, каковая чувственностью исчерпываться не может. Несмотря на то, что рассматриваемая нами форма духа находится в очевидном отношении к чувственности и ее ритмике, сама она есть «нечто большее», так как чувственная ритмика «подводится» под эту способность как под ее всеобщность, благодаря чему она и ее ритмы именуется судящими. Дифференцируя ее от предшествующих способностей души, Августин предоставляет нам как не вполне определенные выражения «способности одобрения и неодобрения» (*vis approbandi et improbandi*) или же «способности, которой мы приветствуем соразмерное и отвергаем неблагозвучное» (*vis... qua concinna adsciscimus, et absurda respuimus*)³¹⁴, так и более уверенные термины, созвучные приводимому в заголовке этого пункта: «суждение чувства» (*judicium sensus*), «суждение слуха» (*judicium aurium*), «судящее чувство» (*sensus iudiciarius*)³¹⁵. Таким образом, другой своей стороной, а именно тем, что она выражает форму суждения, эта способность проявляется как определенность мышления. Вместе с тем, Августин постоянно характеризует эту разновидность суждения как еще только «естественную способность», отчего она получает у него параллельные названия «природной мерки» (*naturalis dimensio*), «общей природы слуха» (*in audiendo natura communis*), «естественного и общего чувства» (*naturalis et communis sensus*), «естественного суждения» (*naturale iudicium*) и «естественной как бы судящей способности» (*naturalis vis quasi iudiciaria*)³¹⁶. Тот факт, что эта способность оказывается только «естественной», а не сознательной, а также «судящей» (т.е. мыслящей) лишь «как бы», несомненно, свидетельствует о том, что мышление

здесь не выступает в сообразной себе форме. Таковы первоначальные выводы, сделанные нами, исходя из терминологических приключений, выпавших на долю этой формации в августиновской доктрине.

Теперь попытаемся выяснить, в чем заключается необходимость ритмики «естественного суждения чувства» с точки зрения самого гиппонца. Прежде всего он показывает, что наряду с предшествующими формами, входившими в его классификацию, она образует самостоятельный вид: «Одно дело — звучать, что относится к телу; другое — слышать, что является претерпеванием души от звуков в теле; третье — производить ритмы более протяжно или кратко; четвертое — запоминать их; и, наконец, пятое — благосклонно или же с отвращением судить о них всех, как если бы на основании некоторого естественного права» (*aliud de his omnibus vel annuendo vel abhorrendo quasi quodam naturali jure ferre sententiam*) (курсив наш. — А.Т.)³¹⁷. Поскольку, по мнению Августина, именно под судящие ритмы подводится деятельность всей чувственности, постольку их сила и мощь являются наиболее впечатляющими³¹⁸. Полномочия этих ритмов распространяются на движущие ритмы потому, что последние могут произвести в теле какое-либо ритмичное действие лишь «по их негласному велению» (*latente... nutu*). Они-то и заставляют нас ходить равными шагами, пережевывать пищу и глотать жидкость одинаковыми движениями челюстей и осуществлять другие телесные движения равномерно. Предаются суду судящих и отвечающие (а значит, и опосредствовавшие их звучащие), насколько память способна удержать их временные промежутки своими ритмами, каковые также судятся ими³¹⁹. Упомянутый суд, как следует из вышеизложенного, заключается в том, что чувственная ритмика получает их посредством одобрение или осуждение, вызывая тем самым удовольствие или неудовольствие.

Мысль о том, что рассматриваемые судящие ритмы превосходят над остальными, заставляет африканца далее задаться вопросом о том, являются ли они бессмертными, т.е. непреходящи-

ми в отличие от других, что, возникая, проходят или уничтожаются забвением. Этот вопрос, однако, получает итоговый негативный ответ. Проблема, как ее видит Августин, состоит в том, что эти ритмы не свободны от природной определенности, что и выражается в их неразрывной связи с чувственностью. Он отмечает, что человеческая природа наделена в пропорции с универсумом такой сообразной со своим родом чувственностью, посредством которой она не в состоянии судить о больших временных промежутках, нежели те, что имеются в пределах ее обычной жизни. А так как эти пределы весьма ограничены (мы же не в силах почувствовать ритмы, протяженностью, скажем, в несколько часов, дней, месяцев, лет и т.д.), ведь наша природа конечна, то и наша способность суждения, имеющая отношение к чувственности, равно как и ее ритмика, должна быть признана смертной³²⁰. Смертность этой способности усугубляется еще одним соображением. Для Августина как метафизика высшим эстетическим принципом является равенство (*aequalitas*). Между тем, как он полагает, нельзя отрицать, что в наслаждении ритмами душа не застрахована от того, что она будет довольствоваться как равным тем, что, будучи в действительности неравным, равному лишь подражает, ибо мы не можем с достоверностью воспринять, вполне ли чувственные ритмы исполняют свое время. Следовательно, в подобной ситуации судящая ритмика, несмотря на всю красоту своего рода, оставляет место для иллюзии³²¹, и не может быть признана судом высшей инстанции.

Как нам видится, представляемый августиновский концепт *numeri judiciales* в содержательном отношении является самыми настоящими Авгиевыми конюшнями, так как в нем оказываются смешанными совершенно разнородные категориальные значения ритмики, из которых предметом нашего специального интереса, т.е. эстетическим, является лишь одно. Начнем с того, что к числу судящих ритмов Августин относит чисто природную определенность движущих ритмов, имеющую инстинктивный характер (ритмичная ходьба, жевания, почесывания). Правда, А. Шмитт, исследовавший эту область ритмики в доктрине святого отца, ис-

ходно смущается прийти к заключению, что Августин имеет в виду «своего рода ритмический инстинкт в душе» (eine Art Zahleninstinkt in der Seele)³²², считая такую интерпретацию «опроектированным толкованием» из-за того, что в этом ракурсе они не могут охватывать, по меньшей мере, отвечающие ритмы. Однако это его смущение объясняется, на наш взгляд, непониманием того, что судящие ритмы вовсе не являются логически единым понятием. Их условное единство обнаруживается лишь в том, что все компоненты данного агрегата лишены сознательной определенности, отчего тот же Шмитт признает, что «это естественное суждение не имеет ничего общего с ритмическим сознанием» (dieses natürliche Urteil hat nichts mit einem Zahlbewußtsein zu tun)³²³.

Другим распознаваемым ингредиентом смеси судящей ритмики является так называемое внутреннее чувство (sensus interior) или общее чувство (sensus communis)³²⁴, каковое в свою очередь представляет собой конгломерат форм инстинкта, восприятия (и/или представления) и практического чувства. Сообразно с той определенностью, которую внутреннее чувство получает у Августина в сочинении «О свободе воли», именно в нем формируется совокупность содержания всех пяти особенных чувств; им побуждаются и чувствуются остальные чувства; ему принадлежат удовольствие и страдание, так что оно является «управителем и судьей» (moderator et iudex)³²⁵ телесной чувственности³²⁶. Ясно, однако, что аспектом своей определяющей бессознательности они выражают инстинктивность, разделяемую нами с животными; той стороной своей определенности, которой внутреннее чувство объемлет все остальные, является всеобщность восприятия, в форме которого для нас впервые возникает предметность, называемая вещью; наконец, удовольствие и боль (voluptas et dolor) как *приятное* и *неприятное* составляют определенность практического чувства, которое проявляется в том, что «мы желаем согласованности в соответствии с нашей природой и отвергаем несогласованность с ней»³²⁷.

Но ни одно из приведенных значений судящих ритмов не достигает той конкретности духа, каковую они опредмечивают в ка-

честве высшей формы художественной ритмики. Не будем забывать, что мы занимаемся художественным духом, предметность которого уже сняла определенность конечного интереса, отчего она не может быть для духа чем-то лишь приятным или нет. Его подлинной предметностью является *прекрасное*, каковое, как выражается Августин, нравится ритмом (числом, соразмерностью) (*pulchra numero placent*)³²⁸. Хотя это прекрасное и имеет формой своей действительности чувственность, обращено оно не к ней, а к духу в целом, высшей точкой субъективности которого является мышление. Вот почему когда африканский епископ говорит, что мы наслаждаемся посредством судящих ритмов (*judicialibus delectari*), но это наслаждение осуществляется якобы чувством (*delectari sensu*)³²⁹, то под этим «наслаждением», тем не менее, необходимо понимать не какое-то чувственное удовлетворение, имеющее конечный характер, а всеобщий и, следовательно, «незаинтересованный» интерес духа, каковой становится наличным только в той форме мышления, которая названа И. Кантом «эстетическим суждением». «Поразительное сходство» (*striking similarities*) судящих ритмов в августиновской «эстетике восхождения» (*aesthetics of the ascent*) и фундаментальных проникновений в эту область, осуществляемых Кантом в его третьей Критике, отмечает и О.В. Бычков³³⁰. Это верное наблюдение подтверждается и тем, что подобно тому, как у Канта то, что называется прекрасным, нравится «без понятия», отчего эстетическое суждение выносится без посредства рассудка и не является познавательным, логическим суждением³³¹, рассмотренные нами августиновские «судящие ритмы» представляют собой «естественную способность», «чувство», т.е. мышление, каковое в своем умозаключении не сознает того, что его опосредствовало, и остается мышлением без дискурсивности, без процесса.

Но это значит, что хотя «естественное суждение чувства» (т.е. «эстетическое суждение») и размеряет ритмы³³², дух в определенности этой формы не делает этого *сознательно, мыслящим образом*³³³. В этой связи Августин справедливо замечает, что указанная

способность уже «исполнила до конца свой долг» (*peregit officium suum*), так как определилась с тем, что является прекрасным³³⁴. Но в этом своем «судебном определении» она исходила из «иррационального мнения» (*irrationabili opinione*), а не «истинного и достоверного разума» (*vera et certa ratione*)³³⁵. В наслаждении размеренными ритмами дух не знает ни того, на какие особенные формы они подразделяются, ибо уже в этом проявляется по Августину следование не «чувству», а разуму (*rationem potius secutam esse, non sensum*)³³⁶, ни тем более того, какова всеобщая причина разумного размеривания ритмов (*causa cur ita sit*)³³⁷. Отвечать на эти вопросы является собственным делом, конечно же, не «слуха» как художественной способности духа, а «ума» (*non aurium sed mentis est proprium*)³³⁸, т.е. сознательного мышления, осуществляемого в процессе «разумения» (*ratiocinando*)³³⁹. Но именно поэтому августиновское рассмотрение и восходит к мысли о том, что в ритмике с необходимостью имеется еще более возвышенная область, превосходящая прежние судящие ритмы. Святой отец убежден, что как наслаждение никоим образом не могло одобрять согласные промежутки и отвергать беспорядочные, если не исполнялось определенными ритмами, точно так и «разум, налагаемый на это наслаждение, никак не может судить о низших ритмах без некоторого рода более животворящих»³⁴⁰. Именно эти «более животворящие» ритмы получают отныне статус подлинно судящих ритмов³⁴¹ и образуют предметность уже не художественной, но научной формы духа.

5. Августиновская метафизика ритма в науке

5.1. О научном познании ритма вообще

Поднимаясь вместе с Августином из области художественного опыта и его суждения в эфир науки, мы сталкиваемся с терминологическим нюансом, требующим неотлагательного пояснения. Этот нюанс состоит в том, что африканец (впрочем, традиционно для античности) употребляет слова «искусство» (*ars*) и «наука» (*disciplina*) вполне взаимозаменяемым образом. Подобная терминологическая интерференция недопустима для нас, однако для Августина она оказывается весьма привычным делом, что служит лучшим подтверждением мысли о том, что античность, конечно же, не знала *нашего* понятия искусства³⁴².

Знакомство с августиновскими текстами показывает, что хотя как *ars*, так и *disciplina* могли спорадически употребляться для обозначения деятельности, имеющей конечный чувственный характер³⁴³, оба термина подавляющим образом использовались как равноценные в значении деятельности интеллектуальной. Поэтому ключевым словом в дефиниции музыки (ритмики) у Августина становится *знание* (*scientia*)³⁴⁴, определенность которого связывается им с «рациональностью», с сознательным *мышлением*. Не удивительно, что поскольку, с точки зрения святого отца, знание не просто обитает в одной лишь «душе» (или точнее будет сказать, в *сознании*)³⁴⁵, но исключительно в форме познающего мышления, в интеллекте (*sed in solo intellectu*)³⁴⁶, постольку в нем сразу же должно быть отказано неразумным существам (животным), даже если они (как, например, соловьи, сороки и пр.) способны на бессознательное произведение чего-либо ритмического. Более того, на том же основании Августин утверждает, что кифареды, флейтисты, певцы услаждают художественный вкус толпы безо всякого

знания ритмики (ограничиваясь лишь навыком как умением, связанным с телесной определенностью, чувственностью и памятью), если только не хранят в чистоте и истинности интеллекта все то, что они представляют и исполняют³⁴⁷. Однако для нормального метафизика, каковым был Августин, невообразимо, чтобы дух, владеющий знанием, опускался до того, чтобы связывать себя со столь низменным подражательным занятием, каковым в его глазах было искусство музыки в современном смысле слова. Поэтому в его понимании искусство (*ars*), или же наука (*disciplina*), есть принципиальным образом «разум» (*ratio*) как достигшее своего сознания мышление³⁴⁸.

Ясно, что, сравнивая в метафизическом ключе производимую художественную ритмику с той, которая представляется пребывающей в интеллекте искусства как науки, следует заключить, что последняя должна пониматься в качестве субстанции первой. Так, стих в своем роде (как художественное произведение) прекрасен, но прекрасен он лишь потому, что обнаруживает отдаленные следы той красоты, которую устойчиво и непоколебимо хранит само искусство, т.е. наука (*Sic enim et versus in suo genere pulcher est...; propterea tamen pulchrum, quia extrema vestigia illius pulchritudinis ostentat, quam constanter atque incommutabiliter ars ipsa custodit*)³⁴⁹. Причем далее Августин делает вполне ожидаемый вывод, что любить стихотворение как временное сильнее, чем непреходящее искусство, которым оно создается, т.е. те принципы, что как раз и составляют содержание ритмической науки, могут только извращенные люди, преданные более своим ушам, нежели пониманию³⁵⁰.

Как было выяснено, если наслаждение (*delectatio*) прекрасным стихотворением обретается посредством ритмики естественного чувства, или суждения слуха, то оценка (*aestimatio*) его красоты, а также осознание того, почему оно прекрасно, достигаются уже лишь с помощью самого разума и разумения (*ratione, ratiocinando*)³⁵¹. Однако следует указать, что достигнутая разумная определенность ритмики в научном мышлении непосредственно

только формальна. Это означает, что первоначально мышление есть конкретное единство субъективного и объективного, сознания и бытия только в себе и еще не положило свою определенность как произведенную из себя самого. Поэтому научное мышление ритмики исходно имеет дело со своим содержанием как данным, отчего разум, составляющий его принцип, выступает во внешней форме *авторитета*. И лишь тогда, когда данный ритмический материал усвоен и переработан в соответствующие категории, мышление ритмики начинает определяться в нем из себя самого, свободно, раскрывая себя как его основание, как его внутренний *разум* (*ratio*). Отсюда мы получаем две формы научного рассмотрения ритмики — грамматику и музыку.

5.2. Ритмика как предмет науки грамматики

Неудовлетворительность ритмики в художественной форме состоит в том, что в ней пределом и целью (*finis*) для духа является наслаждение, отчего дух, ограничиваясь им, не стремится к высшему, дабы познать, почему что-либо признается в качестве прекрасного³⁵². Когда же он в форме *рацио* становится наукой, то в области звуковой материи, являющейся преимущественным наличным бытием ритмики, он, по представлению Августина, сначала находит качественные различия, обозначаемые буквами — по каковой причине его деятельность в этой сфере и получает имя грамматики, а затем вскрывает количественную определенность звуков и слогов, распределяя их временные долготы на простые и удвоенные и формулируя для них четкие правила³⁵³. Поскольку же эти ритмические правила являются сущностным остовом плоти поэтического искусства — стихосложения, постольку первыми судьями (*judices*) художественной ритмики оказываются грамматики³⁵⁴.

Грамматика, таким образом, есть та самая форма духа, где ритмика впервые обретает свою сознательную членораздельность. В ней прежде невнятная себе самой ритмическая стихия начинает

проникаться мыслью и структурируется в стройную категориальную иерархию разновидностей стоп, ритмов, метров и, наконец, стихов. Благодаря фиксированности грамматических различий ритмический опыт упорядочивается, отчего становится возможным говорить о том, является ли *правильным* то или иное ритмическое явление. Это означает, что суждение, опосредствовав себя грамматической дисциплиной, получает определенное мыслью основание, отчего перестает быть эстетическим и превращается (выражаясь по-кантовски) в логическое.

Как полагает А.-И. Марру, эта наука была у Августина на особом счету, и, несмотря на все духовное развитие и значение епископа Гиппона для истории, он всю жизнь оставался грамматиком³⁵⁵. Это выражалось не только в склонности Августина к обособлениям, дефинициям, классификациям. Пожалуй, наиболее весомым свидетельством его грамматических пристрастий является его любовь иллюстрировать как философские, так и богословские размышления примерами из области метрики, каковая как раз и была разделом грамматики, занимающимся ритмикой. Более того, в «Монологах» грамматика специально оговаривается как *истинная* наука вопреки тому, что ей приходится иметь дело с фантастическим содержанием поэзии. Здесь, однако, мы как раз и должны обратить внимание на то, что обеспечивает этой дисциплине ее валидность. Как выясняется, грамматика признается истинной не благодаря особенной определенности своего предмета, а потому что вообще является наукой и производит необходимые логические операции определений, разделений и умозаключений (*definitiones ac divisiones et ratiocinationes*)³⁵⁶. Иными словами, истинность грамматики определяется ее формой, которая заимствуется ею у диалектики как преимущественной логической науки. Но вместе с тем это означает, что форма и содержание грамматики остаются безразличными, абстрактными друг к другу. Следовательно, в ней мышление как форма никоим образом не является производящим свою определенность, содержание, а последнее тем самым оказывается не свободным продуктом формы, а только

лишь чем-то предпосланным или данным мышлению извне. Поскольку же сами грамматики рассматривают это содержание как истинное, постольку по отношению к рациональной форме науки оно выступает как *авторитет*, а сама грамматика наделяется, по свидетельству Августина, статусом «блюстительницы и управительницы членораздельной речи» (*vocis articulatae custos et moderatrix*)³⁵⁷.

Внешний характер авторитета грамматической науки с особой пронзительностью бросался глаза именно в сфере метрики. Проблема в том, что латинский язык в его классической форме к эпохе, ознаменованной творчеством Августина, в известном смысле уже превратился в памятник самому себе. Марру, к примеру, убежден, что изучаемая в грамматических школах латынь стала мертвым языком, так что латинский стих был для современников Августина явлением, ничуть не более естественным, нежели для нынешних филологов³⁵⁸. И в самом деле, прежняя квантитативная фонология, состоявшая в различении природных долгот гласных, была языком утрачена (т.е. их длительность не дифференцировалась более на слух), а потому, как констатирует сам Августин, в вопросе о том, долго или кратко надлежит произносить слоги, следовало искать «авторитета древних людей» (*auctoritatem veterum hominum*)³⁵⁹. Ясно, что в результате следования этому «авторитетному» произношению грамматиков правила стихотворной ритмики имели «книжный», «искусственный» характер.

Как бы то ни было, полагать, что именно в этом заключается вся превратность грамматического авторитета, является, на наш взгляд, ошибкой. Несмотря на то, что в естественной форме языка долготы не воспринимались, это никак не помешало не разбиравшемуся в классической просодии участнику диалога «О музыке» — Ученику — получать эстетическое удовольствие от звучания квантитативных стихов, когда Наставник декламировал их подобающим образом. Весьма примечательно, что для Августина эта непосредственная определенность естественного языка в ритмике не имеет никакого субстанционального значения, поскольку, по его мнению, она устанавли-

вается и закрепляется не *природой* или *наукой* (*natura vel disciplina*), а лишь *соглашением и обычаем* (*placito et consuetudine*) людей³⁶⁰. Тем самым главным в неприятии авторитета является не его «реальная» определенность, а сама *форма*. Иными словами, авторитет превратен как научный метод, как определенность научного мышления.

В трактате «О порядке» мыслитель утверждает, что в окружающем нас мраке вещей тот путь науки, которым мы следуем, оказывается двойственным (*duplex enim est via...*). Он либо является путем разума, либо — авторитета. Хотя путь авторитета и предшествует разуму во времени, отчего последний проистекает из первого как из своего младенчества, авторитет является менее предпочтительным в исследовании существа дела³⁶¹. Методология грамматиков как хранителей авторитета в ритмической сфере состоит в том, чтобы кодифицировать, превратить в норму ту или иную особенную форму употребления ритмики (художественного опыта). Таким незатейливым образом стихотворному произведению сообщается непосредственная определенность ритмической всеобщности. Впрочем, если бы в регулировании того, что является ритмически прекрасным, мы бы, и вправду, следовали одному лишь авторитету, то, замечает Августин, стихи были бы лишь такими, какими их желали слышать наиболее древние поэты, скажем, Асклепад, Архилох или Сапфо³⁶². В таком своем облике ритмическая наука ограничивается только тем, чтобы быть *историей* как *фиксацией и традицией* (передачей) этих норм, отчего святой отец не без пренебрежения и иронии называет грамматика «блюстителем истории» (*custos ille videlicet historiae*)³⁶³. При этом грамматик не способен объяснить, в чем заключается необходимость того, чтобы та или иная стихотворная форма имела присущую ей ритмическую определенность. Между тем, как справедливо указывает Августин, стих создается не столько из авторитета, сколько из внутренней соразмерности, пропорции, или — буквально — из разума (*ratione potius quam auctoritate versum esse generatum*)³⁶⁴, а это, в свою очередь, означает, что «предвзятый авторитет» (*praejudicata auctoritas*)³⁶⁵, т.е. мышление, для которого

его определенность остается не положенной им самим предпосылкой, не может удовлетворить науку ритмики. Склоняющегося перед внешним авторитетом грамматика можно уподобить согбенному человеку с опущенным взором, который не может понять, что от чего зависит в эстетической сфере. Тот же исследователь, чей исследовательский взгляд направлен внутрь и зрит нечувственным образом³⁶⁶, избирает путь разума и стремится познать всеобщие (метафизические) основания (rationes) разнообразных ритмических отношений, являющиеся подлинными правилами и законами их красоты. Для такого исследователя, убежден Августин, не может служить препятствием даже незнание того, которые из слогов должны быть краткими и долгими³⁶⁷, ибо ничего не должно предпочитаться авторитету самого разума и истины (ipsius rationis ac veritatis auctoritate... nihil deberet esse praestantius). Эта стезя собственно разумного рассмотрения ритмики, при котором ее содержание получает внутреннее логическое обоснование, составляет науку *музыки*.

5.3. Ритмика как предмет науки музыки

Переход от грамматической (или метрической) формы научного рассмотрения ритмики к его музыкальной форме, т.е. к науке музыки, вовсе не есть лишь особенная, а потому случайная историческая перипетия ритмического предмета в августиновской концепции. Это движение ритмики коренится в метафизической определенности познания в целом, так что его следует понимать как всеобщую необходимость мышления, развивающего свое понятие. Наука, мышление не может остановиться на том, чтобы его реальность пребывала во внешнем отношении к его субъективности, а не была ее сущностным произведением; мышление не может и не должно останавливаться на том, чтобы не рефлексировать в себя как во всеобщее из своей особенности; чтобы не знать со всей достоверностью, что последняя есть плоть от плоти него

самого. Поэтому ритмика в науке музыки погружается в глубину ее основания, *ratio*, во всеобщий закон, в нечувственной предметности которого мышление смыкается с самим собой.

Если бы наука ритмики сводилась только к знанию ритмических особенностей без понимания того, что их опосредствует, она была бы в представлении Августина лишь *curiositas* («любопытством»), которое является теоретической формой, довольствующейся познанием вещей в их конечности³⁶⁸, а не так, как они есть в себе и для себя в проникающей стихии мышления. Поэтому когда наука ритмики ограничивается «позитивностью» своего предмета, аккумулярованием и фиксированием ритмической данности, она в качестве *curiositas* стремится к познанию лишь того, что не может иметь формы научной достоверности, каковая является сознанием вечных предметов, пребывающих всегда тождественным образом (*Quid enim appetit curiositas nisi cognitionem, quae certa esse non potest, nisi rerum aeternarum et eodem modo se semper habentium?*)³⁶⁹.

Но не будем забывать, что поскольку для метафизики познание имеет своей целью продвижение от видимого к невидимому и восхождение от временного к вечному (*progredi a visibilibus ad invisibilia, et a temporalibus ad aeterna conscendens*)³⁷⁰, постольку различность науки ритма на низшую метрическую ступень, закономерность какой не имеет формы самой закономерности, а выступает во внешности авторитета, и ее высшую ступень — музыку, в которой должна быть обретена ее непреходящая определенность, есть ее внутренняя потребность и жизнь. Поэтому хотя гиппонец и позволяет себе уничижительные выпады в адрес метрики грамматиков, относясь к ней как только к «плотской образованности» (*carnales litterae*)³⁷¹, все же он «нехотя» признает зависимость музыки от традиционной метрики, так что называет грамматиков «попутчиками не по своей воле, а по необходимости»³⁷². Эта необходимость состоит в том, чтобы, во-первых, не носиться по метафизическим высям с неокрепшими крыльями, а постепенно упражнять дух с целью наставить его в познании более возвышенной предметности, а во-вторых, обеспечить его материалом для достоверного доказательства в сфере чисто

интеллектуальной³⁷³. И в самом деле, четыре из шести книг «О музыке» имеют более чем тесную связь с метрикой, во всей доскональности перебирая нюансы образования и сочетания стоп, ритмов (в узком смысле слова), метров, стихов. По поводу видимой неспешности движения метафизического мышления *ab inferioribus ad superiora* в этом августиновском трактате (как, впрочем, и в других его сочинениях — «Против академиков» и «О Троице») А.-И. Марру высказал резонное соображение, что подобная метода представляет собой намеренное «диалектическое упражнение», подготавливающее интеллигенцию к переходу от внешнего к внутреннему³⁷⁴.

В этом отношении мы также удостоверяемся и в том, что знаменитый августиновский афоризм «веруй, чтобы понимать» (*crede ut intelligas*) приложим не только в религиозном или богословском аспекте, но и в широком контексте методологической проблематики научного познания. Как отмечает Ф.-Ж. Тоннар, эта формула обладает собственно рациональным характером (*caractère proprement rationnel*)³⁷⁵, который становится очевидным, если мы рассмотрим ее составляющие — веру и понимание — как методологические фазы научного познания, проходимые ритмичной в формах грамматики и музыки. Тоннар указывает, что для Августина вера (*la foi*) является «смутным познанием» (*une connaissance encore obscure*), так как она основывается на полагании другого (т.е., добавим мы, на авторитете. — А.Т.) и в отличие от понимания (*l'intelligence*) не постигает истину саму по себе³⁷⁶. Что же является свидетельством того, что в грамматике ритмические правила имеют непосредственную определенность мышления как *веры*? Наш «музыколог» обращает внимание на то, что в метрике нам запрещается изменять ритмические установления, имеющие своих авторов и создателей, даже если эти изменения осуществляются сообразно с разумом (*non enim oportet ... ibi mutare quamvis secundum rationem*)³⁷⁷. Поэтому ознакомление с такого рода правилами происходит не благодаря науке, а лишь посредством исторического предания (*cujus rei cognitio non arte, sed historia traditur*). Но именно по этой причине такая ритмическая

определенность не познается в собственном смысле слова, а оказывается предметом веры (*unde creditur potius quam cognoscitur*)³⁷⁸. Аргументируя, Августин приводит любопытное соображение: «Если какой-то там Фалиск³⁷⁹, который сочинил метры так, что они звучат следующим образом:

Quando flagella ligas, ita liga,
Vitis et ulmus uti simul eant³⁸⁰;

то мы не можем этого *знать*, а только *верить* (*neque... scire hoc possumus; sed tantummodo credere*)...» (курсив наш. — А.Т.)³⁸¹. Далее же гиппонец противопоставляет два способа научной интерпретации этих стихов — грамматический (метрический) и музыкальный. Если трактовать этот размер метрически, т.е. так, как стали бы утверждать не сведущие в музыке (*musicae imperiti*)³⁸², то для них он состоит из трех дактилей и последнего пиррихия, ибо им не известно, что пиррихий (как убежден Августин) не может ставиться после дактиля. В музыкальной же трактовке, т.е. «так, как наставляет разум» (*ut ratio docet*), первая стопа в этом размере — хориямб, вторая — ионик, долгий слог которого распущен в два кратких, и последний — ямб, за которым идет пауза в три временные доли³⁸³. Рассмотренная коллизия в интерпретации ритмики интересна не своей особенностью, а тем, что благодаря ей высвечивается отношение Августина к тому, что образует подлинную форму науки ритма: грамматика в отличие от музыки еще не является научным знанием в его сущности.

Если же мы, следуя альтернативному августиновскому способу толковать внутреннее различие науки, сохраним за грамматикой определенность *знания*, то музыка должна будет получить статус *мудрости*. Справедливости ради следует признать, что Августин не проводит этого различия специально в связи с ритмическим предметом, а именно в процессе его исследования в трактате «О музыке». Это различие, однако, вполне может быть усмотрено с нашей точки зрения, в особенности если исходить из тех положе-

ний, которые высказываются мыслителем в сочинении «О Троице». Здесь Августин сначала разводит по сторонам «историческое познание» (*cognitio historica*)³⁸⁴, каковое он относит к знанию (*scientia*), и все то, что называется бывшим, сущим и будущим по причине вечности, в которой оно пребывает без какого-либо изменения, что относится к мудрости (*sapientia*)³⁸⁵. Далее он специфицирует знание как разумное познание временного (*temporalium rerum cognitio rationalis*), а мудрость — как понимающее познание вечного (*aeternarum rerum cognitio intellectualis*)³⁸⁶. И то, и другое — деятельность ума, рацио, и — даже более того — оба суть стремление схватить умопостигаемые причины, основания (*rationes*). Однако в одном случае познание имеет своей предметностью то, что неизменно и предвечно (*quod immutabile ac sempiternum est*) в его чистоте, а в другом — это непреходящее выступает в соединении с временным (*vero permixta cum temporalibus... aeterna*)³⁸⁷. Очевидно, что знание называется историческим познанием потому, что его разумность осуществляется не в собственной форме, а во внешней определенности. Но именно так и обстоит дело у Августина в его толковании того, как грамматика усваивает ритмику. Примечательным также является то, что А.-И. Марру выделяет в августиновской *scientia* даже пейоративный смысл, сообразно с которым знание [каковое согласно апостольскому выражению надмевает — или буквально — распухает (*scientia inflat*)³⁸⁸] может оказаться отступлением от пути, ведущего к метафизическому небу, ибо, будучи предоставленным самому себе, оно превращается в суетное стремление к вещам преходящим³⁸⁹. Поэтому неслучайно, что в заключительной книге «О музыке» святой отец отзывается о знании грамматиков в отрыве от восхождения к божественной истине излишне пренебрежительно как о «пустяках» (*nugae*), а свою задержку в области метрики — излишне сурово — как о «пустословии» (*nugacitas*)³⁹⁰. В таком «дурном» смысле знание четко противопоставляется мудрости, понимаемой как собственно разумное познание, а грамматика — музыке, ибо в противоположность грамматике (метрике), сфера которой — ритмы, несво-

бодные от чувственности [или же, как выражается сам Августин, «отпечатки чисел, относящихся к временной длительности» (*vestigii numerorum ad moras temporum pertinentium*)³⁹¹], музыка занимается «дистиллятом» ритмики, т.е. ритмикой как системой числовых отношений, имеющей чисто интеллектуальную природу. Число (*numerus*), таким образом, и есть принцип определенности ритма (*numerus*) в науке музыки. Но в отличие от еще только «исторической» (или опытной) определенности, получаемой ритмом в метрическом способе мышления, число как ритмическое основание представляет собой в музыкальном мышлении определенность логическую. Поэтому ритмика в мышлении музыки относится к ритмике в мышлении грамматики как всеобщность к особенностям, как идеальность закономерности к реальности явления.

Из этого отношения, впрочем, не следует, что ритмика метрики якобы лишена закономерности *своего рода*. Однако нельзя забывать, что ритмические правила и законы, как они даются в грамматике, определены лишь в форме авторитета, «исторически», т.е. еще не имеют разумного обоснования. Внутренняя необходимость их конституции вскрывается лишь в науке музыки, в которой они проходят процесс научной легитимации. В этом контексте интересно размышление Августина о природе закона, выявляющее его метафизическую установку. В сочинении «О свободе воли» мыслитель различает две формы закона. Одну из них, связанную с конечной определенностью и могущую изменяться во времени, он предлагает называть «временным законом» (*legem temporalem*)³⁹². Другая же форма закона получает у него именование «высшего разума» (*summa ratio*) и является вечным и неизменным законом (*aeternam esse atque incommutabilem legem*), посредством которого справедливо исполняется и изменяется временной закон³⁹³ и благодаря которому мы пробуждаемся отворачиваться от любви к временному и, очистив ее, устремляться к вечному³⁹⁴. В трактате «О музыке» встречается метафизически тождественный «вечному закону» термин «всеобщего закона» (*lex universalis*)³⁹⁵, каковой, впрочем, непосредственно не связан с особенностью ритма, а потому наша зада-

ча состоит в том, чтобы выяснить, какое значение этот всеобщий закон обретает в его ипостаси.

Поскольку закономерным вообще признается то, что пребывает тождественным себе в своих проявлениях, постольку первейшая определенность закона как тождества различного составляет равенство. Отсюда и в ритмике всеобщий (или вечный) закон выступает, прежде всего, как закон (право, сила, отношение) равенства (*lex, jus, vis, numerus aequalitatis*)³⁹⁶, каковой и положен в основу всех особенных форм ритмической закономерности, известных нам в качестве правил метрики.

Именно по причине этого закона, утверждает Августин, стопы пиррихия, спондея, анапеста, дактиля, прокелевматика или же диспондея улаживают нас, ибо их части соотносятся как равные. Стопы ямба, хорей, трибрахия прекрасны потому, что их большая часть подразделяется на такие две доли, каждая из которых равна меньшей. Шестиударные стопы наиболее изящны из-за того, что они разделяются либо на две равные части по три временных доли каждая, либо на меньшую и большую в отношении одного к двум, т.е. так, что большая есть дважды меньшая и тем самым делится ею равным образом. На основании того же закона стопы согласуются в сочетания, будь то ритм, метр или же стих; и в соответствии с ним наш слух не страдает от недостатка в интервалах пауз, так как он заполняется, хотя и не звуком, но равным временным промежутком³⁹⁷. Сообразно с тем же законом равенства получают свое оправдание в метрике и другие особенные положения (которые, в свою очередь также могут называться законами), например: закон замещения одного числа долгих слогов двойным числом кратких³⁹⁸, закон членов стиха или же закон отличительного окончания стиха³⁹⁹.

Если мы поставим вопрос о том, какой своей определенностью универсальный закон равенства может в августиновской концепции музыки прилагаться к разнообразным ритмическим явлениям, то ответом на него будет число и числовые отношения. Августин, к слову, сам недвусмысленно выражается, что для определения закономерностей в сфере музыки, предметностью которой являются рит-

мические движения (*numerosi motus*), необходимо испрашивать совета у самих чисел (*ipsos debeamus consulere numeros*)⁴⁰⁰. Это обращение к числовой определенности подкрепляется, как мы помним, даже словесным обозначением ритма, каковое в латыни у него едино с числом (*numerus*). Но главной причиной является, конечно же, то соображение, что для Августина «нет ничего столь же равного и подобного, сколь отношение одного и одного» (*nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum*)⁴⁰¹, т.е. соотношения с самой собой единицы в качестве числового (и, стало быть, ритмического) начала⁴⁰². В такого рода «математических спекуляциях» о субстанциальности числа вообще и о единице как принципе гиппонец, несомненно, обнаруживает общее место со всей неоплатонической традицией и в особенности, как подсказывает А. Шмитт, близок неопифагорейцу Никомаху Гераскому⁴⁰³.

Начиная с первой книги сочинения «О музыке», Августин стремится сообщить стихии ритмичных движений определенность числовой теории⁴⁰⁴. Подобная трансформация имела своей целью показать, что какими бы разнообразными ни были формы ритмики, обнаруживаемые в многочисленных произведениях поэтов и грамматиков, они могут претендовать на признание в качестве прекрасных только в том случае, если сводятся (для нашего метафизика, впрочем, эта редукция имела характер возведения) к рациональным числовым пропорциям, нарушая которые, ритмика, с точки зрения науки музыки, утрачивает законный характер⁴⁰⁵. Поскольку же все числовые связи, обуславливающие бытие ритмики, как только особенные также должны быть возведены к всеобщему истоку, онтологической единице, каковую Августин называет «высшим и вечным руководящим началом чисел» (*summus atque aeternus principatus numerorum*)⁴⁰⁶, т.е. к Богу, постольку и вся ритмика как сфера числового подобия и порядка имеет его своим метафизическим центром.

Итак, благодаря тому, что мышление ритмики в науке музыки не останавливается на форме данности ее определенности, авторитета, а, отталкиваясь от него, стремится познать ритмику в чис-

той интеллектуальности, в форме самого разума (*ratio*), который раскрывает себя на рассматриваемом этапе в определенности числа, оно, несомненно, не только формально, но и реально доказывает себя в качестве *логического*, а значит, возвышается в *стихию* своей свободы. В этой связи, однако, встает вопрос: какова же определенность той свободы, которую сумела достичь ритмика в августиновской метафизике, и не есть ли она лишь граница, которая подлежит снятию в ее историческом развитии?

6. Логико-историческая определенность августиновской метафизики ритма

В форме науки музыки августиновская метафизика ритма завершает свою определенность. Однако любая определенность «лукава», так как она оборачивается в иное себя самой, когда схватывается «простодушным» рассудком в непосредственности ее явления, в видимости. Между тем, ее метаморфоза, какой бы хитростью она ни представлялась, есть лишь ее вполне откровенная разумность, спекулятивность, проступающая в том, чтобы быть удвоенной в своей реальности. Ее полагание непосредственно имеет утвердительный характер, сообразно с которым определенность возникает, обретая бытие. Однако, став, таким образом, сущей и, значит, определенной определенностью, она полагает вместе с собой свое отрицание, влекущее ее к ее же снятию. В отношении нашего исследования это имеет тот смысл, что, осуществившись как форма восхождения, высвобождения ритмики из сферы художественного опыта в эфир чистого мышления, августиновская метафизика ритма, несомненно, является первой реализацией его понятия, в котором оно постигает себя в форме своей самости. Но поскольку это — его еще только первая определенность, т.е. непосредственность, только *бытие*, постольку она оказывается лишь абстракцией, нереальностью знания себя понятием. Поэтому понятие в определенности его метафизики остается ограниченным, несвободным и не владеет собой вполне. Как следствие, хотя историческая форма августиновской мысли и является необходимой вехой в развитии логики ритма, она не может быть воплощением ее совершенной свободы. Несообразность себе понятия ритма в определенности метафизики проявляется как негативность, уничтожающая исходную форму ее реальности, и как снятие ее в такую определенность, посредством которой она должна обрести свое абсолютное значение.

Как явствует из обозначенной для изложения проблематики, настоящая глава исследования представляет собой заключающий раздел; в нем мы, следуя ритму понятия, из определенности августиновской метафизики ритма постараемся раскрыть ее судьбу, которая персонифицируется в немецкой эстетике стиха конца XVIII в.

6.1. Необходимость и ограниченность августиновской метафизики ритма

Необходимость вообще есть круг в определенности предмета, его целостность, в конкретности каковой все положенное, внешнее знается как самодеятельность внутреннего, благодаря чему предмет в своей реальности, определенности снимает форму непосредственного опосредствования, отношения к иному и соотносится лишь с самим собой, есть лишь через себя самого⁴⁰⁷. Исходя из такого понимания необходимости, мы констатируем, что метафизика ритма, осуществленная африканцем в его музыкальной доктрине, является как необходимой формой ритмики, так и формой ее необходимости.

Необходимость науки музыки Августина как определенности ритмической предметности была положена всем нашим предыдущим рассмотрением, и нам теперь остается, резюмируя, воспроизвести этот ее ход. Ритмика как логическое вообще в себе есть дух, т.е. знающая себя разумность. При этом в качестве интеллигенции как познающего духа ритмика реализует конкретность своего понятия, прежде всего, в художественной форме, в пределах которой она есть для себя лишь созерцающим и представляющим образом или же в «лишенном понятия» «эстетическом суждении». В этих формообразованиях интеллигенции ритмика пока еще только испытывает свое понятие, переживает его содержание. Поэтому хотя искусство и является одной из форм абсолютного духа, в каковом преодолевается конечность бытия и знания, сознание этой бесконечности еще не достигло формы самой

ее сущности — мышления. Впрочем, именно в опыте как конечном отношении сознания духа к своей определенности полагается для него его тотальность. Поэтому когда все моменты его субстанциальности выступили в видимости сознания, так что дух для себя перестал быть чем-то отличным от того, что он есть в себе, и, следовательно, завершил процесс своего непосредственного явления, его отношение стало *чистым, априорным*, т.е. отношением мышления. Дух, таким образом, с необходимостью обретает мыслящую форму сознания, проникает в стихию понятия и становится наукой. Правда, мышление также начинает с того, что *находит* себя определенным, отчего содержание научного сознания имеет пока что форму его предпосылки, авторитета. В таком своем образе наука ритма существует как грамматика, или (точнее) как метрика. Поскольку, однако, мышление узнает и признает в ритмической определенности лишь себя самого, оно познает себя как ее основание, субстанцию, как разум (*ratio*). Тем самым мышление становится вообще философским, а наука ритма — наукой музыки. Так как в философствовании сознание поднимается над формой своей естественности, «*физики*», в тенетах каковой оно путалось до того, как усвоило себе свое содержание, то достигнутая им форма по праву получает название *метафизической*, и именно она составляет определенность августиновской науки музыки.

Вместе с тем следует заметить, что, несмотря на всю необходимость той определенности ритмики, которую она развивает в доктрине Августина, до достижения ею царства абсолютной свободы, т.е. до ее образования в форму понятия, знающего себя как понятие же, еще далеко. На уровне метафизики ритма его понятие для себя еще не прозрачно, ибо, как мы помним, с позиций святого отца, познавая абсолютное, интеллект как субъект выталкивается из своей предметности, отчего его субстанциальность остается для него непроницаемой. Но как раз поэтому исследуемая нами формация научного мышления является ступенью не свободы как таковой, а только необходимости. Необходимость в лице *судьбы*, как отмечает Гегель, характеризует древнее мировоззрение как точку

зрения субстанциальности, которая непосредственно противостоит мировоззрению модерна, требующего сохранения субъективности⁴⁰⁸. Дело в том, что в процессе необходимости, т.е. осуществления своей же субстанции, субъект вынужден принести в жертву конечность, отказаться от особенных целей. В плане ритмического предмета это должно интерпретироваться в том смысле, что сфера конечной, особенной ритмики потому и не может спастись от прехождения, что она влечется заключенной в ней, но неведомой ей всеобщей целью. Если при этом понимать под субъективностью лишь конечное и особенное, а под предметностью — субстанциальное всеобщее, то следует признать смирение древних пред судьбой более возвышенным образом мыслей, нежели наш, сообразно с которым мы, преследуя свои субъективные цели, мечтаем удержать свою конечность. Однако, продолжает немецкий классик, «субъективность не есть лишь противостоящая сути дурная (*schlechte*) и конечная субъективность; в своей истине она имманентна сути и как, стало быть, бесконечная субъективность есть истина самой сути»⁴⁰⁹. Но таким образом толкуемая субъективность и есть понятие, которое как знающая себя саму субстанция есть необходимость самой необходимости, *свобода*. Поскольку же метафизика ритма Августина не была точкой зрения этой развитой субъективности, постольку в ней понятие ритма не знает себя конкретно. А это значит, что августиновская наука музыки оказывается лишь одним из моментов в необходимости мышления ритма, который, будучи достигнутым, подлежит снятию. Впрочем, чтобы процесс перехода от метафизики ритма к его более развитой форме сам получил определенность развитой необходимости, требуется, чтобы мы в особенности рассмотрели конечный характер мышления в его концепции.

Принципиальная несвобода и ограниченность августиновской метафизики ритма, как было отмечено выше, состоит в общей доктринальной неразвитости субъективности, характерной, разумеется, для античного мышления в целом и преодолеваемой вполне лишь в немецкой классической философии⁴¹⁰.

Из-за упомянутого недостатка логическое у Августина лишено процессуальности, необходимой внутренней опосредствованности, диалектичности, по каковой причине момент всеобщности в понятии ритма оказывается абстрактным по отношению к его особенностям. Это, прежде всего, выражается в том, что поскольку метафизика ритма как первый и, значит, лишь непосредственный и «наивный» тип философского мышления его понятия относится к опыту негативно, хотя именно в нем оно черпает для себя свою определенность, ибо воспроизводит содержание метрических представлений, постольку в августиновской концепции становится явным разрыв между тем, чем она должна быть в качестве философского мышления вообще, т.е. свободного самосознания духа, и тем способом, каким это мышление знает свою определенность. Наука, по Августину, есть несомненным образом рациональная деятельность, однако, задумывается ли он, откуда возникает различие в определенности научного знания? Так как мы помним положения его трактата «О порядке», в соответствии с которыми разум (*ratio*) обнаруживает свою предметность, ибо разумемое вообще ему *является* (*illud rationabile apparet*)⁴¹¹, то различенность и определенность научного мышления не производится им самим, а заимствует из опыта. При этом в сознании содержание опыта выступает в чувственной форме, отчего последняя становится необходимой предпосылкой научной рациональности в августиновской доктрине. В этом отношении философская наука ритмики — музыка — оказывается замечательной иллюстрацией противоречивости метафизического мышления.

Так, хотя сообразно августиновской точке зрения, развиваемой в первой и шестой книгах «О музыке», музыка как наука (*disciplina, ars*) должна пребывать в одном лишь разуме и не зависеть от форм опытного сознания, т.е. «чувственности» [слуха или зрения, воспоминания («памяти») и воображения («фантазий» и «фантазмов»)], во второй книге того же сочинения слух рассматривается как источник определенности ритмического предмета. Это, разумеется, и послужило основанием тому, что (по-видимому,

бенедиктинские) издатели трактата внесли в название второй главы второй книги положение о том, что в отличие от грамматика, судящего о стихах, исходя из авторитета, «знающий музыку» (*musicus*) судит, опираясь на разум и *чувство* (*ex ratione et sensu*)⁴¹². В относящейся к тому же «раннему» периоду его произведений беседе «О порядке» ритмическая наука сходным образом определяется в равной степени причастницей как интеллекта, так и *чувства* (*ista disciplina sensus intellectusque particeps*). Впрочем, и много лет спустя в (уже цитированном в связи с вопросом о природе души) письме к Иерониму Стридонскому, датированном 415 г., епископ Гиппона, видоизменяя варроновскую дефиницию музыки как «знания благообразной размеренности», называет ее «знанием и *чувством* благообразной размеренности» (*musica, id est scientia sensusve bene modulandi*)⁴¹³ (курсив наш. — А.Т.).

Имеющееся у Августина противоречие в определенности музыки нужно оценивать не в том метафизическом духе, в котором оно свидетельствует о том, что ритмический предмет в себе самом есть переход от конечной формы ритмики, наличествующей в чувственности и являющейся преходящей, к ее бесконечной форме как научной системе числовых отношений, пребывающих во веки неизменными. Его следует осознать как проблему самой «чистой» науки, всеобщая предметность которой лишается основания, если не будет отрицательно относиться к своей особенности, абстракцией от которой она является.

Дело в том, что хотя августиновская метафизика ритма в форме науки музыки и обладает значением закона для остальной ритмики, определенность этого закона предельно абстрактна, т.е. абсолютно неопределенна в особенном ритмическом отношении, так как представляет собой числовое уравнение⁴¹⁴. Но такой закон перестает быть определенным законом и превращается, как сказал бы Гегель, в «одно лишь понятие самого закона» (*den bloßen Begriff des Gesetztes selbst*)⁴¹⁵, ибо в нем нет определенности, посредством каковой он из себя самого относился бы к области своего явления, которую составляет особенная ритмика. Определен-

ность, делающая ритмический закон *реальным* законом, принадлежит не ему, а явлению, т.е. чувственности, подвергнутой в метафизике непосредственному отрицанию. По этой причине и вынужден Августин обращаться к чувственности за определенностью ритмики, чтобы сохранить ее предметность как таковую. Так что возникает парадоксальная ситуация «перевертывания» ритмического отношения, поскольку теперь уже не интеллектуальная ритмика рассматривается как основание чувственной, а совсем наоборот: именно в ее чувственность и конечность как в свое основание рефлектируются вечные ритмы-числа, дабы таким посредством обрести свое наличное бытие.

Благодаря этому феноменологическому перевертыванию, образующему целый «мир наизнанку» (*die verkehrte Welt*)⁴¹⁶, наше видение особенного, конечного, чувственного принципиально отлично от античного. В этом аспекте нельзя не согласиться с А.-И. Марру в том, что, как он отмечает, для духа современности музыка находится в тесной связи с возвышенной идеей, образуемой им из *чувственности* (*la haute idée que nous nous faisons de la sensibilité...*) (курсив Марру. — А.Т.). «Античный же философ, — продолжает он, — насквозь пропитанный платонической традицией, каковым и был Августин⁴¹⁷, не владеет этим понятием чувственности». В этом и заключается негативный характер метафизической образованности святого отца, в узких границах которого музыка могла быть признана достоянием культуры лишь в том случае, если она сводилась к одному лишь интеллекту, если только становилась рациональной, математической наукой⁴¹⁸.

Необходимо при этом указать, что тогда как в философском мышлении, в атмосфере которого и дозревала античная культура, образованность духа еще не была готова обратиться против абстрактной всеобщности своей метафизики и чуралась «низменной плоти», а точнее всего конечного и особенного, в содержании *нашей*, т.е. христианской, религии, чьим неколебимым столпом был епископ Гиппона, эта внутренняя трансформация «потустороннего», «сверхчувственного» уже произошла, и в нем был положен разрыв с

собой, который затем, будучи доведенным до крайности, был разрешен и примирен, ибо сообразно с догматическим учением, выражаемым здесь сентенцией Григория Богослова, Господь вочеловечился, «чтобы я стал настолько же Богом, насколько Он человеком» (ὡς ἵνα γένωμαι τοσοῦτον θεός, ὅσον ἐκεῖνος ἄνθρωπος)⁴¹⁹. Но, даже став иерархом Церкви Христовой, африканец не мог для себя раскрыть всей логики его свободы, а потому, как мыслитель, он продолжал оставаться служащим фатуму римлянином, для которого метафизическая истина пребудет и в том случае, когда бы мир погиб (Erit igitur veritas, etiamsi mundus intereat)⁴²⁰.

В таком контексте будет резонным вновь обратиться к культурологическим наблюдениям Марру, отмечавшего, что современная Августину наука «была наукой закрытой, завершенной, не подлежащей изменению, где больше ничего не жило, не обещало, не ожидало новых достижений; [наука] без открытых в будущее дверей»⁴²¹. Столь суровый приговор французского исследователя мы логически оправдываем тем, что, достигнув своей метафизической цели — формы абстрактной всеобщности, научное знание античности исчерпало энергию своего impetus'a, проявлявшегося в отрицательности ко всему особенному, и должно было застыть на века, как если бы превратилось в скульптурное изваяние. Все тот же Марру справедливо полагает, что понятие научного прогресса «напрочь отсутствовало в мышлении Августина»⁴²². Почему? Да, потому, — ответим мы, — что прогресс предполагает достоверность различия с самим собой, полагание себя в форме своей отрицательности, т.е. раздвоение всеобщности, ее «оконечивание», посредством которого она, развернувшись, собирается и становится конкретной. Наконец, современный исследователь августиновской концепции ритма не может также не заметить ее «вопиющий» *антиисторизм*, являющийся прямым следствием того, что она выражает момент абстрактной всеобщности в понятии мышления ритмической предметности. И действительно, наш «музыколог» не только не интересуется проблемой существования различных, т.е. особенных, форм стихосложения и не совершает

никаких попыток дать их разумное объяснение⁴²³, но даже не ставит вопроса о наличии и причине эволюции этих форм.

Все эти перечисленные нами «болевые точки» метафизического понимания ритма Августина (недостаток субъективности, абстрактность всеобщего и негативность к особенному, неисторичность) образуют единую линию его несвободы, границу которой мышление ритма смогло преодолеть лишь в эпоху Нового времени.

6.2. Немецкая эстетика стиха конца XVIII в. как судьба августиновской метафизики ритма

Судьба — это необходимость как развертывание субстанции, в котором она, снимая самостоятельность своих моментов, осуществляет свою абсолютность. Вместе с тем, судьба — это еще только *слепая* необходимость, потому что в этом процессе себя самой субстанция не есть *сознание* своей необходимости, не есть *провидение* себя в качестве собственной цели. Лишь в понятии субстанция становится этим знанием себя самой, субъектом, пребывающим в своей определенности свободным.

Как и метафизика античности вообще, августиновская концепция ритмики в особенности была необходимостью ритмической предметности, так как в ней она перешла из опытной формы в мышление, каковое, впрочем, еще не достигло своего понятия как понятия, а продолжало знать его лишь как субстанцию. Поэтому на смену момента субстанциальности в его полагании выступает момент (конечной) субъективности, я, который, в свою очередь, оказался неумолимой необходимостью древнего способа мышления. Однако, хотя отныне принципом мышления становится самосознание, субъект, последний не сразу познает свою субстанциальность. По этой причине мышление здесь начинает с я как еще только эмпирического, «натуралистического», поднимаясь затем от этой своей «антропологии» на уровень трансцендентальности. Лишь с достижением этой ступени априорной субъективности, на-

званный принцип затем проясняется для себя настолько, что в своей определенности он остается у себя самого, отчего логическое знается и как его собственное произведение, и как его собственная субстанция. Поскольку, однако, этим абсолютным знанием себя самого мышление становится сначала вообще, в форме принципа, исторической реализацией чего является гегелевская философия, постольку на предшествующих ступенях новоевропейского мышления, обращаясь к сфере особенной предметности мы не находим всей целостности развития принципа субъективности. Поэтому реализация субъективности понятия ритма в новоевропейском мышлении, произошедшая в немецкой эстетике стиха, являясь *судьбоносной*, не есть все же его совершенное знание и освобождение.

Когда говорится об историческом переходе научного мышления от античного к новому, нам нельзя забывать, что существенным образом этот переход обусловлен внутренним движением понятия в своих моментах. Всеобщность, принимаемая античным сознанием за истину, была абстракцией, и эта ее негативность составляла ее конечность, исполняя каковую мышление с неизбежностью должно было перейти в противоположность первого — в момент особенного. Осуществляя оба момента своей определенности, понятие снимает их в своей единичности, истина которой в том, чтобы быть конкретной всеобщностью. Каким же образом это логическое движение проявилось в особенной сфере ритмики, каковая, в свою очередь, имела формой своей реализации «плоть» стиховой рефлексии?

Начнем, однако, с того, что укажем на два «реальных» нюанса в ее определенности, которые как предпосылки втягиваются в круговорот понятия. Во-первых, мы должны помнить, что к возникновению новоевропейской формы мышления стиха (ритма) уже была вполне развита его предметность, т.е. современная качественная форма стиха, характерная, впрочем, не только для германского стиха (а также культурно предопределенного им романского), но и для стиха других европейских народов (например, славянских и балтийских)⁴²⁴. Во-вторых, подобно тому, как «авторитет» грамматики (метрики) в античности предшествовал «разу-

му» метафизики, новоевропейская наука стиха в XVIII в. сначала выступила в формообразовании нормативной теории стиха (которая в случае с немцами составляла особенный раздел более общей *Regelpoetik*). По поводу последней, впрочем, следует сказать, что она, конечно же, не была всего лишь параллелью античной метрики. Дело в том, что какой бы неудовлетворительной ни оказывалась метрика в отношении постижения природы ритма, она все же находилась в прямом отношении к античному стиху, т.е. была его непосредственной рефлексией. Что же касается нормативной теории стиха периода классицизма, то она исходно представляла собой замечательнейшее извращение, состоящее в том, что правила стихосложения были отнюдь не обобщениями стихового опыта, возникшего на почве естественного (родного) языка, а заимствованными из античной количественной метрики абстракциями, признаваемыми той эстетикой идеальными. Именно с этой ориентацией на подражание классическим образцам мы и сталкиваемся в «Опыте критической поэтики для немцев» (*Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*) (1730) такого представителя классицизма, как И.Х. Готшед. После предисловия к этому сочинению Готшед помещает свой перевод «Поэтического искусства» Горация, полагая, что античные стихи достигли вершины поэтического искусства. Поэтому в главе о благозвучии поэтического слога он и в немецкой стиховой практике рекомендует исходить из принципов античной количественной метрики, цепляясь за то, что в немецком языке имеется различие на долгие и краткие слоги⁴²⁵, и даже вопреки тому, что, как он сам признавал, такие стихи будут звучать для немецкого слуха «довольно чуждо и неприятно»⁴²⁶.

Однако подобное самоизуверство имеет логико-историческое оправдание. Через это «рабское поклонение» классике, через это самоотчуждение и муштру как насилие над своей естественностью дух уже не столько возводится на небо, сколько, напротив, низводит себя на землю, так как стремится осуществить всеобщее в своей особенности. Выдержав эту самозабвенную дисциплину, дух

как конечное самосознание больше не ищет истины по ту сторону своей определенности, но исполняется доверием к самому себе, желает из себя самого черпать свое содержание. Поэтому логическим принципом науки ритма становится особенное как противоположность момента абстрактной всеобщности, характеризующего метафизический тип мысли. В этой связи во второй половине XVIII в., а именно, начиная с деятелей «Бури и натиска», происходит отказ от классических образцов античной поэтики в качестве норм (т.е. высвобождение от «тирании» всеобщего), так что античное само начинает рассматриваться лишь как особенное. Неудивительно, что, относясь положительно к сфере конечного и изменчивого⁴²⁷, И.Г. Гердер в своем «Сравнении поэзии различных народов древних и новых» (*Resultat der Vergleichung der Poesie verschiedener Völker alter und neuer Zeit*) (1796) приходит к мысли о том, что спор о преимуществе той или иной особенной формы, который установил бы отношение субординации между ними, является бессодержательным⁴²⁸. Еще более существенным для науки ритма этого периода является сознательная констатация того, что прежняя классическая метрика является превратной для естественной ритмики новых языков. Поэтому для Гердера, как утверждает Г.-Э. Фридрих, «традиционное отношение между стиховым размером и языком должно быть поставлено с головы на ноги. Не язык должен быть снаряжением для канонических форм, но наоборот: правила слоговых размеров вытекают из своеобразия языка»⁴²⁹.

Обозначенное требование «переворота с головы на ноги» следует, прежде всего, понимать как переворот в форме достоверности научного сознания в целом и ритмики в частности. Теперь мышление исходит из я как своей отправной точки. Это, впрочем, не означает, что я исходно же осуществляется в полноте своего понятия. Совсем наоборот: сначала самосознание находит себя, признает себя действительной сущностью не как дух, высшей формой субъективности которого и является мышление, а лишь как такую всеобщность, которая остается распространением и овнешнением без возвращения в себя, — как *природу*⁴³⁰. Поэтому *натурализм*

(который, будучи прилагаемым к области духовной деятельности, выступает как *антропологизм*) становится базовым принципом научного объяснения. Но поскольку природа есть в «буквальном» смысле только *момент* (*momentum*) саморефлексии, посредством чего я различается и познает себя как процесс, постольку мышление желает знать себя в своей определенности опосредствованным, генетически, отчего «душой» научного изложения, его формой становится *история*.

В этом аспекте весьма красноречивы размышления романтика Ф. Шлегеля (младшего брата А. Шлегеля, более всех интересующего нас своей концепцией ритма) о сути и методе научного познания в целом. В своих «Философских лекциях» (*Philosophische Vorlesungen*) Ф. Шлегель делит всю человеческую деятельность на практику и чистое познание, или *историю*, так как всякое чистое познание, будучи позитивным, исторично (*Die allgemeine Sphäre menschlicher Thätigkeit theilt sich in Praxis und in reine Erkenntniß oder Geschichte, denn alle reine Erkenntniß, die positiv ist, ist historisch*). При этом очевидно, что познание собственно («чистое познание») должно быть для него позитивным потому, что им отвергается метафизическое содержание, не имеющее санкции я. Знаменательным в позиции младшего Шлегеля является то, что он желает знать универсум не в форме неподвижной субстанции, а как процесс, отчего и говорит, что «с высшей точки зрения имеется лишь Одно Становление, а значит, есть лишь Одна Наука — История...» (*Auf dem höchsten Standpunkte aber giebt es nur Ein Werden, also auch nur Eine Wissenschaft, die Geschichte...*), по какой причине всякое истинное познание должно быть генетическим, т.е. историческим⁴³¹.

Впрочем, это направление мысли было несколькими годами ранее задано трудами старшего брата А. Шлегеля, который, например, в йенских «Лекциях по философии искусства» (*Vorlesungen über die philosophische Kunstlehre*) (1798–9) отдельным параграфом обозначает «понятие *естественной истории* (*Naturgeschichte*) искусства как изложения и объяснения необходимого первоначала искусства из свое-

образного существования и природной среды человека»⁴³² (курсив наш. — А.Т.). Но в особенности ценно для нашего исследования то, что А. Шлегель намеривался воплотить эти общеметодологические установки в форме естественной истории *ритмики*, заявку на которую он сделал в «Письмах о поэзии, слоговой мере и языке» (*Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*) (1795–6).

А. Шлегель исследует ритмическую проблематику в образе «слоговой меры» (*Silbenmaß*) стихотворных произведений, задаваясь вопросом о том, как может быть существенным для поэзии это «механическое правило», с внешним, по видимости, характером которого духу, преисполненному своим предметом, приходится соизмерять «излияния взволнованного сердца и разыгравшегося воображения». Немецкий мыслитель обращает внимание адресата своих писем на тот несомненный факт, что ритмика является неизменным атрибутом художественного духа, ибо мы повсеместно обнаруживаем, что поэзия идет рука под руку со слоговой мерой, соединена с ней тесными узами и неразлучна с ней. Ее употребление, констатирует А. Шлегель, распространяется почти настолько же широко, насколько обитаема Земля, а ее изобретение не намного моложе самого рода человеческого⁴³³. Нельзя же признать случайным то, что проявляется вновь и вновь при довольно противоположных воздействиях климата и образа жизни, при столь различном многообразии предрасположенностей на каждой ступени развития, оставаясь неизменным по сущности. Но если столь же недопустимо сводить ту общую согласованность самых различных народов и эпох к какому-то произвольному, случайному соглашению, то слоговая мера отнюдь не есть лишь какое-то внешнее украшение, но глубоко вплетена в сущность поэзии⁴³⁴. Т.е. для человека ритмический ход поэзии, по мысли А. Шлегеля, не менее *естественен*, нежели она сама (*der rhythmische Gang der Poesie dem Menschen nicht weniger natürlich ist als sie selbst*)⁴³⁵ (курсив наш. — А.Т.). Для нас ключевым словом здесь является «естественность», поскольку человеческая сущность, я истолковывается мыслителем как природное, каковое должно быть

изложено «историческим», или генетическим, способом объяснения, который с его точки зрения является наиболее приемлемым потому, что «когда объясняется то, как становилось искусство, заодно со всей очевидностью показывается и то, чем оно должно быть»⁴³⁶. Впрочем, эту «естественную» историю ритмики, предложенную А. Шлегелем, никоим образом не следует путать с эмпирической наукой истории, так как она далеко выходит за пределы «верифицируемых» метрических событий. Шлегелевская история ритмики даже получила пренебрежительное название «спекулятивной истории» (т.е. была «метафизической», философской)⁴³⁷, так как стремилась дать экспликацию ритма из природного принципа человека.

У А. Шлегеля (несомненно, испытавшего влияние эстетической концепции Ф. Шиллера) природа человека сочетает два противоположных основания: животную жизнь, зависящую от внешних впечатлений, и другой принцип, стремящийся сделать природу зависящей от себя. Явление человека возникает из борьбы обоих принципов: пассивности и чистой деятельности, животного и чистой интеллигенции⁴³⁸. Отправляясь от животного состояния, человек посредством дальнейшего развития вырывается из него и все ближе подходит форме чисто духовной («моральной») активности. Однако каким образом в этой «борьбе противоположностей» обнаруживает себя ритм?

Исходно, как указывает А. Шлегель, ритм может осуществляться в животной форме, т.е. бессознательно (скажем, в пении птиц, в ходьбе у людей или в галопе у лошадей). В этом отношении немецкий мыслитель выражает свою солидарность с голландцем Ф. Гемстергейсом, который в (написанном по-французски) «Письме о человеке и его отношениях» (*Lettre sur l'homme et ses rapports*) (1772) полагал, что «идея размеренности является первой из наших идей и предшествует даже рождению, потому что, как представляется, ею мы обязаны исключительно ощущению последовательной пульсации крови в области уха»⁴³⁹. Подобное физиологическое толкование ритмики импонировало А. Шлегелю

постольку, поскольку таким посредством и для телесного удерживаются задатки к ритму и через это наша чувственность становится ритмическим инструментом⁴⁴⁰. Примечательно, что в письме от 10 декабря 1795 г. по поводу публикации первых двух шлегелевских «Писем» в журнале «Оры», адресованном их автору, Ф. Шиллер даже признавался в том, что весьма заинтригован ходом его размышлений и находит резонным использовать в аргументации связь с природой, а также считает вызывающим большое доверие (ein großes Vertrauen) полагать источником ритма, прежде всего, физическую необходимость (überal lieber eine physische Nothwendigkeit... zur Quelle des Rhythmus machen wollen)⁴⁴¹. В этом ключе картина происхождения ритма рисуется следующим образом: безудержная, неограниченная страстность в душе дикаря, будь то радость или, наоборот, печаль, привела бы к разрушению его телесной конституции, если бы он не изливал ее вовне и тем самым не получал облегчения. При этом «инстинкт» (der Instinkt), или же «смутное восприятие» (eine dunkle Wahrnehmung)⁴⁴² привели человека к тому, что наиболее утешительным и наименее утомительным образом он мог предаваться этим выражениям страсти, если они обретали размеренную, ритмическую форму. Так, «сначала произвольное и инстинктивное соблюдение временной меры в выразительных движениях и звуках восстановило то равновесие между душой и телом, которое [прежде] было устранено по причине перевеса бурных душевных переживаний и столь же сильного влечения дать им волю»⁴⁴³. Далее, упорядоченное посредством ритма выражение в словах, тонах и жестах должно было, умеряя и смягчая, отразиться на аффектах и стало первым шагом к человеческому образованию⁴⁴⁴.

Однако при всей видимой связности натуралистического объяснения происхождения ритма мы обнаруживаем в нем известную «недосказанность». Так, А. Шлегель замечает, что хотя некоторые животные по своей природе и способны производить движения размеренными промежутками времени, ни одно животное не в состоянии самостоятельно ограничить, упорядочить

произвольность («свободу») своих страстных отправлениях. Из этого следует, делает вывод немецкий мыслитель, что лишь человек испытывает потребность «к изобретению временной меры» (*Erfindung des Zeitmaßes*), т.е., сказали бы мы, к тому, чтоб она была положена и как деятельность его самосознания, а это означает, что указанная потребность не может быть только телесной, но должна проистекать из собственной для человека духовной определенности (*so kann es nicht bloß körperlich sein, sondern muß aus der ihm eigenthümlichen geistigen Beschaffenheit herrühren*)⁴⁴⁵. То, что теперь А. Шлегель находит «собственной для человека» (и, следовательно, образующей *его природу*, отметим мы) духовную определенность, является тем поворотом мысли, который был поддержан дружественной критикой Ф. Шиллера. Последний в уже цитированном письме к А. Шлегелю [где причиной ритма признается «физическая необходимость», которая, кстати, называется «единым актом свободы и рассудка» (*als einen Akt der Freyheit und des Verstandes*), причем под «свободой» в этом случае следует понимать произвол, лишь чувственную определенность воли, а под «рассудком» — ее долженствование, определенность мышлением] хотя и соглашается, что поступки человека в состоянии дикости могут объясняться «физическими» основаниями, все же убежден, что по мере того, как начинает проявляться его личность и осуществляться рефлексия (т.е. по мере, того, как мы, наконец, начинаем говорить о человеке в собственной форме), возникают обязательные требования, проистекающие из его «самостоятельной и моральной натуры», т.е. из его самосознательного духа. К таким требованиям относится и ритм как «постоянное в смене, причем именно это составляет характер человеческой самости» (*das Beharrliche im Wechsel, und eben das ist der Charakter seiner Selbstheit*)⁴⁴⁶. Правда, Ф. Шиллер затем продолжает, что в объяснении этого всеобщего феномена он придерживается той «сдержанной» точки зрения, что поскольку вообще в художественном творчестве рассудок как сознательное мышление [«как способность ясных понятий» (*als das Vermögen deutlicher Begriffe*)]

не участвует, постольку разум в ритме проявляется инстинктивно, в непосредственной связи с чувственностью⁴⁷. Но для нас в целом важно то, что в этой дискуссии о природе Я как источнике ритма на долю А. Шлегеля выпало озвучить ее завершающий аккорд, позволяющий нам заключить к тому, что, начиная с натуралистического способа толкования ритма, немецкий мыслитель в результате заканчивает представлением, свидетельствующем о том, что он становится на позиции трансцендентализма, в соответствии с которыми ритмическая область интерпретируется как сфера самодетельности я, сообщающая художественному опыту его условия. Чтобы в этом удостовериться, обратимся к его разбору гетевской поэмы «Герман и Доротея» (Goethes Hermann und Dorothea) (1798), где он между прочим касается общей ритмической проблематики стихотворного размера («слоговой меры»). В своем анализе А. Шлегель утверждает, что, взятая вообще, «чисто», т.е. в абстракции от всяких особенных определений, слоговая мера есть «явление постоянного в изменчивом» (die Erscheinung des Beharrlichen im Wechselnden) и «провозглашает тождество самосознания» (verkündigt die Identität des Selbstbewußtseins). «Внешнее (die äußeren Gegenstände), — продолжает А. Шлегель, — не может предписывать человеческому духу (dem menschlichen Gemüthe) закон в искусстве, ибо оно для него — только материал, но получает этот закон от него. И точно так обстоит дело в отношении слоговой меры»⁴⁸. Приведенное положение замыкает процесс шлегелевской мысли в частности и немецкой эстетики стиха XVIII в. в целом касательно того, каким образом обосновывается в новоевропейском мышлении субъективность я в качестве принципа ритмики. Напомним, что тогда как сначала я интерпретировалось натуралистически, в итоге развития ритмической концепции оно истолковывается как априорный принцип. Здесь, как, впрочем, и во всей философской мысли, еще не было озвучено финального понимания того, что подлинной субстанцией является субъект; и, значит, также понимания того, что ритмика, как мы уже показывали выше, имеет своим истинным основанием саморазличение логиче-

ского, что постигается мышлением, развившимся до своей высшей — спекулятивной — формы. Однако после августиновской метафизики ритма именно немецкая эстетика стиха XVIII в. стала звеном, сомкнувшим круг исторического процесса его логики⁴⁴⁹.

Заключение

Окидывая взглядом пройденный путь исследования августиновской метафизики ритма, имеет резон воспроизвести в памяти наиболее важные концептуальные акценты в ритмике его процесса.

Прежде всего, мы исходили из точки зрения необходимости выяснить ключевые значения понятия ритм, задействованных в метафизической концепции ритма гиппонца. С учетом того, что любая историческая философия есть «эпоха, схваченная в мысли», мы должны были обратить внимание на уникальность латиноязычного концепта *numerus'a*, состоящую в том, что он является совершенной рефлексией действительности античного духа, вступившего в свой имперский период. Подобно тому, как римское государство было воплощением в объективности субстанциального принципа античности — подчинения всего особенного всеобщему, составляющему сердцевину метафизического мышления, определенность «ритма» в латинской культуре как «числа» свидетельствует о том, что в форме этого концепта античность не только возводила партикулярную красоту сущего к красоте универсальной, но и погружало прекрасное как таковое в логическое как его субстанцию.

Однако характеристика *numerus'a* как логического (т.е. метафизического) основания сущего, т.е. как только субстанциально логического, была бы непозволительно плоской и не раскрывала бы всей разумности ритмической концепции Августина. Как нам удалось выяснить далее, исследуя его доктрину «ритма-числа» в качестве логического принципа, это формообразование не ограничивалось определенностью лишь объективной онтологической подоплеки конечного, но внутренне различалось на «разумеемое» и «разумеющее», «объективное» и «субъективное», т.е. было в себе, как сказал бы Гегель, «конкретной тотальностью», «идеей». Как бы то ни было, мы также удостоверились в том, что августиновской логике ритма не доставало того же, в чем обнаруживалась ущерб-

ность всей античной культуры, квинтэссенцией которой была метафизика. То различие с собой, которое логическое есть в себе, не было познано античностью, а вместе с ней и Августином, как реальное различие, как действительное противоречие, отчего сфера абсолютного оставалась только абстракцией и не постигалась как свой собственный процесс, в котором конечная субъективность, я становится необходимостью бесконечной субстанции. Именно по этой причине в учении африканца содержание науки музыке как знания непреходящей ритмической предметности исключало из себя значение самосознательной деятельности человека.

Дальнейшее исследование значений понятия ритма в его метафизике структурировалось сообразно с разделением логического на аспекты его действительности — природу и конечный дух. Поскольку в природе первым логическим пластом является механика, постольку было установлено, что наиболее иллюстративной формой ритмики в этой области конечного служит закономерное обращение небесных светил, складывающееся, по Августину, во вселенскую поэму. Так как следующей в логике природы является сфера физики, то затем в философии гиппонца была рассмотрена ритмика природных элементов, каждый из которых обладает соразмерностью своего рода, обнаруживая, вместе с тем, вполне определенную иерархию, раскрывающую свой метафизический характер. Изучение природной ритмики замыкается аспектом органики, в которой высшим видом естественно признаются ритмы животной жизни. Благодаря тому, что последняя ступень природной ритмики проявляет в чувстве свою одушевленность, она представляет собой переход к ритмике знающей себя субъективности, т.е. духа.

Наиболее известной экспликацией духовной ритмики у Августина является его классификация «ритмов души», т.е. определенности субъективного духа, примечательной для нас тем, что она осуществляет базовый метафизический принцип восхождения от телесного и преходящего к бестелесному и вечному. Однако не менее важным является полагание Августином ритмической

предметности в другом конечном регионе духа — в его объективности, а более конкретно, в области государственного устройства и мировой истории, так что именно ритмическое «искусство» оказывается залогом постижения божественного предопределения в деяниях индивидов и целых народов. Впрочем, поскольку в границах конечного духа понятие ритма не достигает полноты своей субъективности, а значит, не может быть раскрыто во всей конкретности, постольку мы занялись исследованием августиновской метафизики ритма в искусстве и науке как формах его самосознания.

Принимая в расчет значимое различие между тем, чем искусство было для древних, и тем, чем оно является для нас, мы исходили из его последней определенности, так как именно в ней завершается развертывание его понятия. При этом мы также не упускали из виду, что в августиновской концепции художественных ритмов наиболее реализован теоретический аспект, по какой причине наша классификация его представления художественной ритмики проходит в моментах созерцания, представления и мышления.

Ритмика чувственного созерцания у Августина интересна, прежде всего, тем, что она является продуктом сложной интенциональности духа, а также тем, что выявляет внутреннюю дифференциацию, в соответствии с каковой «идеальными» и даже «духовными» формами чувственности признаются слуховое и зрительное созерцания, ибо как раз их посредством формируется образ, в определенности которого сознается ритмика художественной предметности.

Что касается августиновского видения ритмов, относящихся к области представления, то было выяснено, что оно характеризуется метафизичностью наиболее парадоксальным образом. С одной стороны, Августин должен был признавать превосходство образного бытия над чувственностью как превосходство духовного над телесным, с другой же, наивно исповедуя лишь непосредственный способ в определенности духа, он был вынужден видеть во воспоминаемых ритмах, «фантазиях» и тем более в «фантазмах» как

формах творческого воображения (принципиальных для художественного сознания) лишь подобия и подражания чувственности, заслуживающие только презрения.

Инстанцию художественного мышления в августиновской концепции ритма составляет ритмика «естественного суждения чувства». Эту ступень занимает весьма любопытный «гештальт» художественного духа, который одним моментом своей определенности, а именно тем, что он фиксирован в качестве суждения вообще, принадлежит стихии мышления и, следовательно, должен быть поставлен над предшествующей ему ритмикой как еще чувственной. Однако поскольку «естественное суждение чувства» не развернуто в определенности своего элемента, не дискурсивно, и его акт не имеет характера «разумения», постольку оно по своему значению сближается с «эстетическим суждением» И. Канта.

Неудовлетворительность мышления в завершающем формообразовании художественной ритмики обуславливает переход августиновской метафизики к ритмике в сфере научного познания, где ее мышление получает вполне развитый сознательный характер, а предметность ритмов становится непреходящей. Впрочем, сначала наука ритмики выступает не в совершенной форме своей рациональности, а в такой определенности, в которой ее содержание оказывается не положенным мышлением, а данным ему, отчето разум науки обретается в форме внешнего авторитета. Этим первым этапом научного познания ритмики является грамматика.

Высшая, или же философская, форма познания ритмики в доктрине Августина — это наука музыки, в которой мышление ритмики определяется свободно, из самого себя, так как в нем ритмическая определенность рассматривается как рефлексированная в свое разумное основание, субстанцию, за каковую признаются числа и их отношения как чисто интеллектуальные сущности. Тем самым метафизический принцип духовного образования, каковым оно представлялось античной культуре и одному из ее главных завершителей — Августину, следует считать реализованным.

И все же та определенность, которую стяжала себе логика ритма в августиновской метафизике, была вопреки своей всеобщности еще только ограниченной. Мы установили, что, несмотря на необходимость восхождения, совершенного ритмикой в учении африканца от форм ее чувственности в художественном духе к чисто интеллектуальной ритмике субстанциальных чисел, раскрываемой наукой музыки, логика ритма не осуществляется в ней в полноте своего понятия, так как остается односторонней абстракцией, которой продолжает противостоять подвергнутая отрицанию, но не снятая конкретность конечной ритмики. Поэтому в логической текстуре августиновской метафизики ритма светятся прорехи пренебрежения областью особенного, конечной субъективностью и историзмом.

Восполнить эту неразвитость античного понимания ритмики было суждено немецкой эстетике стиха XVIII в., которая противопоставила метафизическому субстанциализму августиновской мысли новоевропейский принцип действительного самосознания, я, сначала реализованный во плоти натурализма и генетического объяснения ритмики, а затем очищенный до формы ее трансцендентального истолкования. Смыкание же крайностей субстанциализма и субъективизма в интерпретации природы ритмики обеспечивается конкретностью формы спекулятивного мышления, с позиций которого мы и пытались провести данное исследование.

Примечания и комментарии

ВВЕДЕНИЕ

¹ Versus qui in Bibliotheca sancti Isidori episcopi Hispalensis legebantur, et alii sancto Isidoro ascripti, 5, 1–4 // PL, Vol. 83, Col. 1109. У средневекового энциклопедиста имеется еще одно (хотя и не стихотворное, но не менее «говорящее») признание. В своих «Этимологиях», говоря о «богатых наследием» авторах, Исидор не преминул отметить, что Августином «написано столько, что не найти никого, кто бы мог все это хоть и не переписать, трудясь денно и ночью, а просто прочесть» (*Nam tanta scripsit, ut diebus ac noctibus non solum scribere libros ejus quisquam, sed nec legere quidem occurrat*) (*Etymologiae*, 6, 7, 3 // PL, Vol. 82, Col. 237).

² О тождестве экстенсивной и интенсивной величин см.: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — СПб.: Наука, 1997. С. 197–201.

³ *Etymologiae*... Ту же мысль Исидор высказывает и в своем поэтическом описании:

Как ни были б мудры писатели другие,
Что Августин сказал, того уже довольно...

*Quamvis multorum placeat prudentia libris
Si Augustinus adest, sufficit ipse tibi...*

(*Versus*..., 5–6). Это «внутреннее» отношение более оправдано в особенности потому, что сам Августин, говоря о душе, отмечал, что хотя о ней и должно мыслить как о великом, то все же без какой-либо связи с массой (*magna, sed sine ulla mole de animo cogitanda sunt*) (*De quantitate animae*, 14, 24 // PL, Vol. 32, Col. 1049).

⁴ Несомненно, именно в этой интенции И. Кант в «Критике чистого разума» называет метафизику «завершением всей культуры человеческого разума» (*die Vollendung aller Kultur der menschlichen Vernunft*) (Kant I. *Sämtliche Werke*. — Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1919. Bd. 1. S. 699).

⁵ Hegel G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. — Berlin: Akademie-Verlag, 1975. S. 30.

⁶ Точно так же и И.Г. Фихте в «Основных чертах современной эпохи» определяет метафизику как «сверхчувственное» и как «всякое *Apriori*» (Fichte J.G. *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*. — Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1908. S. 251).

⁷ Hegel G.W.F. *Werke*: in 20 Bänden mit Registerband. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1986. Bd. 18. S. 126.

⁸ *Ibid.* Bd. 20. S. 457.

⁹ Так, например, в «Исповеди» он указывает, что «истинно есть только то, что остается неизменным» (*Id enim vere est, quod incommutabiliter manet*) (*Confessiones*, 7, 11, 17 // PL, Vol. 32, Col. 742). При этом само истинное по Августину имеет форму мышления, ибо «созерцается пониманием» (*per veritatem quae intellecta conspicitur*) (*De Trinitate*, 15, 3, 5 // PL, Vol. 42, Col. 1060). Интеллектуализм святого отца проявляется и в том, что, как он настаивает в «Монологах», знание, скажем, геометрических предметов и Бога является для него безразличным по своей природе (*differentium rerum scientia indifferens*), и то различие, которое здесь обнаруживает-

ся, есть несходство предметов, а не понимания (*rerum tamen non intellectus dissimilitudine*) (*Soliloquia*, 1, 4, 10; 1, 5, 11 // PL, Vol. 32, Col. 874–5).

¹⁰ Августин отмечает (опять-таки в «Исповеди»), что к метафизическим поискам [буквально — «к поискам бестелесной истины» (*quaerere incorpoream veritatem*)] его побудило чтение книг платоников (*Confessiones*, 7, 20, 26 // PL, Vol. 32, Col. 746).

¹¹ В подтверждение тому — мнения таких авторитетных специалистов, как А.-И. Марру, убежденного, что для Августина в период его «ранних» касцициакских диалогов, равно как и во время его позднейшего сочинения «О Троице» высшей духовной способностью являлся разум, постигающий божественную истину (*la raison à la compréhension de la vérité divine*) (Marrou H.-I. *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. — Paris: De Boccard, 1983. P. 364); а также Э. Жильсона, показавшего, что и для христианского писателя, автора «Толкований на псалмы», сфера мышления не просто оставалась высшей частью разумной души, но была той, которой она «прилеплялась к интеллигибельному и к Богу» (*c'est elle qui adhère aux intelligibles et à Dieu*) (Gilson E. *Introduction à l'étude de Saint Augustin*. — Paris: J. Vrin, 1987. P. 56).

¹² *De Trinitate*, 1, 1, 3 // PL, Vol. 42, Col. 821.

¹³ *De quantitate animae*, 15, 25 // PL, Vol. 32, Col. 1049.

¹⁴ В своих позднейших «Пересмотрах» Августин дает ей следующую формулировку: «постепенно прийти или же привести через телесное к бестелесному» (*per corporalia ad incorporea quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere*) (*Retractationes*, 1, 6 // PL, Vol. 32, Col. 591).

¹⁵ Платон. Государство, 533d // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. — М.: Мысль, 1990–4. Т. 3. С. 317. Кстати, Плотин в трактате о диалектике также говорит, что прежде чем достигнуть «вершины умопостигаемого» необходимо предварительно заняться «восхождением» (Плотин. Первая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. С. 147).

¹⁶ См. Hegel G.W.F. *Werke...* Bd. 18. S. 176. Впрочем, если быть точным, Г.В.Ф. Гегель называет ступень красоты ступенью *греческого* сознания (*Die Stufe des griechischen Bewußtseins ist die Stufe der Schönheit*) (курсив наш. — А.Т.). Мы позволяем себе расширить здесь определенность греческого до античного в целом, потому что римская образованность как в художественной, так и в философской форме, несомненно, зависела от греческой. В конце концов, Гегель сам признает, что эллинизм как *культура* (*Griechentum*) захватывает также и римский мир, причем «римляне не произвели никакой самобытной философии (*keine eigentümliche Philosophie*), как не было у них и самобытных поэтов» (*Ibid.* S. 123).

¹⁷ Спекулятивное понимание соотношения прекрасного и логического не следует воспринимать в той превратной форме, в какой его представил М. Хайдеггер, интерпретировавший в своем эссе «Гегель и греки» (*Hegel und die Griechen*) подход немецкого классика к *греческой* философии. Хайдеггер полагает, что Гегель относился к «горизонту ступени красоты как к ступени абстракции» (*im Gesichtskreis der Stufe der Schönheit als der Stufe der Abstraktion*) (Heidegger M. *Gesamtausgabe*. — Frankfurt a. M.: Vittorio Klosterman, 1976. S. 434). Подобное толкование является, во-первых, упрощенчеством, а во-вторых, в нем налицо подмена части целым. Красота, по Гегелю, конечно же, не абстрактна, а есть логическое, конкретная идея в чувственном явлении. Если дух начинает с красоты свое движение к идее как собственно логической, то он с необходимостью разлагает конкретность прекрасного. В этом заключается абстрагирующая сила мышления, а не абстрактность самого пре-

красного духа. Разумеется, в качестве *начального* продукта упомянутого разложения возникает мысль, лишь «весьма бедная и крайне абстрактная» (*ganz arm, höchst abstrakt*) (Hegel G.W.F. Werke... Bd. 18. S. 178). Однако в результате античного философствования [даже при том, что оно исторически «непосредственно» (*unbefangen*), при всем его «еще не» (*noch nicht*)] (*Ibid.* S. 129) мы на деле продвигаемся к конкретности логического в форме себя самого (а уже не чувственности).

¹⁸ См.: Порфирий. Жизнь Плотина // О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 429.

¹⁹ Плотин. Первая эннеада... С. 238.

²⁰ *Sermones*, 241, 1 // PL, Vol. 38, Col. 1133

²¹ *Ibid.*, 2 // *Ibid.* Col. 1134.

²² *De Trinitate*, 10, 1, 2 // PL, Vol. 42, Col. 973, 974.

²³ «*Quid ergo sapientia? nonne ipsa vera est pulchritudo?*» (*Contra academicos*, 2, 3, 7 // PL, Vol. 32, Col. 922).

²⁴ Подробнее о соотношении филокалии и философии у Августина см.: Doignon J. L'apologue de Philocalie et de Philosophie chez saint Augustin (*C. Acad.* 2, 3, 7) // *Revue des Études Augustiniennes*. 1984. № 30. P. 100–6.

²⁵ *De ordine*, 1, 11, 32 // *Ibid.* Col. 993. То же самое, по сути, высказывает о спекулятивном и Плотин в «Эннеадах» (6, 9, 11), когда непосредственно определяет жизнь богов и божественных людей как высвобождение от здешнего (О благе, или Едином // Плотин. Шестая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2005. С. 318).

²⁶ *De Trinitate*, 14, 1, 1 // PL, Vol. 42, Col. 1056.

²⁷ *Contra academicos*, 3, 1, 1 // PL, Vol. 32, Col. 934.

²⁸ *De musica*, 3, 1, 1 // *Ibid.* Col. 1115.

²⁹ «... *conscripti de solo rhythmo sex libros...*» (*Epistola* 101, 3 // PL, Vol. 33, Col. 369).

³⁰ Эта двойственность *numeri* всегда оставляла место для интерпретаций и в известном смысле является интеллектуальным вызовом для всех, кто излагает августиновскую концепцию ритма на современном языке. А.-И. Марру, например, предваряя свой замечательный «Трактат о музыке в духе св. Августина», указывает, что он предпочитает переводить словом «музыка» латинский термин *numeri* (т.е. числа) на всем протяжении «философской» шестой книги августиновского сочинения. Французский исследователь объясняет, что «на самом деле разговор идет о ритмах (*il s'agit, en fait, des rythmes*), которые Августин в соответствии со своей пифагорейской эстетикой сводит к длительностям, а последние — к размеряющим их числам» (Davenson H. *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*. — Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1942. P. 9). В.В. Бычков, в свою очередь, характеризуя августиновские книги «О музыке» как «сочинение о ритме в самом широком смысле слова, или, более узко, о числовых закономерностях искусства» (Бычков В.В. Трактат Августина «*De musica*». У истоков средневековой эстетики числа и ритма // Августин: *pro et contra*. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 659), также удерживает эту двойственность эстетической проблематики произведения Августина и называет ее «числом-ритмом» (Бычков В.В. Эстетика Августина Аврелия. — М.: Искусство, 1984. С. 85). Впрочем, упомянутая смысловая «двойственность» — не предел, и, например, Ф.-Ж. Тоннар в своем комментарии к французскому переводу трактата «О музыке» выделяет четыре значения, подчеркивая смысловую сложность термина (*Œuvres de saint Augustin*, VII. *Dialogues Philosophique*, IV. *La Musique / Introduction, traduction et notes de*

G. Finaert et F.-J. Thonnard. — Paris: Desclée De Brouwer, 1947. P. 513–4). Вслед за ним «комплексную природу» *numerus*'а отмечает и О. Лехнер (Lechner O. *Idee und Zeit in der Metaphysik Augustins*. — München: Verlag Anton Pustet, 1964. S. 81). Нам, однако, важно то, что при любом количестве значений их прогрессия оказывается, по словам Тоннара, «приложением августиновского метода, постепенно возводящего нас от телесных красок к духовным и божественным реальностям» (Op. cit. P. 514).

³¹ То, что в античности именно ритм обнаруживает себя подлинной вехой в культурном формировании, «косвенно» свидетельствует и то, каким образом распорядилась судьба относительно корпуса свободных наук, запланированного Августином к написанию. Из комментария, который африканец дает в «Пересмотрах» своему неосуществленному образовательному проекту, направляющему дух «через телесное к бестелесному», нам известно, что, кроме шести книг о ритме (т.е. «О музыке»), им было написано только сочинение о грамматике, которое, однако, впоследствии было безвозвратно утеряно. Что же касается остальных «свободных» наук, то трактаты о них остались в зачаточном состоянии (см.: *Retractationes...*). Примечательно и то, что другим запланированным шести книгам о музыке, посвященным уже не ритму, но мелосу, также не было суждено появиться на свет (см.: *Epistola...*). А.-И. Марру, впрочем, увидел бы в этом лишь доказательство того, что епископ Гиппона был недостаточно образован в математике, астрономии и геометрии, а из музыки мог знать только ту часть, которая относилась к метрике как разделу грамматической науки (см.: *Marrou...* P. 248–73). Однако каким бы «декадентом» ни выступал Августин в глазах французского историка, он вынужден признать, что рассматриваемая «незавершенная культура» (*culture incomplète*) (курсив наш. — А.Т.) была характерной для завершающейся античности и имела «репрезентативное значение» (*valeur représentative*) (Ibid. P. 618).

³² См.: Двоскина Е.М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «*De musica libri sex*»: дис. ... канд. искусств. наук. М., 1998. С. 249.

³³ Svoboda K. *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*. — Brno; Paris: Les Belles Lettres, 1933. P. 199.

³⁴ В качестве иллюстрации приведем лишь несколько суждений. В. Герье отмечает, что Августин «принимал выдающееся участие в борьбе этих двух культур, этих двух мировоззрений» (Герье В. Блаженный Августин. — М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1910. С. 3); А.-И. Марру говорит, что у него осуществились две культуры, античная и средневековая (*il y a bien eu deux cultures, l'antique et médiévale*), и что мы обнаружили обе сосуществующими (*nous les avons trouvées l'une et l'autre, coexistant...*) (Marrou... P. 544); Г.Г. Майоров подобным же образом указывает, что «Августин не только классик средневековой мысли, но и представитель античной культуры» [Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика). — М.: Мысль, 1979. С. 185].

³⁵ Markus R.A. *Augustine. Biographical introduction: Christianity and Philosophy // The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy / Ed. by A.H. Armstrong*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1967. P. 341. В этом отношении мы присоединяемся к точки зрения В.В. Бычкова, состоящей в том, что Августин «жил и думал, как античный человек» (курсив наш. — А.Т.). (Бычков В.В. Эстетика... С. 3); и к мнению К. Свободы, убежденного, что за исключением отождествления высшей идеи Платона с Богом, Августин в своей эстетической мысли «почти ничего не по-

черпнул в иудео-христианских идеях» (Augustin ne puise presque rien dans les idées judéo-chrétiennes) (Svoboda K. Ibid.).

³⁶ См.: Rist J.M. *Augustine: Ancient Thought Baptized*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 1.

³⁷ *De doctrina Christiana*, 1, 4, 4 // PL, Vol. 34, Col. 20–1; Эннеады, 1, 6, 8 // Плотин. Первая эннеада... С. 238–9.

³⁸ Тащиан А.А. *Эстетика ритма Аврелия Августина: от античной науки к новому искусству*. — Краснодар: Кубанский государственный университет, 2012.

³⁹ «Предел» и «граница» соответствуют категориям гегелевской онтологии «die Grenze» и «die Schranke» (См.: Hegel, G.W.F. *Wissenschaft der Logik. Erster Teil. Die objektive Logik. Erster Band. Die Lehre vom Sein* (1832). — Felix Meiner Verlag, 2008. S. 122–5; 128–34).

⁴⁰ Ibid. S. 129.

⁴¹ В одном из писем к Августину автор Вульгаты признается: «Ты восхваляем по миру» (in orbe celebraris) (Epistola 141 // PL, Vol. 22, Col. 1180).

⁴² Alfarc P. *L'évolution intellectuelle de saint Augustin: du Manichéisme au Néoplatonisme*. — Paris: Emile Nourry, 1918. P. I.

⁴³ Marrou... P. XII. Для представления достаточно упомянуть, что лишь одна библиография Э. Небреды (1928) (особо отмечаемая Марру) насчитывает без малого триста страниц (См.: Nebreda R.P., Eulogius. *Bibliographia Augustiniana, seu operum collectio quae divi Augustini vitam et doctrinam quadantenus exponunt*. — Romae: Typ. Pol. Cuore di Maria, 1928).

⁴⁴ Тащиан А.А. *Op. cit.* С. 7–12.

⁴⁵ Christiaens J. *Augustinus over (muzikale) schoonheid als weg naar God // Augustinusdag 2011. Augustinus: Minnaar van schoonheid / Ed. by A. Goovaerts*. — Neveerlee: Augustijns Historisch Instituut, 2011. P. 71. Я всемерно признателен Аннеке Хуфертс, редактору этого издания, исследователю и библиографу Августиновского исторического института Католического университета Лёвена (Бельгия) за ее перевод с голландского на английский этой работы.

⁴⁶ Bochet I. *Le statut de l'histoire de la philosophie selon la Lettre 118 d'Augustin à Dioscore // Revue des Études Augustiniennes*. 1998. Vol. 44. P. 50. В интерпретации истории философии как философского акта И. Боше воспроизводит мысль другого исследователя-соотечественника — П. Обанка (См.: Aubenque P. *Oui et Non / Nos Grecs et Leurs Modernes: Les strategies contemporaines d'appropriation de l'Antiquite*. — Paris: Seuil, 1992. P. 23).

⁴⁷ Ibid. P. 54–5.

⁴⁸ Epistola 118, 4, 23 // PL, Vol. 33, Col. 442.

⁴⁹ Ibid. 5, 34 // Ibid. Col. 449.

⁵⁰ См.: Ibid. 3, 13 // Ibid. Col. 438.

⁵¹ Лапидарным выражением такового толкования истории может представляться знаменитая сентенция Леопольда фон Ранке, убежденного, что история должна «говорить лишь то, что было на самом деле» (bloß sagen, wie es eigentlich gewesen) (Ranke L., von. *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*. — Leipzig: Bey G. Reimer, 1824. S. VI). Однако то, что было «на самом деле» предполагает, по меньшей мере, уход от непосредственности и проникновение в суть.

⁵² Об этом замечательно рассуждает Фихте в начале первой и в завершении девятой лекции об «Основных чертах современной эпохи». Так, он указывает, что в отличие от «анналиста», реализующего эмпирическое отношение к истории, неспособное вскрыть ее внутреннюю необходимость, философ выявляет отношение, состоящее в том, чтобы обратить имеющееся многообразие опыта к единству всеобщего принципа и уже из этого единства объяснить и вывести многообразие. Поэтому в философской интерпретации истории необходимо исходить из ее *понятия* как предпосылки исторического опыта, которое Фихте называет «мировым планом» (*Weltplan*). Благодаря этому «мировому плану» отдельные периоды (или, как в нашем случае, философские концепции) в истории обретают статус особенностей всеобщего понятия и тем самым обнаруживают свою существенность (См.: Fichte J.G.... S. 3–8; 303–11).

⁵³ Hessen J. *Augustins Metaphysik der Erkenntnis*. — Leiden: E.J. Brill, 1960. S. 1.

⁵⁴ Hessen J. *Die Begründung der Erkenntnis nach dem Heil. Augustinus*. — Münster i. W.: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1916. S. 7.

⁵⁵ Не вдаваясь в детали, заметим, что спекулятивное, как известно, имеет значение созерцания, и, следовательно, непосредственного знания. Однако непосредственность спекулятивного как мышления есть восстановленная, рефлексированная, а не непосредственная же непосредственность, поскольку оно есть целостность всего своего опосредствования, дискурсивности, отчего во всякой своей определенности оно пребывает у себя, соотносится лишь с собой.

⁵⁶ Если быть исторически точным, вместо «спекулятивного», «спекуляции» (*speculativus, speculatio*) Августин предпочитает употреблять термины «*contemplativus*», «*contemplatio*». Что эти выражения в латинском языке синонимичны, удостоверяемся в «Лексиконе всей латинской культуры», который объясняет термин «*speculatio*» как «акт созерцания, созерцание» (*actus contemplandi, contemplatio*) (*Lexicon Totius Latinitatis: R–S / Curante J. Perin*. — Bononiae: Arnaldus Forni excudebat; Patavii: Gregoriana Edente, 1965. P. 442).

⁵⁷ *De Trinitate*, 12, 12, 17 // PL, Vol. 42, Col. 1007.

⁵⁸ *Ibid.* 15, 10, 17; 12, 14, 22 // PL, Vol. 42, Col. 1069; 1010.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Сам Августин, описывая процесс «созерцания вечного» (*contemplatio aeternorum*), утверждает: «Постичь его взором ума — удел немногих. Когда же, насколько возможно, вечное постигается, то его постигший в нем не пребывает, но отбрасывается, поскольку сам его взор как бы отражается» (*Ad quas mentis acie pervenire paucorum est; et cum pervenitur, quantum fieri potest, non in eis manet ipse perventor, sed veluti acies ipsa reverberata repellitur*) (*Ibid.* 12, 14, 23 // PL, Vol. 42, Col. 1010).

⁶¹ *Sermo 362*, 7, 7 // PL, Vol. 39, Col. 1615. См. также: Marrou H.-I. *De la connaissance historique*. — Paris: Éditions du Seuil, 1975. P. 14.

⁶² *Ibid.* P. 8.

⁶³ Такой метод Марру называет «сознательной миопией эрудита-позитивиста, довольствующегося аккумуляцией «фактов» в своей картотеке» (*Ibid.* P. 52). Стоит заметить, что подобную же характеристику эмпирическому методу давал отечественный мыслитель и исследователь стиха А. Белый. Он указывал, что наука не должна быть «историей заплывания жиром ненужного, легкого собирания фактов с укорочением размышления над ними», ибо тогда она становится «научкой»,

«научным мимикри» (Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». — М.: Федерация, 1929. С. 16, 17).

⁶⁴ Marrou H.-I. De la connaissance historique... P. 44.

⁶⁵ Ibid. 140.

⁶⁶ Об этом см., например: Walsh W.H. Philosophy of History, an Introduction. — New York: Harper, 1958. P. 11–2.

⁶⁷ Marrou H.-I. De la connaissance historique... P. 31. Такой же «водораздел» в философии истории проводит и А. Данто, различая ее на «аналитическую», т.е. критическую, и «субстантивную», «метафизическую» (Данто А.С. Аналитическая философия истории. — М.: Идея-Пресс, 2002. С. 11).

⁶⁸ Marrou H.-I. De la connaissance historique... P. 55–6.

⁶⁹ Вот что по этому поводу говорит, например, У. Уолш: «То, к чему стремится каждый историк, есть не голое воспроизведение бессвязных фактов, а плавный нарратив, в котором каждое событие приходится как бы на свое естественное место и принадлежит интеллигибельному целому. В этом отношении идеал историка в принципе тождественен с идеалом романиста или драматурга» (Walsh... P. 33)

⁷⁰ Marrou H.-I. De la connaissance historique... P. 45, 51.

⁷¹ Ibid. P. 64.

1. NUMERUS КАК «ИМПЕРСКИЙ» КОНЦЕПТ В МЕТАФИЗИКЕ РИТМА АВГУСТИНА

⁷² «Quidquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit... numerus vocatur, qui Graece ῥυθμός dicitur» (Orator, 20, 67 // M. Tulli Ciceronis Ad M. Brutum Orator. A Revised Text with Introductory Essays and Critical and Explanatory Notes by J.E. Sandys. — Cambridge: Cambridge University Press, 1885. P. 75). Заметим, что более века спустя в своих «Риторических установлениях» Марк Фабий Квинтилиан также хотел, чтобы под латинским термином *numerus* понимали греческий ῥυθμός (*numeros ῥυθμούς accipi volo*) (См.: *Institutio Oratoria*, 9, 4, 45 // *The Institutio Oratoria of Quintilian with an English Translation* by H.E. Butler: in 4 vol. — Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press; W. Heinemann, Ltd., 1959. Vol. 3. P. 532).

⁷³ Περί μουσικῆς, 1, 13 // *Aristidis Quintiliani De musica libri III. Cum brevi annotatione de diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis cet. codicum mss.* / Ed. A. Iahnus. — Berolini: Sumptibus S. Calvaryi et Sociorum, 1882. P. 20–1.

⁷⁴ Liddel H.G., Scott R. *Greek-English Lexicon*. — New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1883. P. 1367.

⁷⁵ Ῥητορικῆ, 3, 8, 2–3 (1408b) // *The Rhetoric of Aristotle with a Commentary* by E.M. Cope: in 3 vol. — Cambridge: Cambridge University Press, 1877. Vol. 3. P. 85.

⁷⁶ Περί μουσικῆς, 1, 1 // *Aristidis Quintiliani*... P. 2.

⁷⁷ См.: Гегель Г.В.Ф. *Философия религии*: в 2 т. — М.: Мысль, 1976–1977. Т. 2. С. 181; *Энциклопедия философских наук*: в 3 т. — М.: Мысль, 1974–1977. Т. 3. С. 373, 381.

⁷⁸ Этой суровой мысли о неизбежности и неумолимости всеобщего Августина, тем не менее, сумел придать эстетическое значение. За дюжину веков до знаменитого шекспировского выражения «All the world's a stage / And all the man and women merely players» (As you like it), бывший ритор в «Исповеди» говорит о преходящих вещах, как о том, что, возникая, сразу спешит в небытие; и что *ритм* (мо-

дus) их таков, что, не будучи всем одновременно, земные красоты, уходя и следуя друг за другом, осуществляют универсум, частями которого являются (Sic est modus eorum. ...non sunt omnes simul, sed decedendo ac succedendo agunt omnes universum, cuius partes sunt) (Confessiones, 4, 10, 15 // PL, Vol. 32, Col. 699).

⁷⁹ Hegel H.W.F. Vorlesungen: Ausgewählte Handschriften und Manuskripte. Hamburg: Meiner Felix Verlag, 1985. Bd. 4. S. 591.

⁸⁰ У. О'Коннор, например, убежден, что, несмотря на значительное расхождение во мнениях касательно того, как правильно интерпретировать августиновскую этику, исследователи соглашаются, что проводимое Августином различие между *uti* и *frui* «играет центральную роль в его мышлении» (O'Connor W.R. The *Uti/Frui* Distinction in Augustine's Ethics // *Augustinian Studies*. 1983. Vol. 14. P. 45).

⁸¹ De doctrina Christiana, 1, 3, 3 // PL, Vol. 34, Col. 20.

⁸² Ibid. 1, 4, 4 // Ibid.

⁸³ Ibid. 1, 4, 4; 22, 20 // Ibid. Col. 20, 26. Схожее объяснение соотношения *uti* и *frui* Августин дает в «О граде Божиим»: «то, чем мы наслаждаемся, доставляет нам удовольствие безотносительно к иному само по себе; а пользуемся мы тем, чего ищем ради другого». Поэтому, заключает он, пользоваться следует временным, а наслаждаться — вечным (De civitate Dei, 11, 25 // PL, Vol. 41, Col. 339).

⁸⁴ De doctrina Christiana, 1, 22, 21; 33, 37 // PL, Vol. 34, Col. 27, 33. Заметим, что подобное толкование христианской любви христианским является лишь отчасти. Точнее говоря, именно потому, что оно не исполняет содержания христианского отношения, оно остается «ветхим», «имперским», метафизическим. Так, Августин более того отмечает, что Бог не наслаждается нами, а только пользуется (*non ergo fruitur nobis, sed utitur*) (Ibid. 1, 31, 34 // Ibid. Col. 32). Последнее, впрочем, оказывается в религиозном аспекте противоречащим представлению о Христовой жертве, а в собственно логическом плане превращает всеобщее в такую абстракцию, которая в своей же особенности только противоположна особенному, отчего перестает быть всеобщим.

⁸⁵ De musica, 1, 4, 5 // PL, Vol. 32. Col. 1086.

⁸⁶ Ibid. 6, 14, 45 // Ibid. Col. 1186–7.

⁸⁷ Ibid. 6, 14, 46 // Ibid. Col. 1187.

⁸⁸ См.: Forman R.J. Augustine's Music: 'Keys' to the Logos // *Augustine on music: An Interdisciplinary Collection of Essays* / ed. by Richard R. La Croix (Studies in the History and in Interpretation of Music). — Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988. P. 18; Stoltzfus Ph. *Theology as Performance: Music, Aesthetics and God in Western Thought*. — New York: T. & T. Clark International, 2006. P. 29.

⁸⁹ De civitate Dei, 19, 22 // PL, Vol. 41, Col. 650.

⁹⁰ Ж. Гиттон даже усиливает зависимость Августина от Варрона в том, что касается пифагорейских тенденций в мышлении отца Церкви. Основываясь на упоминании в августиновском трактате «О порядке» сочинения «заслуживающего доверия» Варрона (*Varroni quis non credat?*) (De ordine, 2, 20, 54 // PL, Vol. 32, Col. 1020), которое также не дошло до нас, но было посвящено Пифагору, Гиттон утверждает, что идея «метафизической арифметики» (*arithmétique métaphysique*) была заимствована Августином у пифагорейцев именно посредством римского энциклопедиста (Guitton J. *Le Temps et l'Éternité chez Plotin et Saint Augustin*. — Paris: Boivin, 1933. P. 105).

⁹¹ Joost-Gaugier Ch.L. *Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*. — Ithaca: Cornell University Press, 2006. P. 27.

⁹² De Re Publica, 6, 18 // Cicero: De Re Publica. Selections / Ed. by J.E.G. Zetzel. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 88.

⁹³ Commentarii in somnium Scipioni, 1, 6, 43 // Ambrosii Theodosii Macrobbii Commentarii in Somnium Scipionis: 4 Tabulae / Ed. Jacobus Willis. — Stutgardiae, Lipsiae: Teubner, 1994. Vol. 2. P. 26.

⁹⁴ Ibid. 1, 13, 11 // Ibid. P. 53.

2. NUMERUS КАК ЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В МЕТАФИЗИКЕ РИТМА АВГУСТИНА

⁹⁵ Основное концептуальное содержание этого раздела было первоначально опубликовано в моей статье «*Numerus as the Metaphysical Principle in St. Augustine's Doctrine of Rhythm*», вышедшей в журнале «*Laval Théologique et Philosophique*» (juin 2014. Volume 70, № 2. P. 331–342). Я выражаю искреннюю признательность редакции этого журнала за любезное разрешение включить его в текст этой книги.

⁹⁶ См.: Tatkiewicz W. The Great Theory of Beauty and Its Decline // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1972. Vol 31, № 2. P. 165–80.

⁹⁷ De ordine, 2, 20, 53 // PL, Vol. 32, Col. 1020.

⁹⁸ Beierwaltes W. Aequalitas numerosa. Zu Augustinus' Begriff des Schönen // *Wissenschaft und Weisheit*. 1975. № 38. S. 147.

⁹⁹ De libero arbitrio, 2, 16, 41 // PL, Vol. 32, Col. 1263.

¹⁰⁰ Ibid. 2, 6, 44 // Ibid. Col. 1264–5.

¹⁰¹ Теолог К. Пиксток также подчеркивает необходимость того, чтобы музыка понималась как метафизическая категория (it is necessary that music be understood as a metaphysical category), и даже прямо называет августиновскую концепцию ритмики «музыкальной онтологией» (musical ontology). В случае такого понимания музыка (ритмика) оказывается «ключом» к доменам природы, психики и политического устройства (Pickstock C. Music: Soul, City and Cosmos after Augustine // *Radical Orthodoxy: A New Theology* / Ed. by J. Milbank, C. Pickstock, and G. Ward. — London, New York: Routledge, 1999. P. 244, 246).

¹⁰² De ordine, 2, 19, 49 // Ibid. Col. 1018.

¹⁰³ Ibid. 2, 11, 31 // Ibid. Col. 1009.

¹⁰⁴ См.: De musica, 1, 13, 28 // PL, Vol. 32, Col. 1100; De libero arbitrio, 2, 16, 41 // Ibid. Col. 1263; De Trinitate, 12, 14, 23 // PL, Vol. 42, Col. 1011.

¹⁰⁵ De musica, 6, 11, 31 // PL, Vol. 32, Col. 1180.

¹⁰⁶ Ibid. 6, 13, 42 // Ibid. Col. 1185.

¹⁰⁷ Ibid. 1, 11, 18 // Ibid. Col. 1094.

¹⁰⁸ Ibid. 6, 17, 58 // Ibid. Col. 1094.

¹⁰⁹ Термин «идея» мы употребляем здесь, конечно же, не в платоновском, а в гегелевском толковании.

¹¹⁰ De ordine, 2, 15, 43 // PL, Vol. 32, Col. 1015.

¹¹¹ В содержании религии откровения, т.е. в христианстве, этот момент в сознании Абсолюта был осуществлен. Однако эта истина религии еще не была положена в действительности, в мире, отчего, конечно же, не могла быть достоверностью философского духа.

¹¹² См.: Тащиан А.А. Op. cit. С. 78–82.

¹¹³ *Retractationes*, 1, 11, 1 // PL, Vol. 32, Col. 600.

¹¹⁴ *De musica*, 6, 4, 6 // *Ibid.* Col. 1166.

¹¹⁵ В развернутой форме августиновская «аргументация» звучит так. Все истинное следует предпочитать ложному. Но ведь, скажем, дерева, которое мы видим во сне, на самом деле (*vero*) нет, хотя его образ есть в душе. Следовательно, этот образ души является ложным. Поэтому-то хотя душа и лучше тела, истинное в теле лучше ложного в душе (*Ibid.* 6, 4, 7 // *Ibid.* Col. 1167). С аналогичным демаршем августиновской логики мы сталкиваемся и тогда, когда он заговаривает о «фантазиях» и «фантазмах» (*Ibid.* 6, 11, 32 // *Ibid.* Col. 1180–1). В обоих случаях проблема заключается в «большей посылке», т.е. в том, что считать истинным, а что — ложным. Для нашего метафизика, как мы понимаем, субъективность сознания («души») «проигрывает» перед субстанциальностью бессознательного (тела).

¹¹⁶ *Ibid.* 6, 6, 16 // *Ibid.* Col. 1171. Заметим, что толкуемая таким образом свобода, оказывается лишь абстракцией и формальностью, отсутствием определенности, ибо определенность души начинается именно с «телесных страданий» (*passiones corporis*). Поэтому душа свободна не тогда, когда пребывает в беспамятстве, ибо такое состояние есть абсолютная несвобода, совершеннейшее небытие для себя, а тогда, когда познает их необходимость, причем это познание как раз и возникает благодаря претерпеванию телесных воздействий. Кстати, у Августина имеется еще один формальный довод, состоящий в том, что всякую форму бытия требуется определять «должным образом». Согласно этому соображению тот образ ритмов, который проскальзывает в слух, является надлежащим в звуках, но не надлежащим в душе, если она испытывает их воздействие. Душа должна отвращаться от плотских ритмов и определяться непреходящими ритмами (*Ibid.* 6, 4, 7 // *Ibid.* Col. 1167). Значит, опять-таки, полагает Августин, чувственные ритмы в душе, как несообразные с ее понятием, «хуже» просто звучащих. По этому поводу также укажем, что хотя тела и исполняют свою природу тем, что реализуют свою ритмичность, а душа, будучи определенной телесными ритмами еще нет, ритмика души является лучшей лишь постольку, поскольку она конкретней ритмики телесной, а это в свою очередь означает, что она должна включать ее в себя, т.е. она должна ею определяться.

¹¹⁷ *Ibid.* 6, 10, 25 // *Ibid.* Col. 1177.

¹¹⁸ «*in teipsum redeas...*» (!) (*De libero arbitrio*, 2, 16, 41 // *Ibid.* Col. 1263).

¹¹⁹ *De diversibus quaestionibus octoginta tribus*, 78 // PL, Vol. 40, Col. 90.

¹²⁰ Примечательно, что, никак не изменяя сути субстанциального отношения в зависимости от особенности религиозного представления, это же «божественное» можно было бы, следуя вариантам, предложенным Аристидом, называть также богом Аполлоном-Мусagetом в соответствии с древней традицией, или же более философски — Демургом, чистейшим Видом (*εἶδος εὐαγές*), Логосом или Единицей (*λόγον εἰθ' ἐνάδα*), или же, наконец, единым Логосом (*λόγον ἐνιαῖον*) (*Περὶ μουσικῆς*, 1, 3 // *Aristidis Quintiliani...* P. 3).

¹²¹ *De diversibus quaestionibus...*, 78 // PL, Vol. 40, Col. 89–90.

¹²² Этот тезис в наше время еще мог бы найти отзвук в «девственном лесу» сознания обывателя, однако для развитого духа подобное положение противоречит его достоверности.

¹²³ *De musica*, 6, 17, 57 // PL, Vol. 32, Col. 1191–2.

¹²⁴ *De diversibus quaestionibus...*, 78 // PL, Vol. 40, Col. 90.

¹²⁵ В сочинении «Об истинной религии» Августин говорит о несомненности существования неизменной природы, пребывающей выше разумной души — Бога (*Nec iam illud ambigendum est, incommutabilem naturam, quae supra rationem animam sit, Deum esse*), мудрость которого есть та неизменная истина, которая справедливо называется законом всех искусств и искусством всемогущего Художника (*est illa incommutabilis veritas, quae lex omnium artium recte dicitur et ars omnipotentis artificis*) (*De vera religione*, 31, 57 // PL, Vol. 34, Col. 147).

¹²⁶ *De libero arbitrio*, 2, 16, 42 // PL, Vol. 32, Col. 1264.

¹²⁷ Августиновские тексты показывают, что их автор в целом не проводил принципиального различия между этими понятиями. Они тем более оказываются синонимичными, если берутся в противопоставлении чувственности. Так, например, он называет человеческий ум (*hominis mens*), душу природой и «рациональной» и «интеллектуальной», и «рациональной», или «интеллектуальной». Мы даже находим у него выражение «ум, т.е. разумное понимание» (*mens, id est rationalis intellegentia*), когда он противопоставляет его тем «частям души, которые воображаются подобиями телесного» (См.: *De Trinitate*, 14, 12, 16; 14, 4, 6; 10, 5, 7 // PL, Vol. 42, Col. 1048; 1040; 977).

¹²⁸ *Ibid.* 5, 1, 2 // *Ibid.* Col. 912.

¹²⁹ *De libero arbitrio*, 1, 1, 3 // PL, Vol. 32, Col. 1223.

¹³⁰ Августин запрещает нам полагать, что будто на том основании, что чувствующий лучше, нежели чувствуемое, мы можем также заключать к тому, что всякий постигающий интеллектуально лучше, нежели то, что им постигается. Подобное допущение с его точки зрения является ложным, потому что мудрость человек постигает интеллектуально, но при этом он не лучше, чем сама мудрость (*ne fortassis ex hoc etiam cogamur dicere, omne intellegens melius esse quam id quod ab eo intellegitur. Hoc enim falsum est; quia homo intellegit sapientiam, et non est melior quam ipsa sapientia*) (*Ibid.* 2, 5, 12 // PL, Vol. 32, Col. 1247).

¹³¹ *De Trinitate*, 12, 14, 23 // PL, Vol. 42, Col. 1010. Это превратное представление имеет у Августина свою параллель в абстрактном разделении между такими феноменологическими моментами сознания, как *cogitatio* (процесс познавания, момент для-себя-бытия сознания) и *notitia* (знание как предмет, как в-себе сознания) (*Ibid.* 14, 6–7, 9 // *Ibid.* Col. 1042–3).

¹³² *Ibid.* 15, 6, 10 // *Ibid.* Col. 1064; *De libero arbitrio*, 2, 16, 42 // PL, Vol. 32, Col. 1264. В общем, истина для Августина с необходимостью является чем-то более высоким, нежели наш ум и мышление (*aliquid quod sit mente nostra atque ratione sublimius*). Она не может быть равна им потому, что в противном случае она была бы изменчивой (*Si autem esset aequalis mentibus nostris haec veritas, mutabilis etiam ipsa esset*) (*Ibid.* 2, 13, 35; 2, 12, 34 // *Ibid.* Col. 1260; 1259). К слову, Ш. Буайе, отмечая, что для Августина истина в своей чистой форме превосходит наш разум, приводит для вящей убедительности весьма пространный список текстов из произведений святого отца, подтверждающих это положение (Boyer Ch. *L'idée de vérité dans la philosophie de saint Augustin.* — Paris: Gabriel Beauchesne, 1920. P. 65). [Заметим также, что пафос трансценденции у Августина не лишен известного противоречия. Так, с одной стороны он утверждает, что человеческая душа по причине того, что она может ниспадать, становясь хуже, и возвышаться, становясь лучше, и, следовательно, не является совершенно неизменной и нетленной, не есть часть Бога (*non est pars Dei anima*) (*Epistola* 166, 2, 3 // PL, Vol. 33, Col. 721); с другой же стороны, он

все-таки допускает, что она может быть причастницей истины, причем сама эта истина есть неизменный Бог, который превыше ее (Particeps enim veritatis potest esse anima humana: ipsa autem veritas Deus est incommutabilis supra illam) (De Genesi contra Manichaeos libri duo, 2, 16, 24 // PL, Vol. 34, Col. 208)]. Но тем самым нам ясно, что Августин лишает истину, всеобщее, Абсолют того, чтобы быть внутри себя процессом. Вот почему подлинной бесконечностью является именно наша субъективность, а не принимаемая Августином за истину метафизическая абстракция.

¹³³ Улучшить себе философское «настроение» в августиновской концепции невозможно. Сам же гиппонский епископ утешает себя и своих читателей толкованиями хорошо известных религиозных представлений, согласно которым сейчас и здесь, т.е. в этой жизни, мы видим как бы через зеркало и как в загадке, и лишь потом, т.е. после смерти (и, разумеется, при том условии, что нам предопределено стать блаженными), мы узрим все и вся лицом к лицу (Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem) (1 Кор. 13:12).

¹³⁴ De musica, 1, 2, 3 // Ibid. Col. 1084.

¹³⁵ De doctrina Christiana, 2, 38, 56 // PL, Vol. 34, Col. 61.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ См.: Hegel G.W.F. Werke... Bd. 6. S. 572.

¹³⁸ В этом контексте принципа различия следует обратить внимание на проводимую К. Пиксток в серии ее статей, связанных с метафизикой музыки у Августина, дифференциацию между двумя культурными парадигмами концептуализации музыки — восточной, ярко представленной в индийском мышлении, и западной, выразителем каковой является Августин. Пиксток поясняет, что в индийской концепции «nâda» главным является стремление «освободить» самость, сознание от феноменальной реальности посредством достижения совершенного *безразличия* по отношению к определенности, что в свою очередь становится возможным, если только «потопить» индивидуальное я в творческом принципе вселенной. При таком субстанциализирующем, «нирванизирующем» культурном подходе музыка оказывается все растворяющим недифференцированным континуумом, находящим свое выражение в повторении одних и тех же слов и порождающим в субъекте состояние, подобное трансу. В этой концепции и музыка, и самость сводятся до безличного, бессознательного органического процесса потока времени. В противоположность «nâda» западная музыкальная традиция делает своим credo принцип гармонии, предполагающий четкую дифференциацию, структуризацию и иерархизацию элементов, в результате каковой только и может возникнуть пропорциональное ритмическое целое, космос (См.: Pickstock C. Music: Soul, City and Cosmos... P. 244–5; The Musical Imperative // Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities. 1998. Vol. 3. № 2. P. 8–9). Впрочем, британский теолог не задается вопросом о том, в чем необходимость принципа гармонии как развитого различия, а только констатирует его наличие наряду с другим особенным принципом — индифферентностью. Не стремится она выявить и то, почему это различие связано с культурными особенностями Востока и Запада. Нам поэтому следует добавить: то, почему логическое оказывается саморазличием, объясняется тем, что оно есть субъект, знающее себя само понятие. Дело, таким образом, конечно же, не в том, что гармония есть также нечто, существующее в индивидуальном духе (something that existed in the mind), отчего она оказывается «психически воспринимаемой гармонией» (a psychically apprehended

harmony) (Pickstock C. *Music: Soul, City and Cosmos...* P. 245), а в том, что сам субъект, сам дух и есть универсальное *ratio essendi* ритмики и гармонии всего особенно. Да и не об этом ли свидетельствует нам сам Августин, обнаруживший, что мерой времени вообще и ритмических элементов в особенности является сама душа? (См.: *Confessiones*, 11, 26, 33; 27, 36 // PL, Vol. 32, Col. 822–4). Но как раз потому, что это разделение должно быть осуществлено и в мировой определенности духа, он с необходимостью структурируется на такие свои компоненты, как субстанциализм Востока и субъективизм Запада, каковой воспроизводит этот вселенский ритм и гармонию, обнаруживая в свою очередь дифференциацию на античность и Новый мир.

3. МЕТАФИЗИКА РИТМА АВГУСТИНА В ФОРМАХ ПРИРОДЫ И КОНЕЧНОГО ДУХА

¹³⁹ См. Hegel G.W.F. *Werke...* Bd. 9. S. 48.

¹⁴⁰ *Ibid.* S. 55, 56.

¹⁴¹ *De musica*, 1, 2, 4 // PL, Vol. 32, Col. 1082-3. Аристид Квинтилиан также замечает, что «материалом музыки является звук и телесное движение» (ἡλὴ δὲ μουσικῆς φωνῆς καὶ κίνησις σώματος) (Περὶ μουσικῆς, 1, 3 // *Aristidis Quintiliani...* P. 4).

¹⁴² *De musica*, 6, 17, 57 // PL, Vol. 32, Col. 1192.

¹⁴³ К. Пиксток, занимаясь метафизикой ритма у Августина и желая показать, что с его точки зрения вся пространственная реальность (*spatial reality*) постоянно порождается из чего-то, не имеющего протяжения, силой, существенно чуждой этой пространственной реальности, ошибочно не различает в его концепции «пространственные ритмы» и «местные» (См.: Pickstock C. *Music: Soul, City and Cosmos...* P. 248).

¹⁴⁴ Эта же мысль высказывается Августином и безотносительно к особенной определенности конечного: «Красота, изменяющаяся лишь во времени, предшествует той, что изменяется и во времени и в определенном месте» (*prior est species tantummodo tempore commutabilis, quam ea quae et tempore et locis*) (*Ibid.* 6, 14, 44 // *Ibid.* Col. 1186).

¹⁴⁵ В этом трактате обнаруживается еще одна схожая по смыслу ситуация с употреблением оппозиции «временных» и «местных» ритмов. Так, он говорит, что все, что мы перечисляем с помощью плотского ощущения, может, как представляется, удержать и воспринять ритмы (числа) места в некотором состоянии покоя, если только временные ритмы, пребывающие в движении, внутренним образом и в тишине не предшествуют им (*locales numeros qui videntur esse in aliquo statu, nisi praecedentibus intimis et in silentio temporalibus numeris qui sunt in motu*) (*De musica*, 6, 17, 58 // PL, Vol. 32, Col. 1192). В отношении сказанного опять-таки нужно заметить, что если в приведенном отрывке «временные ритмы» оказываются логическим предшествованием (а никакого другого «пространственного» или «временного» предшествования здесь быть не может), то тогда тем более Августину следовало бы задуматься о «пространственных ритмах» (*spatiales numeri*), каковых он, однако, не вводит. Наконец, та же тема в пассаже из сочинения «Об истинной религии», где он говорит о якобы бестелесных ритмах, проникающих все живое и «не имеющих объема» (*sine tumore*), которым «следует удивляться более, чем тем, что в теле» (*magis ibi mirandi sunt quam in corpore*) (*De vera religione*, 42, 79 // PL, Vol. 34, Col. 158).

¹⁴⁶ Ibid. 1, 2, 3 // Ibid. Col. 1084.

¹⁴⁷ Для более подробного ознакомления с этой темой смотри, например: The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music / Ed. by J. Godwin. — Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1993.

¹⁴⁸ Περί μουσικῆς, 3, 20 // Aristidis Quintiliani de Musica libri tres / Ed. R.P. Winnington-Ingram. — Leipzig: Teubner Verlag, 1963. S. 119.

¹⁴⁹ De musica, 6, 11, 29 // PL, Vol. 32, Col. 1179.

¹⁵⁰ Ученик Аристотеля, «патриарх» античной науки музыки Аристоксен (IV в. до Р.Х.), который как раз и ввел понятие «ритмизованного» в научный обиход, в своих «Элементах ритмики» указывал, что ритм и ритмизованное являются двумя различными *природами*, соотносящимися друг с другом подобно тому, как соотносятся форма и оформляемое (Νοητέον δὲ δύο τιὰς φύσεις ταύτας, τὴν τε τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τὴν τοῦ ῥυθμιζομένου, παραπλησίως ἐχούσας πρὸς ἀλλήλας ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς αὐτά). Важно при этом также добавить, что тем самым, как полагал древнегреческий мыслитель, каждое из ритмизованных обретает свои множественные формы не по своей собственной природе, а от природы ритма (οὕτω καὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφάς, οὐ κατὰ τὴν αὐτοῦ φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ) (Ρυθμικὰ στοιχεῖα, 2, 3–4 // Aristoxeni Elementorum Rhythmicorum Fragmentum / Recensuit et explicavit Iohannes Bartels. — Bonnae: Apud Albertum Matz, 1854. P. 4). Из этого, таким образом, как раз и следует то, что «материальное» имеет свою ритмику как внешнее по отношению к себе.

¹⁵¹ Hegel G.W.F. Werke... Bd. 9. S. 110.

¹⁵² De musica, 6, 17, 57 // PL, Vol. 32, Col. 1192.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Напомним, что латинское слово species, употребляемое Августином, имеет значения как красоты, так и вида, что собственно им и обыгрывается.

¹⁵⁵ Ibid. 6, 17, 58 // Ibid.

¹⁵⁶ См., напр.: De civitate Dei, 8, 5 // PL, Vol. 41, Col. 230; и особенно: De Genesi ad Litteram libri duodecim, 2, 3, 6 // PL, Vol. 34, Col. 265.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ De musica, 6, 17, 58 // PL, Vol. 32, Col. 1192.

¹⁵⁹ De Genesi ad Litteram..., 2, 3, 6 // PL, Vol. 34, Col. 265.

¹⁶⁰ De musica, 6, 17, 58 // PL, Vol. 32, Col. 1192.

¹⁶¹ Hegel G.W.F. Werke... Bd. 9. S. 142.

¹⁶² «Quasi vero quidquam sit in eis vilis et abjectius quam terra est» (De musica, 6, 17, 57 // PL, Vol. 32, Col. 1192).

¹⁶³ См.: Hegel G.W.F. Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Ph. Marheineke, J. Schulze, Ed. Gans, L. v. Henning, H. Hotho, K. Michelet, F. Förster: in 18 Bänden. — Berlin: Duncker & Humblot, 1835. Bd. 10. S. 153.

¹⁶⁴ Hegel G.W.F. Werke... Bd. 9. S. 337.

¹⁶⁵ Περί μουσικῆς, 3, 7, 37–46 // Aristidis Quintiliani de Musica libri tres... S. 105.

¹⁶⁶ Ibid. 3, 19, 12–20 // Ibid. S. 119.

¹⁶⁷ Hegel G.W.F. Werke... Bd. 9. S. 340.

¹⁶⁸ De musica, 6, 5, 15 // PL, Vol. 32, Col. 1171.

¹⁶⁹ Ibid. 6, 17, 57 // Ibid. Col. 1192.

¹⁷⁰ Ibid. 6, 5, 15 // Ibid. Col. 1171.

¹⁷¹ Ibid. 6, 17, 57 // Ibid. Col. 1192.

¹⁷² Ibid. 6, 5, 15 // Ibid. Col. 1171. Правда, для Августина эта бесчувственность и, стало быть, также чувственность имеют лишь физическую определенность, ибо, как он поясняет, упомянутые «растительные» части животного организма не способны чувствовать потому, что проникнуты «менее свободным воздухом» (*minus libero aere*) (Ibid). Подобный «стихийный» ход мысли находим в его алгоритме того, как душа управляет телом в чувстве. Выясняется, что «душа, будучи бестелесной вещью, воздействует сначала на тело, соседствующее с бестелесным, как, скажем, огонь, или, пожалуй, свет и воздух, а таким посредством на остальные, более плотные компоненты тела.» (*Anima ergo quoniam res est incorporea corpus, quod incorporeo uicinum est, sicuti est ignis, uel potius lux et aer, primitus agit et per haec caetera, quae crassiora sunt corporis.*) (De Genesi..., 7, 15, 21 // PL, Vol. 34, Col. 363.).

¹⁷³ De musica, 6, 11, 31 // PL, Vol. 32, Col. 1180.

¹⁷⁴ Ibid. 6, 5, 13 // Ibid. 1170.

¹⁷⁵ «...quaedam pulchritudo animi» в определении праведности (см.: De Trinitate, 8, 6, 9 // PL, Vol. 42, Col. 954)

¹⁷⁶ De musica, 6, 11, 30 // PL, Vol. 32, Col. 1179–80.

¹⁷⁷ De civitate Dei, 17, 14 // PL, Vol. 41, Col. 547.

¹⁷⁸ Ibid. 2, 21, 1 // Ibid. Col. 66.

¹⁷⁹ De re publica, 2, 42, 69 // M. Tullii Ciceronis De Re Publica librorum reliquiae / Ab Angelo Maio. — Bostoniae: O. Everett, 1823. P. 78–9.

¹⁸⁰ Epistola 166, 5, 13 // PL, Vol. 33, Col. 726.

¹⁸¹ Confessiones, 3, 7, 13 // PL, Vol. 32, Col. 688–9.

¹⁸² Ibid. 3, 7, 14 // Ibid. Col. 689.

¹⁸³ Περί μουσικῆς, 3, 8, 28–9; 37–41 // Aristidis Quintiliani de Musica libri tres... S. 106–7.

¹⁸⁴ Ibid. 3, 24, 40–8 // Ibid. S. 126–7.

¹⁸⁵ В этом нас убеждает в своей диссертации «Понятие человеческой души согласно святому Августину» преподобный У. О'Коннор, отсылающий к соответствующим размышлениям епископа Гиппона (O'Connor, W.P. The Concept of the Human Soul according to Saint Augustine. — Milwaukee: Catholic University of America, 1921. P. 38).

¹⁸⁶ De diversibus quaestionibus..., 7 // PL, Vol. 40, Col. 13.

¹⁸⁷ De Trinitate, 15, 1, 1 // PL, Vol. 42, Col. 1057.

¹⁸⁸ De quantitate animae, 13, 22 // PL, Vol. 32, Col. 1048.

¹⁸⁹ O'Daly G. Augustine's Philosophy of Mind. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. P. 7.

¹⁹⁰ De Trinitate, 9, 2, 2; 9, 4, 6 // PL, Vol. 42, Col. 962, 964.

¹⁹¹ De anima et eius origine, 4, 23, 37 // PL, Vol. 44, Col. 546.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ De civitate Dei, 21, 10, 1 // PL, Vol. 41, Col. 725.

¹⁹⁴ В трактате «О Троице» Августин говорит, что дух существует совсем не потому, что он человеческий, так что если отделить его от человека, который называется таковым в соединении с телом, то дух останется (*Non enim quia mens et spiritus alicuius hominis est, ideo mens et spiritus est. Retracto enim eo quod homo est, quod adiuncto corpore dicitur; retracto ergo corpore, mens et spiritus manet*) (De Trinitate, 9, 2, 2 // PL, Vol. 42, Col. 962).

¹⁹⁵ Для Августина как метафизика — это крайне характерно — просто не существует подлинно духовного, бесконечного субъекта, так как слово «subjectus» служит у него для выражения лишь конечной (телесной или душевной) конкретности. См.: Ibid. 10, 10, 15 // PL, Vol. 42, Col. 981 (о теле как субъекте); Soliloquia, 2, 13, 24 // PL, Vol. 32, Col. 896 (о душе как субъекте).

¹⁹⁶ Поскольку сознающий себя самого дух есть абсолютный дух, формами которого являются, как известно, искусство, религия и философия (наука), постольку вполне правомерен вопрос, почему в качестве предмета нашего рассмотрения отсутствует ритмика религии. По этому поводу заметим, что подобно тому, как представление в качестве внутреннего интеллигенции есть середина между формой ее непосредственной определенности в созерцании и формой ее свободы, каковой является мышление, религия в абсолютном духе оказывается «всеобщностью», «средним термином», стягивающим внутри себя «крайности» искусства и философии. Однако то, как религия наличествует, «присутствует», как раз и обнаруживает себя в объективности художественного созерцания и философской мысли (См.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, § 451; § 554 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 257; 366).

4. АВГУСТИНОВСКАЯ МЕТАФИЗИКА РИТМА В ИСКУССТВЕ

¹⁹⁷ Мы, разумеется, хорошо помним, как уже Платон изгоняет поэтов из своего государства, поскольку эти творцы призраков не ведают-де подлинной действительности и разлагают душу подражанием чувственности. Тем более суровым к искусству должен был оказаться римлянин Августин. И в самом деле, он с нескрываемым презрением говорит о представлениях театральных певцов и паяцев, ищущих одобрения толпы, денег, славы, и не стремящихся знать, что такое прекрасное как таковое (См., например: De musica, 1, 6, 11–2 // PL, Vol. 32, Col. 1089–90). Однако как бы уничижительно ни отзывались классики об искусстве в его нецензурированной самостоятельности, в определенной степени оно рассматривалось ими как ступень в образовании индивида. К παιδεία преимущественным образом относили музыку, каковая включала в себя поэтическое искусство.

¹⁹⁸ Ibid. 2, 2, 2 // Ibid. Col. 1100.

¹⁹⁹ Ibid. 5, 5, 10 // Ibid. Col. 1152.

²⁰⁰ Т. Мите, например, ссылаясь на труд американского богослова Б. Уарфилда «Исследования творчества Тертуллиана и Августина» (Studies in Tertullian and Augustine), сообщает, что теория чувственности у последнего трактовалась как «один из слабейших элементов во всей его философии по причине крайне активной роли, отводимой душе (Miethe T. Saint Augustine and Sense Knowledge // Augustinian Studies. 1977. Vol. 8. P. 11). Он же позднее цитирует работу В. Бурка «Св. Августин в поисках мудрости: жизнь и философия епископа Гиппона» (Augustine's Quest of Wisdom: Life and Philosophy of the Bishop Of Hippo), убежденного, что «в августинианской теории познания чувственность остается болезненным местом» (Ibid. P. 18).

²⁰¹ De musica, VI, 2, 3 // PL, Vol. 32, Col. 1164.

²⁰² Choquette I. Saint Augustine's Doctrine of Sense Knowledge / A Thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. — University of Toronto, 1943. P. 2.

²⁰³ Имеется в виду то, что родительный падеж в латинском выражении может пониматься как *genetivus subjectivus*.

²⁰⁴ Попов И.В. Труды по патрологии. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. Т. 2. Личность и учение блаженного Августина. С. 246.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ De Trinitate, 11, 5, 8 // PL, Vol. 42, Col. 991.

²⁰⁷ Если угодно, можно провести здесь аналогию с аристотелевским учением о том, что чувство подобно отпечатку золотого или железного кольца в воске, который воспринимает не его материю, а только его форму, т.е. воспринимает «сообразно с логосом» (κατὰ τὸν λόγον) (Περὶ ψυχῆς, В, 12, 424а 17–24 // Aristotelis De Anima Libri III / Recognovit Guilelmus Biehl. — Lipsiae: in aedibus V.G. Teubneri, 1896. P. 66). Это означает, что определенность чувства составляет не тело в его непосредственности, а снятая телесность, т.е. непосредственно *нетелесное*.

²⁰⁸ De Trinitate, 11, 5, 9 // PL, Vol. 42, Col. 991.

²⁰⁹ De musica, 6, 5, 8 // PL, Vol. 32, Col. 1167–8.

²¹⁰ Ibid. 6, 5, 9 // Ibid. Col. 1168.

²¹¹ Ibid. 6, 5, 11 // Ibid. Col. 1169.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid. 6, 5, 10 // Ibid.

²¹⁴ «Ego enim ab anima hoc corpus animari non puto, nisi intentione facientis» (Ibid. 6, 5, 9 // Ibid. Col. 1168). См. также письмо Августина к Иерониму, посвященное тематике происхождения души: «Душа проникает все тело, которое одушевляет, не распространением по месту (non locali diffusione), а неким животворящим напряжением (quadam vitali intentione), целиком присутствуя одновременно во всех его частях» (Epistola 166, 2, 4 // PL, Vol. 33, Col. 722).

²¹⁵ O'Daly G. Op. cit. P. 211. Ср. с тем, что о внимании говорит Гегель: «Без него невозможно никакое схватывание объекта; лишь его посредством дух проникает в предмет и обретает если и не познание (Erkenntnis), так как для этого нужно дальнейшее развитие духа, то хотя бы осведомленность (Kenntnis) о предмете. Поэтому внимание составляет начало образования» (Enzyklopädie... § 448 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 248).

²¹⁶ De Trinitate, 11, 2, 2 // PL, Vol. 42, Col. 985.

²¹⁷ De musica, 6, 2, 2 // PL, Vol. 32, Col. 1163.

²¹⁸ Ibid. 6, 8, 21 // Ibid. Col. 1174.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ De Trinitate, 11, 2, 2 // PL, Vol. 42, Col. 985.

²²¹ См.: De musica, 6, 8, 21; 6, 15, 49 // PL, Vol. 32, Col. 1174–5; 1189.

²²² Ibid. 6, 5, 9–10 // Ibid. Col. 1168–9.

²²³ Ibid. 6, 5, 14 // Ibid. Col. 1170.

²²⁴ Ibid. 6, 14, 48 // Ibid. Col. 1188.

²²⁵ Ibid. 6, 5, 14 // Ibid. Col. 1170.

²²⁶ Ibid. 6, 6, 16 // Ibid. Col. 1171–2. Примечательно также и то, что Августин, устами Ученика, признается, что считает движущие ритмы более свободными (*liberiores*), нежели отвечающие, потому что последние-де возникают в результате ответа души на «телесное воздействие» (Ibid.). У него, стало быть, даже не возникает мысли о том, что хотя определенность отвечающих ритмов не есть полнота самоопределенности, каковой и является свобода формально, она невозможна без знающего

отношения, без рефлексии, непосредственным осуществлением и процессом какой как раз и являются отвечающие.

²²⁷ Гегель также указывает, что хотя во внимании имеется разъятие и единство субъективного и объективного, определяющим моментом их различия является единство, а различие остается чем-то неопределенным (См.: *Enzyklopädie... § 448 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 249*).

²²⁸ См.: *Ibid. § 401. Zusatz // Ibid. S. 102*.

²²⁹ *De musica*, 6, 5, 10 // PL, Vol. 32, Col. 1169.

²³⁰ *De Genesi ad Litteram...*, 3, 4, 6 // PL, Vol. 34, Col. 281.

²³¹ *Ibid.* 3, 4, 7 // *Ibid.*

²³² *Ibid.* 3, 4, 6 // *Ibid.* Подобным образом прежде говорил Плотин, который, к слову, утверждал, что огонь прекраснее всех тел, и занимает по отношению к другим стихиям место эйдоса, а также то, что он, будучи тончайшим из всех тел, наиболее близок к бестелесному, и что он ничего не принимает в себя иного, а иные принимают его (1, 6, 3) (Плотин. *Первая эннеада... С. 230*)

²³³ *De Genesi ad Litteram...*, 7, 19, 25 // PL, Vol. 34, Col. 364.

²³⁴ Необходимость противопоставления зрения и слуха остальным чувствам мы находим также и у Плотина. В «Эннеадах» (4, 6, 2) он указывает, что «коль и увиденное, и услышанное *оба* не являются отпечатками, то для души они отличаются [от других форм чувственности]» (*καὶ διακρίθειν τῇ ψυχῇ καὶ τὸ ὁρατὸν καὶ τὸ ἀκουστόν, οὐκ εἰ τύποι ἄμφω*) (Плотин. *Четвертая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. С. 313*) (Заметим также, что на наш взгляд сам Т.Г. Сидаш дает в этом контексте не вполне точный вариант перевода: «...и устанавливается душой разница между тем, что видимо, и тем, что слышимо: [такое различие возможно] если ни то, ни другое не суть отпечатки») (Там же. С. 306). Однако у Августина эта дифференциация проводится, как мы увидим, в значительно более развитой форме.

²³⁵ *Epistola 137*, 2, 5; 6 // PL, Vol. 33, Col. 518.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *De libero arbitrio*, 2, 7, 15 // PL, Vol. 32, Col. 1249.

²³⁸ *Ibid.* 2, 7, 16–9 // *Ibid.* Col. 1249–51. См. также: *Ibid.* 2, 14, 38 // *Ibid.* Col. 1261.

²³⁹ *Enzyklopädie... § 401. Zusatz // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 103*.

²⁴⁰ *Ibid.* // *Ibid.* S. 102.

²⁴¹ *De ordine*, 2, 11, 32 // PL, Vol. 32, Col. 1010.

²⁴² *Ibid.* 2, 11, 33 // *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.* Кстати, там, где в первой книге «О музыке» Августин определяет ритмическую предметность этой науки как область «благообразной размерности», он указывает, что выражение «размерность» невозможно услышать как только в применении к тому, что относится к искусству пения, декламации стихов и танца (*Numquidnam hoc verbum quod modulari dicitur, aut nunquam audisti, aut uspiam nisi in eo quod ad cantandum saltandumve pertineret?*) (*De musica*, 1, 2, 2 // *Ibid.* Col. 1083), т.е. к тому, что существует в слуховых и зрительных созерцаниях.

²⁴⁴ См.: *Enzyklopädie... § 451; Zusatz // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 256–7*.

²⁴⁵ *De ordine*, 2, 14, 41 // PL, Vol. 32, Col. 1014.

²⁴⁶ McEvoy J. Does Augustinian *Memoria* Depend on Plotinus? // *The Perennial Tradition of Neoplatonism / Ed. J.J. Cleary. — Leuven: Leuven University Press, 1997. P. 384*.

²⁴⁷ *Enzyklopädie... § 451 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 256*.

²⁴⁸ *Epistola 7*, 1, 1 // PL, Vol. 33, Col. 68.

²⁴⁹ И.В. Попов, исследуя августиновскую категорию памяти, отмечает, что ее природа лучше всего определяется «образными выражениями» (См.: Попов И.В. Труды по патрологии... С. 250). Они и в самом деле изобилуют у Августина в характеристике памяти как определенного пространства. Так, в одной лишь десятой книге своей «Исповеди» он называет способность представления «открытыми полями» (*campi*), «просторными дворцами» (*lata praetoria*), «громадной комнатой» (*grandis recessus*), «огромным двором» (*aula ingens*), «безмерным вместилищем» (*immensa capacitas*), «кладовыми» (*cellae*), «бесчисленными пещерами и гротами» (*antra et cavernae innumerabiles*) (*Confessiones*, 10, 8, 12, 13, 14; 9, 16; 17, 26 // PL, Vol. 32, Col. 784–6, 790).

²⁵⁰ В этом отношении крайне важно заметить, что память у Августина получает характеристику не только пространственного вместилища, но и «как бы желудка духа» (*quasi venter animi*), каковое сравнение, с точки зрения самого святого отца, каким бы нелепым оно ни казалось, было весьма точным (*Ibid.* 10, 14, 21 // *Ibid.* Col. 788).

²⁵¹ *De Genesi ad Litteram...*, 12, 16, 33 // PL, Vol. 34, Col. 467.

²⁵² *Epistola* 7, 2, 3 // PL, Vol. 33, Col. 69.

²⁵³ См.: *De Trinitate*, 15, 23, 43 // PL, Vol. 42, Col. 1090. Вообще Августин говорит об этом разделении памяти на образную и «безобразную» (интеллектуальную) и в других своих работах. Кроме приводившегося письма к Небридию, оно обнаруживается в «Исповеди» (*Confessiones*, 10, 11, 18 // PL, Vol. 32, Col. 787) в сочинении «О различных вопросах к Симплициану» (*De diversibus quaestionibus ad Simplicianum*, 2, 2, 2 // PL, Vol. 40, Col. 139), а также в труде «Против послания манихея, называемого книгой Фундамента» (*Contra epistolam Manichaei quam vocant Fundamenti liber unum*, 17, 20 // PL, Vol. 40, Col. 185).

²⁵⁴ *De Trinitate*, 8, 2, 3 // PL, Vol. 42, Col. 949.

²⁵⁵ Увещевая своего друга Небридия в том, что нашей священнейшей наукой является сопротивление телесным чувствам, Августин отмечает, что оно невозможно, если мы ласкаемся (*blandimur*) наносимыми ими ударами и ранами (*Epistola* 7, 3, 7 // PL, Vol. 33, Col. 71), т.е. образными представлениями.

²⁵⁶ Davenson H. *Op. cit.* P. 20–1.

²⁵⁷ *De Genesi ad Litteram...*, 12, 16, 33 // PL, Vol. 34, Col. 467.

²⁵⁸ *De Trinitate*, 9, 11, 16 // PL, Vol. 42, Col. 969.

²⁵⁹ *Ibid.* 9, 4, 4 // *Ibid.* Col. 964.

²⁶⁰ *De Genesi ad Litteram...*, 12, 16, 33 // PL, Vol. 34, Col. 467. Этот вопрос уже затрагивался нами в рассмотрении ритмики чувственного созерцания.

²⁶¹ *Epistola* 7, 3, 7 // PL, Vol. 33, Col. 71. В «Исповеди» Августин говорит, что образы запечатлеваются из телесных чувств (*Confessiones*, 10, 8, 15 // PL, Vol. 32, Col. 785–6).

²⁶² «*Mirare potius quod facere aliquid in anima corpus potest*» (курсив наш. — А.Т.) (*De musica*, 6, 4, 7 // PL, Vol. 32, Col. 1166). О таком же удивлении см.: *De Genesi ad Litteram...*, 12, 16, 33 // PL, Vol. 34, Col. 467 (*Illic existit quiddam mirabile*).

²⁶³ *De Trinitate*, 9, 11, 16 // PL, Vol. 42, Col. 969.

²⁶⁴ См.: *De musica*, 1, 4–5 // PL, Vol. 32, Col. 1085–9.

²⁶⁵ *Ibid.* 6, 6, 16 // *Ibid.* Col. 1171–2.

²⁶⁶ Так, в «Исповеди», например, святой отец воодушевленно замечает, что все великолепные и величественные феномены природы пребывают в представлении (памяти) не сами по себе, а в своих образах (*nes ipsa sunt apud me, sed imagines eorum*) (*Confessiones*, 10, 8, 15 // PL, Vol. 32, Col. 785–6) [В этой же книге он чуть ра-

нее говорил, что в представление «входят не сами чувственные вещи, но их образы» (*Nec ipsa tamen intrant, sed rerum sensarum imagines*) (Ibid. 10, 8, 13 // Ibid. Col. 784)). В трактате «О Троице» он сообщает: «Когда мы представляем, в сознании находясь, безусловно, не сами тела, но их подобия; значит, если мы удостоверяем последние в качестве первых, то мы ошибаемся» (*non enim omnino ipsa corpora in animo sunt, cum ea cogitamus; sed eorum similitudines, itaque cum eas pro illis approbamus, erramus*) (De Trinitate, 9, 11, 16 // PL, Vol. 42, Col. 969).

²⁶⁷ Confessiones, 10, 12, 19 // PL, Vol. 32, Col. 787.

²⁶⁸ Ibid. 10, 9, 16 // Ibid. Col. 786.

²⁶⁹ Ibid. 11, 26, 33 // Ibid. Col. 822.

²⁷⁰ De musica, 6, 8, 21 // Ibid. Col. 1174.

²⁷¹ De Genesi ad Litteram..., 12, 16, 33 // PL, Vol. 34, Col. 467. Аналогичное этому рассуждение мы находим в шестой книге «О музыке»: «...невозможно судить о ритме, состоящем из временных промежутков, если только нам не содействует память. Ибо каким бы кратким ни был слог, поскольку он начинается и заканчивается, его начало звучит в одно время, а конец — в другое. Значит, он распространяется в течение определенного промежутка времени, хотя бы и самого маленького, и он оказывается распространенным от своего начала через середину к своему концу. Таким образом, разум обнаруживает, что как пространственные, так и временные промежутки получают бесконечное деление. А потому начало слога никак не может слышаться одновременно с его концом. Следовательно, даже услышав наикратчайший слог, мы не можем сказать, что мы что-либо услышали, если только нам не содействовала память в том, чтобы в тот самый момент, когда звучало уже не начало, а окончание слога, в нашем сознании оставалось то движение, которое было совершено, когда звучало начало» (De musica, 6, 8, 21 // PL, Vol. 32, Col. 1174). См. также пассаж из «Исповеди», где в качестве примера Августин берет первую строку его любимого гимна св. Амвросия «Deus creator omnium» (Confessiones, 11, 27, 35 // PL, Vol. 32, Col. 823).

²⁷² Davenson H. Op. cit. P. 32, 21.

²⁷³ Laloy L. Aristoxène de Tarente et la Musique de l'Antiquité. — Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1904. P. 159–60.

²⁷⁴ Moreau M. Mémoire et durée // Revue des Études Augustiniennes et Patristiques. 1955, Vol. 1, № 3. P. 240.

²⁷⁵ Enzyklopädie... § 453 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 259.

²⁷⁶ De musica, 6, 3, 4 // PL, Vol. 32, Col. 1165.

²⁷⁷ Confessiones, 10, 8, 13; 14 // Ibid. Col. 784, 785.

²⁷⁸ В «Энциклопедии» Гегель определяет интеллигенцию как *узнающую*, поскольку она познает некоторое созерцание как уже являющееся своим (*Die Intelligenz ist wiedererkennend; sie erkennt eine Anschauung, insofern diese schon die ihrige ist*) (Enzyklopädie... § 465 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 282.). Здесь же он отсылает к § 454, в котором как раз и рассматривает процесс узнавания.

²⁷⁹ De musica, 6, 8, 22 // PL, Vol. 32, Col. 1175.

²⁸⁰ «Recurrit autem in cogitationem occasione simillium motus animi non exstinctus, et haec est quae dicitur recordatio» (Ibid.).

²⁸¹ Enzyklopädie... § 454 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 260.

²⁸² De musica, 6, 8, 22 // PL, Vol. 32, Col. 1175.

²⁸³ Epistola 7, 2, 5 // PL, Vol. 33, Col. 70.

²⁸⁴ De musica, 6, 9, 24 // PL, Vol. 32, Col. 1176. Ср. с другими его высказываниями в книгах «О музыке», имеющими тот же смысл: «ne certamen verbi, te satis elucente, nos torqueat»; «sed de nomine, cum res appareat, non esse satagendum» (Ibid. 1, 3, 4; 3, 1, 2 // Ibid. Col. 1085; 1116).

²⁸⁵ См.: Enzyklopädie... § 455-6 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 261-5.

²⁸⁶ De Trinitate, 12, 2, 2 // PL, Vol. 42, Col. 999.

²⁸⁷ Мы уже предупреждали об известной «свободе» Августина в терминологии, и эта воляность характеризует прежде всего августиновскую «фантазию». Впрочем, справедливости ради нужно заметить, что немалая вариативность «фантазии» обнаруживается еще у Аристотеля. Немецкий исследователь Д. Фреде в работе «Когнитивная роль *Phantasia* у Аристотеля», к слову, констатирует, что в отношении этого термина даже нельзя быть уверенным в том, «какую способность, какой процесс и какой продукт обозначает это слово в каждом случае» (Frede D. The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle // Essays on Aristotle's De Anima / Eds. M.C. Nussbaum, A.O. Rorty. — Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 279).

²⁸⁸ De musica, 6, 11, 32 // PL, Vol. 32, Col. 1180. В «О граде Божиим» Августин использует этот термин в связи с учением стоиков в передаче Авла Геллия. Здесь «фантазия» также интерпретируется предельно абстрактно как «видение души» («*animi visa, quas appellant phantasias*») (De civitate Dei, 9, 4, 2 // PL, Vol. 41, Col. 259).

²⁸⁹ De Trinitate, 8, 6, 9 // PL, Vol. 42, Col. 954-5.

²⁹⁰ Ibid. 11, 7, 11 // Ibid. Col. 993.

²⁹¹ De musica, 6, 11, 32 // PL, Vol. 32, Col. 1180. Августин, правда, соглашается с тем, что в «фантазиях» есть нечто из того, что мы называем знанием, а именно то, что мы что-то почувствовали и вообразили. Однако он считал бы совершенно безумным (*dementissime*) утверждать, будто то, что я имею в своем сознании в виде «фантазии», является самим предметом (Ibid.).

²⁹² Davenson H. Op. cit. P. 35.

²⁹³ Confessiones, 10, 16, 24-5 // PL, Vol. 32, Col. 789.

²⁹⁴ De musica, 6, 4, 6 // Ibid. Col. 1166.

²⁹⁵ De Trinitate, 11, 10, 17 // PL, Vol. 42, Col. 997. Правда, в тексте приведенными предикатами Августин наделяет не теоретический дух, а волю, т.е. формально дух практический. Суть, однако, в том, что то, что Августин столь широким образом именуется «волей», есть у него на деле, т.е. логически, тотальность теоретического духа (интеллигенции) в каждой из его особенных форм.

²⁹⁶ De musica, 6, 11, 32 // PL, Vol. 32, Col. 1180.

²⁹⁷ И. Шокетт обращает внимание на то, что Августин для обозначения продуктивного воображения использует и латинские выражения, синонимичные слову «фантазм»: «воображения» (*imaginationes*), «воображаемое» (*imaginae*), «выдуманные видения» (*fictae visiones*), «выдуманные образы» (*fictae imagines*) (См.: Choquette I. Op. cit. P. 397).

²⁹⁸ De musica, 6, 11, 32 // PL, Vol. 32, Col. 1180-1. Сходной иллюстрацией их соотношения Августин снабжает нас в сочинении «О Троице». В отличие от представления виденного воочию Карфагена, каковое в классификации форм воображения Августина является «фантазией», Александрия, которую он никогда не видел, есть лишь «фантазм» (De Trinitate, 8, 6, 9 // PL, Vol. 42, Col. 954-5).

²⁹⁹ De musica, 6, 11, 32 // PL, Vol. 32, Col. 1180.

³⁰⁰ Ibid. // Ibid. Col. 1181.

- ³⁰¹ Confessiones, 3, 6, 10 //Ibid. Col. 687.
- ³⁰² Ibid.; De vera religione, 10, 18; PL, Vol. 34, Col. 130; De Trinitate, 11, 5, 8 // PL, Vol. 42, Col. 990.
- ³⁰³Ibid. 11, 8, 13 // Ibid. Col. 994–5.
- ³⁰⁴ Epistola 7, 2, 4 // PL, Vol. 33, Col. 69.
- ³⁰⁵ De civitate Dei, 11, 26 // PL, Vol. 41, Col. 339–40.
- ³⁰⁶ De musica, 6, 4, 5 // PL, Vol. 32, Col. 1165.
- ³⁰⁷ Delaby, G. La beauté dans la pensée de saint Augustin. Thèse de doctorat, Université de Paris IV. — La Sorbonne, École doctorale V «Concepts et langages», 2012. P. 91.
- ³⁰⁸ О «терминологическом замешательстве» (un embarras terminologique) и даже о «признаниях в беспомощности» (des aveux d'impuissance) Августина в их отношении говорит и М. Массен (Massin M. L'esthétique augustinienne // Laval théologique et philosophique. 2005. Vol. 61. № 1. P. 73).
- ³⁰⁹ Мы имеем в виду гегелевские выражения «Der Name ist so die Sache, wie sie im Reiche der Vorstellung vorhanden ist und Gültigkeit hat» и « Es ist in Namen, daß wir denken » (Enzyklopädie... § 462 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 277).
- ³¹⁰ De musica, 2, 2, 2; 13, 25 // PL, Vol. 32, Col. 1101; 1114.
- ³¹¹ Ibid. 6, 9, 24; 10, 28 // Ibid. Col. 1177; 1179.
- ³¹² Ibid. 4, 14, 21–2 // Ibid. Col. 1140.
- ³¹³ Ibid. 4, 2, 2; 3, 4; 14, 22; 15, 27; 16, 32, 34; 6, 9, 24 // Ibid. Col. 1129; 1131; 1140; 1142; 1144; 1145; 1177
- ³¹⁴ Ibid. 6, 2, 3 // Ibid. Col. 1164.
- ³¹⁵ Ibid. 2, 12, 22; 3, 3, 5; 7, 16; 4, 7, 17; 6, 7, 19 // Ibid. Col. 1112; 1118; 1124; 1172–3.
- ³¹⁶ Ibid. 4, 3, 4; 16, 30; 17, 36; 6, 2, 3; 4, 5 // Ibid. Col. 1131; 1144; 1147; 1164–5.
- ³¹⁷ Ibid. 6, 4, 5 // Ibid. Col. 1165.
- ³¹⁸ «Movet me plurimum istorum judicialium vis atque potentia: ipsi enim mihi videntur esse ad quos omnium sensuum ministeria referuntur» (Ibid. 6, 9, 23 // Ibid. Col. 1176).
- ³¹⁹ Ibid. 6, 8, 20–2 // Ibid. Col. 1173–6.
- ³²⁰ Ibid. 6, 7, 19 // Ibid. Col. 1173.
- ³²¹ Ibid. 6, 10, 28 // Ibid. Col. 1179.
- ³²² Schmitt A. Zahl und Schönheit in Augustins De musica, VI // Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. 1990. Vol. 16. S. 227.
- ³²³ Ibid. S. 229.
- ³²⁴ В трактате «О музыке» употреблен только термин «общее чувство»; термин «внутреннее чувство» используется им в сочинении «О свободе воле». А. Шмит также указывает на связь «внутреннего чувства» с судящими ритмами (См. Ibid. S. 232).
- ³²⁵ De libero arbitrio, 2, 5, 12 // PL, Vol. 32, Col. 1247.
- ³²⁶ Сходное учение о внутреннем и общем чувстве имеется у Плотина (ἡ αἰσθητικὴ ἢ ἔνδον δύναμις, ἢ κοινὴ αἰσθησις), на что указывает исследователь неоплатонизма Г.Дж. Блаументаль (См.: Blumenthal H.J. Plotinus' Psychology: His Doctrines of the Embodied Soul. — The Hague: Martinus Nijhoff, 1971. P. 42, 79).
- ³²⁷ De musica, 6, 13, 38 // PL, Vol. 32, Col. 1184. Гегель характеризует практическое чувство как выражение отношения потребности к наличному бытию, каковое как раз и выступает как поверхностное чувство приятного и неприятного (Enzyklopädie... § 472 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 10. S. 292).

³²⁸ De musica, 6, 13, 38 // PL, Vol. 32, Col. 1184.

³²⁹ Ibid. 6, 9, 23 // Ibid. Col. 1176.

³³⁰ Bychkov O.V. Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts After Hans Urs von Balthasar. — Washington, DC: The Catholic University of America Press, 2010. P. 216, 241.

³³¹ Kant I. Kritik der Urteilskraft. — Leipzig: Felix Meiner, 1922. S. 39, 58.

³³² «Nonne ipso sensu modificantur?» (De musica, 6, 14, 47 // PL, Vol. 32, Col. 1188).

³³³ Так как все звучащее (и вообще чувственное) судится здесь не посредством сознательности мышления, или, как выражается Августин, «не разумом, а природой» (*non ratione, sed natura*), то он называет эту форму духа «ритмом самого чувства» (*ipsius sensus numerum*) (Ibid. 6, 2, 3 // Ibid. Col. 1164).

³³⁴ Ibid. 6, 16, 34 // Ibid. Col. 1145.

³³⁵ Ibid. 5, 5, 10 // Ibid. Col. 1152.

³³⁶ Ibid. 6, 14, 47 // Ibid. Col. 1187.

³³⁷ Ibid. 6, 16, 34 // Ibid. Col. 1145.

³³⁸ Ibid. 5, 5, 10 // Ibid. Col. 1152.

³³⁹ Ibid. 6, 9, 24 // Ibid. Col. 1177.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Одновременно прежние судящие ритмы опускаются до уровня лишь «чувствующих» (*sensuales*), что лишний раз свидетельствует от том, что для Августина как метафизика безразличен тот факт, что эта чувственность не непосредственна, а является чувственностью искусства. Заклячая изучение «чувствующих» судящих ритмов, можно было бы провести еще одну параллель с кантовской мыслью, а именно с такой особенностью его теории сознания, как схематизм рассудочных понятий. В «Критике способности суждения» немецкий философ замечает, что если бы представление, на котором основывается эстетическое суждение, было понятием, соединяющим рассудок и способность воображения для познания предмета, то сознание этого отношения было бы интеллектуальным, как в объективном схематизме способности суждения (Kant I. Kritik der Urteilskraft... S. 57). Ведь по определению трансцендентальной схемы в «Критике чистого разума», она как раз и есть опосредствующее между явлением и понятием представление, каковое, с одной стороны, интеллектуально, а с другой, чувственно (Kant I. Sämtliche Werke... Bd. 1. S. 183). Впрочем, как продолжает в третьей Критике Кант, тогда бы вынесенное суждение обнаруживало зависимость от понятия, а значит, не могло бы быть эстетическим, которое делается, по его выражению, «только посредством ощущения» (*nur durch Empfindung*) (Kant I. Kritik der Urteilskraft... S. 57).

5. АВГУСТИНОВСКАЯ МЕТАФИЗИКА РИТМА В НАУКЕ

³⁴² См., кстати: Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 203. По этой причине нельзя согласиться с В.В. Бычковым, полагавшим, что, несмотря на терминологическое безразличие искусства и науки у Августина, он четко дифференцирует их по существу (Бычков В.В. Трактат Августина «De musica»... С. 662).

³⁴³ В «О музыке», к слову, гиппопонец один раз говорит об «искусствах, доставляющих нам удовольствие исполнением с помощью рук» (*artes quae nobis per manus placent*), а также о «науке» (*disciplina*) театрального актера, увеселяющего публику и получающе-

го за это деньги (См.: De musica, 1, 5, 10; 6, 11 // PL, Vol. 32, Col. 1089; 1090). В сочинении «О величине души» Августин даже называет искусством умение ходить по канату и упоминает вредный для здоровья души род искусства различать по запаху и вкусу лакомства, определять из какого озера поймана рыба или же какой выдержки вино (De quantitate animae, 18, 32; 19, 33 // Ibid. Col. 1053; 1054).

³⁴⁴ Мы, конечно же, помним, что дефиниция музыки как знания является не нововведением Августина, а продолжением устоявшейся научной традиции античности (См.: Тащиан А.А. Op. cit. С. 62). Но было бы интересно сравнить ее с тем, как определяет музыку Аристид. Он также называет музыку *знанием*, а именно «знанием подобающего в телах и движениях» (γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν σώμασι καὶ κινήσεσιν). Правда, в отличие от гиппонца он сохраняет за музыкой как искусством (τέχνη) известное отличие от нее же как науки в том смысле, что это знание может быть использовано в сфере конечного, в пайдейе. Очевидно, впрочем, что главным в ее интерпретации Аристидом является то, что она определяется как «наука, из которой возникает достоверное и непогрешимое знание (ἐπιστήμη μὲν οὖν ἐστίν, ἢ γνώσις ἀσφαλῆς ὑπάρχει καὶ ἀδιάπτωτος) (Περὶ μουσικῆς, 1, 4 // Aristidis Quintiliani De musica libri III. Cum brevi annotatione... 1882. P. 4).

³⁴⁵ «...in solo animo habitare scientiam» (De musica, 1, 4, 8 // Ibid. Col. 1087).

³⁴⁶ Ibid. Col. 1088. А также: «Num ergo negas omnem scientiam intelligentia contineri?» (Ibid. 1, 6, 11 // Ibid. Col. 1089–90).

³⁴⁷ Ibid. 1, 4, 8 // Ibid. Col. 1088.

³⁴⁸ «...ars ratio esse quaedam» (Ibid. 1, 4, 6 // Ibid. Col. 1086).

³⁴⁹ De vera religione, 22, 42 // PL, Vol. 34, Col. 140.

³⁵⁰ Ibid. 22, 43 // Ibid. Кстати, Августин позднее специально отмечает, что под искусством он подразумевает именно научное исследование, а не художественный опыт (Neque nunc artem intellegi volo, quae notatur experiundo, sed quae ratiocinando indagatur) (Ibid. 30, 54 // Ibid. Col. 146).

³⁵¹ De musica, 6, 9, 24 // Ibid. Col. 1177.

³⁵² См.: De vera religione, 32, 59 // PL, Vol. 34, Col. 148.

³⁵³ De ordine, 2, 12, 36 // PL, Vol. 32, Col. 1012.

³⁵⁴ Ibid. 2, 14, 40 // Ibid. Col. 1014. Также и в трактате «О музыке» Ученик, начиная отвечать на вопросы Наставника касательно ритмики, признается, что имеет о ней осведомленность благодаря грамматике (De musica, 1, 1, 1 // Ibid. Col. 1083).

³⁵⁵ См.: Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 15. О том, что Августин до конца сохранял интеллектуальные привычки грамматиков, лежавшие в основе его образования, говорит и П. Альфарик (Alfaric P. Op. cit. P. 47).

³⁵⁶ Soliloquia, 2, 11, 20 // PL, Vol. 32, Col. 894.

³⁵⁷ Ibid. 2, 11, 19 // Ibid. Аналогичным образом Сенека называл грамматиков «блюстителями латинского языка» (custodes Latini sermonis) (Epistula 95, 65 // Seneca. Ad Lucilium epistulae morales, with an English translation by R.M. Gummere: in 3 vol. — London, New York: W. Heinemann, G.P. Putnam's Sons, 1925. Vol. 3. P. 98).

³⁵⁸ Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 14.

³⁵⁹ De musica, 5, 5, 10 // PL, Vol. 32, Col. 1152. Так же и Ученик признается, что совсем не знает, какие слоги следует произносить долгими, а какие — краткими, потому что это — область авторитета (quae vero syllaba producenda vel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio) (Ibid. 3, 3, 5 // Ibid. Col. 1118).

³⁶⁰ Ibid. 6, 12, 35 // Ibid. Col. 1182.

- ³⁶¹ De ordine, 2, 5, 16; 9, 26 // PL, Vol. 32, Col. 1002; 1007.
- ³⁶² De musica, 2, 7, 14 // Ibid. Col. 1107.
- ³⁶³ Ibid. 2, 1, 1 // Ibid. Col. 1099.
- ³⁶⁴ Ibid. 2, 7, 14 // Ibid. Col. 1108.
- ³⁶⁵ Ibid. 2, 1, 1 // Ibid. Col. 1099.
- ³⁶⁶ De vera religione, 32, 59 // PL, Vol. 34, Col. 148.
- ³⁶⁷ De musica, 2, 2, 2 // PL, Vol. 32, Col. 1100.
- ³⁶⁸ «...omnis illa quae appellatur curiositas, quid aliud quaerit quam de rerum cognitione laetitiam?» (De vera religione, 49, 94 // PL, Vol. 34, Col. 164).
- ³⁶⁹ Ibid. 52, 101 // Ibid. Col. 167.
- ³⁷⁰ Ibid. 29, 52 // Ibid. Col. 145.
- ³⁷¹ De musica, 6, 1, 1 // PL, Vol. 32, Col. 1161.
- ³⁷² Ibid. // Ibid. Col. 1162.
- ³⁷³ De quantitate animae, 15, 25 // Ibid. Col. 1049.
- ³⁷⁴ Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 343.
- ³⁷⁵ Thonnard F.-J. La philosophie et sa méthode rationnelle en augustinisme // Revue des Études Augustiniennes et Patristiques. 1960. Vol. 6, № 1. P. 11.
- ³⁷⁶ Ibid. P. 12.
- ³⁷⁷ De musica, 4, 16, 30 // PL, Vol. 32, Col. 1143–4.
- ³⁷⁸ Ibid. // Ibid. Col. 1144.
- ³⁷⁹ Вероятно, имеется в виду римский поэт Граттий Фалиск (I в. до Р.Х. — I в. от Р.Х.).
- ³⁸⁰ «Когда ты подвязываешь побеги, подвязывай так, чтобы виноградная лоза и ее опора шли вместе». Ритмическая схема обеих строк (без пауз): — v v — v v — v v v —, где «—» означает долгий слог, а «v» — краткий. Эти стихи Августин заимствует у Теренциана (De metris, 2001–2 // *Scriptores artis metricae: Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentius Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, Fragmenta et Excerpta metrica / Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii.* — Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1874. Vol. 6. P. 385), который приписывает их римскому поэту Септиму Серену (I в.). О том же читаем у Мариа Викторина в «Искусстве грамматики» (*Ars grammatica*, 16–7 // Ibid. P. 122) и у Сервия Гонората (также латинского грамматика IV в.) в его обширном «Комментарии на “Энеиду” Вергилия» (*In Vergilii Aeneidos commentarius*, 4, 291 // *Commentarium in Virgilium Serviani; sive Commentarii in Vergilium, qui Mauro Servio Honorato tribuuntur. Ad fidem codicum guelferbytanorum aliorumque.* — Gottingae: Apud Vandenhoeck et Ruprecht, 1826. Vol. 1. P. 277).
- ³⁸¹ De musica, 4, 16, 30 // PL, Vol. 32, Col. 1144.
- ³⁸² К таковым (как грамматикам) Августин в соответствии со своей концепцией должен был отнести упомянутых выше Мариа Викторина и Сервия Гонората, поскольку они трактуют рассматриваемый метр традиционно метрически.
- ³⁸³ Ibid.
- ³⁸⁴ De Trinitate, 12, 14, 22 // PL, Vol. 42, Col. 1010.
- ³⁸⁵ Ibid. 12, 14, 23 // Ibid.
- ³⁸⁶ Ibid. 12, 15, 25 // Ibid. Col. 1012.
- ³⁸⁷ Ibid. 13, 1, 2 // Ibid. Col. 1013.
- ³⁸⁸ 1 Кор. 8, 1.
- ³⁸⁹ Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 371; De Trinitate, 12, 11, 16 // PL, Vol. 42, Col. 1007.

³⁹⁰ De musica, 6, 1, 1 // PL, Vol. 32, Col. 1161–2.

³⁹¹ Ibid. // Ibid. Col. 1161.

³⁹² De libero arbitrio, 1, 6, 14 // PL, Vol. 32, Col. 1229.

³⁹³ Ibid. 1, 6, 15 // Ibid.

³⁹⁴ Ibid. 1, 15, 32 // Ibid. Col. 1238.

³⁹⁵ De musica, 6, 14, 48; 16, 53 // PL, Vol. 32, Col. 1188, 1190.

³⁹⁶ См.: Ibid. 5, 7, 13–5; 8, 16; 6, 10, 27; 11, 29; 13, 38; 14, 47 // Ibid. Col. 1154–5; 1178–9; 1184; 1188.

³⁹⁷ Ibid. 6, 10, 26–7 // Ibid. Col. 1177–9.

³⁹⁸ Ibid. 3, 5, 13 // Ibid. Col. 1123.

³⁹⁹ Ibid. 5, 5, 9 // Ibid. Col. 1151.

⁴⁰⁰ Ibid. 1, 11, 19 // Ibid. Col. 1094.

⁴⁰¹ Ibid. 6, 13, 38 // Ibid. Col. 1184.

⁴⁰² «Число (ритм) начинается с единицы...» (Numerus autem et ab uno incipit...) (Ibid. 6, 17, 56 // Ibid. Col. 1191).

⁴⁰³ Schmitt A. Op. cit. S. 235. Никомах так же полагал, что изначальной природой всего является единица (ἀρχὴ ἅρα πάντων φυσικὴ ἢ μονάς) и что от единственного и первейшего равенства как от матери и корня происходят все виды неравенства и их различия (ἀπ' ἰσότητος μονωτάτης καὶ πρωτίστης οἷον μητρόσ τινος καὶ ῥίζης γεννᾶσθαι πάντα τὰ τῆς ἀνισότητος ποικίλα εἶδη καὶ εἰδῶν διαφοράς) (Αριθμητικὴ εἰσαγωγή, 1, 8, 2; 23, 6) (Nicomachi Geraseni Pythagorei Introductionis Arithmeticae Libri II / Recensuit R. Hoche. — Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1864. S. 14).

⁴⁰⁴ Для ознакомления с августиновской числовой теорией в трактате «О музыке» см.: Тащиан А.А. Op. cit. С. 68–9.

⁴⁰⁵ Очевидно, поэтому Августин был весьма критично настроен по отношению к «людскому произволу» (hominum licentiam) касательно столь ценимых им шестистопных стихов, состоящему в том, что в их сочинении, а тем более в их теории допускалась расшатанность (соггуптио) ритмической структуры. Особенно ополчился Августин против греческих метриков, которые, по его мнению, пытались скрыть «факты коррупции» в ритмики тем, что «не делили ударением каждую стопу на две части, из которых одна — арсис, другая — тезис, но считали одну стопу арсисом, а другую — тезисом, отчего шестистопный стих называли триметром...» (De musica, 5, 11, 24 // PL, Vol. 32, Col. 1159). Справедливости ради, однако, следует отметить, что Августин был не точен в своем толковании греческой стопной теории, родоначальником какой являлся Аристоксен. Дело в том, что так же, как латинские грамматик и Августин, Аристоксен и греческие метрики делили стопу на две части — более тяжелую и более легкую, которые у них соответственно назывались басис (βάσις) (как движение сверху вниз), и арсис (ἄρσις) (как движение снизу вверх) (см., напр.: Westphal R. System der Antiken Rhythmik. — Breslau: Verlag von F.E.C. Leuckart, 1865. S. 1). Между тем, как замечает все тот же Р. Вестфаль «легче всего прийти к правильному пониманию Аристоксена, если переводить слово “πούς” не как “стопа”, а как “такт”, ἀσύνθετος πούς — как “простой”, а σύνθετος πούς — как сложный такт. То же, что мы называем стопой или стихотворной стопой, хотя и может быть обозначено аристоксеновским πούς, но все же стопа или стихотворная стопа подпадает под категорию πούς ἀσύνθετος» (Aristoxenus von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums / Übersetzt und erläutert durch R. Westphal. — Leipzig: Verlag von Ambr. Abel, 1883. S. XX). Таким образом, различие в тра-

диции состоит, прежде всего, в том, что считать стопой. То, что для Аристоксена лишь целая стопа (ὅλος ποῦς), для Августина — диподия, т.е. двустопное сочетание.

⁴⁰⁶ De musica, 6, 17, 57 // PL, Vol. 32, Col. 1192.

6. ЛОГИКО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ АВГУСТИНОВСКОЙ МЕТАФИЗИКИ РИТМА

⁴⁰⁷ См.: Enzyklopädie... § 147 // Hegel G.W.F. Werke... Bd. 8. S. 287–8.

⁴⁰⁸ Ibid. // Ibid. S. 289.

⁴⁰⁹ Ibid. // Ibid. S. 290.

⁴¹⁰ В этом контексте показательна формальная правильность и вместе с тем реальная превратность оценки Ф.-Ж. Тоннаром августиновского субстанциализма как «объективного, реалистического аспекта» его мышления (*l'aspect objectif, réaliste de la pensée augustinienne*), который сочувственным образом противопоставляется французским исследователем «субъективизму классического идеализма» (*par opposition au subjectivisme de l'idéalisme classique...*). В представлении Тоннара это противопоставление обуславливается тем, что «если начинают с “мыслящего я”, то объясняют все не посредством этого “я”, а из Бога-Истины, обнаруживаемого над мыслящим духом» (...*si l'on commence par le «moi pensant», on n'explique pas tout en fonction de ce «moi», mais de Dieu-Vérité découvert au-dessus de l'esprit pensant*) (Thonnard F.-J. Op. cit. P. 25), как и поступает Августин. Однако позволим себе вопрос: а разве сам метафизический «Бог-Истина» не должен иметь природу субъекта, не должен быть тем самым «я», т.е. «мыслящим духом»?

⁴¹¹ De ordine, 2, 12, 35 // PL, Vol. 32, Col. 1011.

⁴¹² De musica, 2, 2 // Ibid. Col. 1100.

⁴¹³ Epistola 166, 5, 13 // PL, Vol. 33, Col. 726.

⁴¹⁴ Эта бросающаяся в глаза «немузыкальность» августиновской науки музыки более всего смущала представителей современной эмпирической традиции и была неизменным поводом для «беспощадной критики». Подробнее см.: Тащиан А.А. Op. cit. С. 40–55.

⁴¹⁵ Hegel G.W.F. Phänomenologie... S. 115.

⁴¹⁶ См.: Ibid. S. 121–4.

⁴¹⁷ Добавим, что, по убеждению Марру, Августин, как «метафизик музыки», осуществляющий бегство за пределы чувственного (*l'évasion hors du sensible*), лишь следует по тропе, открытой Плотинем и Платоном (*ne fait que suivre la trace ouverte par Plotin, Enn., I, 3, 1, et Platon, Tim., 35a sq.*) (Davenson H. Op. cit. P. 68).

⁴¹⁸ Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 203–4. Об этом же у Марру см. также: Davenson H. Op. cit. P. 64–7.

⁴¹⁹ Λόγος 29, Θεολογικὸς τρίτος. Περί Υἱοῦ, 19 // PG, Vol. 36, Col. 100.

⁴²⁰ Soliloquia, 2, 2, 2 // PL, Vol. 32, Col. 886.

⁴²¹ Marrou H.-I. Saint Augustin... P. 152.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Об этом кратко в связи с ритмикой Давидовых псалмов см.: Тащиан А.А. Op. cit. С. 43–4.

⁴²⁴ Подробнее об этом см.: Ibid. С. 135–43.

⁴²⁵ Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen, 1, 12, 9 // Gottsched J.Ch. Ausgewählte Werke: 12 Bde. — Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1968–87. Bd. 6, Tl. 1. S. 463.

⁴²⁶ Ibid. 1, 12, 15 // Ibid. S. 474.

⁴²⁷ В отличие от Августина (как, впрочем, и всей античности), ценившего в художественном лишь незыблемость субстанциональной ритмики, Гердер с нескрываемым удовольствием называет поэзию «Протеем промеж народов» (ein Proteus unter den Völkern) и не смущается признавать, что она меняет свой образ в зависимости от языка, нравов, обычаев, темперамента и климата и даже от способа произношения (Herder I.G. Sämtliche Werke. — Karlsruhe: Bureau der deutschen Cläsiker, 1821. Theil 7. Zur schönen Literatur und Kunst. S. 404).

⁴²⁸ Ibid. S. 405.

⁴²⁹ Friedrich H.-E. «Geordnete Freiheit». Zur anthropologischen Verankerung der Verslehre in der poetologischen Diskussion des 18. Jahrhunderts. // Aufklärung. 2002. № 14. S. 15. Непригодность античной квантитативной метрики для немецкого языка объясняется у Гердера тем, что он в своем качественном звучании «слишком исполнен акцента» (zu volltönig) (Herder I.G. Sämtliche Werke / Zur schönen Literatur und Kunst. — Stuttgart und Tübingen: In der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1827. Erster Theil. S. 69). В данном отношении весьма показательными являются соображения К.-Ф. Морица, высказанные им в его «Опыте немецкой просодии» (Versuch einer deutschen Prosodie) (1786). В этом трактате соратник Гердера по эстетическому направлению замечает, что звуковая природа немецкого языка такова, что он «более склонен к мышлению, нежели к выражению чувства» (Moritz K.Ph. Werke / Herausgegeben von Horst Günther: 3 Bde. — Frankfurt am Main: Insel, 1981. Bd. 1. S. 475), что, впрочем, является справедливым по отношению к просодии не только немецкого языка, но и других новых европейских языков, в которых оппозиция долгих и кратких слогов уже утратила то фонологическое значение, которое она имела в языках античности. Тот факт, что смысловая определенность выражения уже сняла с себя непосредственную зависимость от временной длительности звучания, свидетельствует о том, что дух языка, а вместе с ним и стиха, освободился от чувственной природности. В таком контексте вывод Морица вполне последователен: «У древних поэзия была полностью языком чувства.... У нас поэзия лишь наполовину язык чувства, а наполовину — язык мысли, ибо она уделяет одинаковое внимание не всяким, а лишь всяким значительным слогам, противостоящим незначительным». Если же мы вспомним, что германское стихосложение исторически представляло собой счет именно слов, а не слогов, как стихосложение античное, то будет ясным и то, почему немецкий мыслитель утверждает, что «когда мы слагаем стихи, мы, на самом деле, соизмеряем не слог, но идеи» (Ibid. S. 528).

⁴³⁰ См.: Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии: в 3 т. — СПб.: Наука, 1994. Т. 3. С. 441–2.

⁴³¹ Schlegel F. Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts / Herausgegeben von C.J.H. Windischmann. — Bonn: E. Weber, 1837. Bd. 2. S. 214–5.

⁴³² Schlegel A.W. Kritische Ausgabe der Vorlesungen / Hrsg. von E. Behler in Zusammenarbeit mit F. Jolles. — Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 1989. Bd. 1. Vorlesungen über Ästhetik. S. 4.

⁴³³ Schlegel A.W. Sprache und Poetik / Hrsg. von E. Lohner. — Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1962. S. 143.

⁴³⁴ Ibid. S. 147.

⁴³⁵ Ibid. S. 144. О том, что «есть всеобщие законы благозвучия, основанные на человеческой природе и сущности звуков» (Es giebt allerdings allgemeine Gesetze des Wohlklanges, auf die menschliche Natur und das Wesen der Töne gegründet) (курсив наш. — А.Т.) А. Шлегель говорит и в сочинении «Спор языков. Разговор о “Грамматических разговорах Клопштока”» (Der Wettstreit der Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche) (1798) (Schlegel A.W. Kritische Schriften: 2 Bde. — Berlin: G. Reimer, 1828. Erster Theil. S. 193).

⁴³⁶ Schlegel A.W. Sprache... S. 147.

⁴³⁷ См., например: Ewton R.W. The literary theories of August Wilhelm Schlegel. — The Hague: Mouton, 1972. P. 22, 96. Кроме того, как указывает все тот же Ютон, А. Шлегель в своих берлинских «Лекциях об изящной литературе и искусстве» (Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst) (1801–4) настаивал на том, что история как просто хроника является бессмысленной, причем историчность событий зависит от того, осуществляются ли в них абсолютные цели человеческого прогресса (Ibid. P. 96). И в самом деле, вполне «метафизически» А. Шлегель утверждает, что «подобно тому, как философия есть история внутреннего человека, история есть философия всего человечества...» (Schlegel A.W. Kritische Ausgabe... S. 190).

⁴³⁸ Ibid. S. 6.

⁴³⁹ Hemsterhuis F. Lettre sur l'homme et ses rapports. — Paris: J.K. Dioptrice, 1772. P. 207.

⁴⁴⁰ Schlegel A.W. Sprache... S. 167.

⁴⁴¹ Briefe Schillers und Goethes an A.W. Schlegel, aus den Jahren 1795 bis 1801 und 1797 bis 1824, nebst einem Briefe Schlegels an Schiller. — Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1846. S. 7.

⁴⁴² Schlegel A.W. Sprache... S. 168.

⁴⁴³ Ibid. S. 174. Это «физиологическое основание», кроме «Писем», приводится и в йенских «Лекциях»: «Резкость аффектов была бы у диких людей совершенно разрушительной, если бы она не была подчинена закономерным движениям» (Schlegel A.W. Kritische Ausgabe... S. 11).

⁴⁴⁴ Ibid. S. 12.

⁴⁴⁵ Schlegel A.W. Sprache... S. 172.

⁴⁴⁶ Briefe Schillers... S. 7.

⁴⁴⁷ Ibid. S. 8.

⁴⁴⁸ Schlegel A.W. Sämtliche Werke: 12 Bde. / Hrsg. von Ed. Böcking. — Leipzig: Weidmann, 1846–8. Bd. 11. S. 193.

⁴⁴⁹ Для иллюстрации того, насколько близка по сути шиллеровско-шлегелевская концепция ритмики гегелевским размышлениям о том же предмете, позволим себе процитировать следующую выдержку из его «Лекций по эстетике» (Vorlesungen über die Ästhetik), где он задается вопросом о природе ритмической необходимости в искусстве в особенной форме «временной меры» (Zeitmaß) в музыке: «Необходимость в определенных временных величинах развертывается из того, что время тесно связано с простой самостью, которая в звуках внимает и должна внимать своему внутреннему, между тем как время в качестве внешности имеет в себе тот же принцип, что задействован в я как абстрактное основание всего внутреннего и духовного. Если простая самость должна стать объективной в музыке как внутреннее, то и всеобщая стихия этой объективности нуждается в том, чтобы быть подвергнутой обработке сообразно с принципом той самой внутренности. Я, однако, не есть неопределенная протяженность и не ограничивающая себя

длительность, но становится самостью, лишь концентрируясь и возвращаясь в себя. Свое снятие, через которое я осуществилось как объект, оно превращает в для-себя-бытие и лишь посредством такого отношения к себе есть самочувствование, самосознание и т.д.» (Hegel G.W.F. Werke... Bd. 15. S. 164–5). Аналогичным образом Гегель истолковывает и причину поэтической ритмики: «То, что я требует определенной концентрации в себя, возвращения из постоянного течения во времени, и внимает ему лишь посредством определенных временных единиц, отмечаемых через начало и конец закономерной последовательности, является основанием того, почему и поэзия последовательно объединяет отдельные временные отношения в стихи, которые сохраняют свое правило, учитывающее вид и число стоп, а также их начало, продвижение и окончание» (Ibid. S. 295).

Литература

- Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». — М.: Федерация, 1929. — 279 с.
- Бычков, В.В. Трактат Августина «De musica». У истоков средневековой эстетики числа и ритма // Августин: pro et contra. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 653–706.
- Бычков, В.В. Эстетика Августина Аврелия. — М.: Искусство, 1984. — 264 с.
- Гегель, Г.В.Ф. Лекции по истории философии: в 3 т. — СПб.: Наука, 1993–1994.
- Гегель, Г.В.Ф. Наука логики. — СПб.: Наука, 1997. — 800 с.
- Гегель, Г.В.Ф. Философия религии: в 2 т. — М.: Мысль, 1976–1977.
- Гегель, Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. — М.: Мысль, 1974–1977.
- Герье, В. Блаженный Августин. — М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1910. — XV, 682 с.
- Данто, А.С. Аналитическая философия истории. — М.: Идея-Пресс, 2002. — 292 с.
- Двоскина, Е.М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»: дис. ... канд. искусств. наук. М., 1998.
- Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М.: Мысль, 1986. — 571 с.
- Майоров, Г.Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика). — М.: Мысль, 1979. — 431 с.
- Платон. Собрание сочинений: в 4 т. — М.: Мысль, 1990–4.
- Плотин. Первая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. — 320 с.
- Плотин. Четвертая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. — 480 с.
- Плотин. Шестая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2005. — 416 с.
- Попов, И.В. Труды по патрологии. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. Т. 2. Личность и учение блаженного Августина. — 776 с.
- Тациан, А.А. Эстетика ритма Аврелия Августина: от античной науки к новому искусству. — Краснодар: Кубанский государственный университет, 2012. — 258 с.
- Aubenque, P. Oui et Non // Nos Grecs et Leurs Modernes: Les stratégies contemporaines d'appropriation de l'Antiquité. — Paris: Seuil, 1992. P. 17–36.
- Alfaric, P. L'évolution intellectuelle de saint Augustin: du Manichéisme au

Néoplatonisme. — Paris: Emile Nourry, 1918. — IX, 556 p.

Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium Scipionis: 4 Tabulae / Ed. Jacobus Willis. — Stutgardiae, Lipsiae: Teubner, 1994.

Aristidis Quintiliani De musica libri III. Cum brevi annotatione de diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis cet. codicum mss. / Ed. A. Iahnus. — Berolini: Sumptibus S. Calvaryi et Sociorum, 1882. — LXII, 97 p.

Aristidis Quintiliani de Musica libri tres / Ed. R.P. Winnington-Ingram. — Leipzig: Teubner Verlag, 1963. — XXIX, 198 s.

Aristotelis De Anima Libri III / Recognovit Guilelmus Biehl. — Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, 1896. — VI, 136 p.

Aristoxeni Elementorum Rhythmicorum Fragmentum / Recensuit et explicavit Iohannes Bartels. — Bonnae: Apud Albertum Matz, 1854. — 56 p.

Aristoxenus von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums / Übersetzt und erläutert durch R. Westphal. — Leipzig: Verlag von Ambr. Abel, 1883. — LXXIV, 508 s.

Augustine on music: An Interdisciplinary Collection of Essays / ed. by Richard R. La Croix (Studies in the History and in Interpretation of Music). — Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988. — 115 p.

Beierwaltes, W. Aequalitas numerosa. Zu Augustinus' Begriff des Schönen // Wissenschaft und Weisheit. 1975. № 38. P. 140–57.

Berg, S. Spielwerk: Orientierungshermeneutische Studien zum Verhältnis von Musik und Religion. — Tübingen: Mohr Siebeck, 2011. — XVI, 464 s.

Blumenthal, H.J. Plotinus' Psychology: His Doctrines of the Embodied Soul. — The Hague: Martinus Nijhoff, 1971. — XII, 156 p.

Bochet, I. Le statut de l'histoire de la philosophie selon la Lettre 118 d'Augustin à Dioscore // Revue des Études Augustiniennes. 1998. Vol. 44. P. 49–76.

Bourke, V. Augustine's Quest of Wisdom: Life and Philosophy of the Bishop Of Hippo. — Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1945. — XI, 323 p.

Boyer, Ch. L'idée de vérité dans la philosophie de saint Augustin. — Paris: Gabriel Beauchesne, 1920. — 272 p.

Briefe Schillers und Goethes an A.W. Schlegel, aus den Jahren 1795 bis 1801 und 1797 bis 1824, nebst einem Briefe Schlegels an Schiller. — Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1846. — 54 s.

Bychkov, O.V. Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts After Hans Urs von Balthasar. — Washington, DC: The Catholic University of America Press, 2010. — VII, 349 p.

Choquette I. Saint Augustine's Doctrine of Sense Knowledge / A Thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. — University of Toronto, 1943. — 277 p.

Christiaens, J. Augustinus over (muzikale) schoonheid als weg naar God // Augustinusdag 2011. Augustinus: Minnaar van schoonheid / Ed. by A. Goovaerts. — Heverlee: Augustijns Historisch Instituut, 2011. P. 65–75.

Cicero: De Re Publica. Selections / Ed. by J.E.G. Zetzel. — Cambridge: Cambridge University Press, 1995. — XII, 268 p.

Commentarium in Virgillum Serviani; sive Commentarii in Vergilium, qui Mauro Servio Honorato tribuuntur. Ad fidem codicum guelferbytanorum aliorumque. — Göttingae: Apud Vandenhoeck et Ruprecht, 1826. Vol. 1. — XIV, 594 p.

Davenson, H. Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin. — Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1942. — 189 p.

Delaby, G. La beauté dans la pensée de saint Augustin. Thèse de doctorat, Université de Paris IV. — La Sorbonne, École doctorale V «Concepts et langages», 2012. — 139 p.

Doignon J. L'apologue de Philocalie et de Philosophie chez saint Augustin (C. Acad. 2, 3, 7) // Revue des Études Augustiniennes. 1984. № 30. P. 100–6.

Ewton, R.W. The literary theories of August Wilhelm Schlegel. — The Hague: Mouton, 1972. — 120 p.

Fichte, J.G. Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. — Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1908. — 264 s.

Fontanier, J.-M. La Beauté selon Saint Augustin. — Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1998. — 200 p.

Frede, D. The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle // Essays on Aristotle's De Anima / Eds. M.C. Nussbaum, A.O. Rorty. — Oxford: Clarendon Press, 1995. P. 279–95.

Friedrich, H.-E. «Geordnete Freiheit». Zur anthropologischen Verankerung der Verslehre in der poetologischen Diskussion des 18 Jahrhunderts. // Aufklärung. 2002. № 14. S. 7–22.

Gilson, E. Introduction à l'étude de Saint Augustin. — Paris: J. Vrin, 1987. — 370 p.

Gottsched, J.Ch. Ausgewählte Werke: 12 Bde. — Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1968–87.

Guittou, J. Le Temps et l'Éternité chez Plotin et Saint Augustin. — Paris: Boivin, 1933. — XXIV, 397 p.

Hegel, G.W.F. Phänomenologie des Geistes. — Berlin: Akademie-Verlag, 1975. — 598 s.

Hegel H.W.F. Vorlesungen: Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. — Hamburg: Meiner Felix Verlag, 1985. Bd. 4. — 1024 s.

Hegel, G.W.F. Werke: in 20 Bänden mit Registerband. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1986.

Hegel, G.W.F. Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Ph. Marheineke, J. Schulze, Ed. Gans, L. v. Henning, H. Hotho, K. Michelet, F. Förster: in 18 Bänden. — Berlin: Duncker & Humblot, 1832–45.

Hegel, G.W.F. Wissenschaft der Logik. Erster Teil. Die objektive Logik. Erster Band. Die Lehre vom Sein (1832). — Felix Meiner Verlag, 2008. — XXXVI, 509 s.

Heidegger, M. Gesamtausgabe. — Frankfurt a. M.: Vittorio Klosterman, 1976. Bd. 9. — 499 s.

Hemsterhuis F. *Lettre sur l'homme et ses rapports*. — Paris: J.K. Dioptrice, 1772. — 242 p.

Hentschel, F. *Augustin // Musik in der antiken Philosophie: Eine Einführung* / Hg. von S. L. Sorgner und Michael Schramm. — Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010. S. 295–310.

Hentschel, F. *Sinnlichkeit und Vernunft in Augustins 'De musica'* // *Wissenschaft und Weisheit*. 1994. Vol. 57. № 2. S. 189–200.

Hentschel, F. *Von der ästhetischen Erfahrung zur metaphysischen Erkenntnis: De musica // Aurelius Augustinus und die Bedeutung seines Denkens für die Gegenwart (Erziehung, Schule, Gesellschaft, Bd. 35)* / Hg. von W. Böhm. — Würzburg: Ergon, 2005. S. 77–90.

Herder, I.G. *Sämmtliche Werke*. — Karlsruhe: Bureau der deutschen Clasiker. Theil 7. *Zur schönen Literatur und Kunst*, 1821. — XII, 412 s.

Herder I.G. *Sämmtliche Werke / Zur schönen Literatur und Kunst*. — Stuttgart und Tübingen: In der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1827. Erster Theil. — 227 s.

Hessen, J. *Augustins Metaphysik der Erkenntnis*. — Leiden: E.J. Brill, 1960. — X, 297 s.

Hessen, J. *Die Begründung der Erkenntnis nach dem Heil. Augustinus*. — Münster i. W.: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1916. — XII, 118 s.

Holsinger, B. W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. — Stanford: Stanford University Press, 2001. — XXIV, 469 p.

Gersh, S. *The Metaphysical Unity of Music, Motion and Time in Augustine's De Musica // Christian Humanism: Essays in Honour of Arjo Vanderjagt* / Ed. by A.A. MacDonald, Z.R.W.M. von Martels and J.R. Veenstra. — Leiden: Brill, 2009. P. 303–16.

Jacobsson, M. *Aurelius Augustinus. De musica VI. A Critical Edition with a Translation and an Introduction / Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia*. — Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2002. Vol. 47 — CXVIII, 144 p.

Joost-Gaugier, Ch.L. *Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*. — Ithaca: Cornell University Press, 2006. — XII, 359 p.

Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*. — Leipzig: Felix Meiner, 1922. — XXXVIII, 394 s.

Kant, I. *Sämmtliche Werke*. — Leipzig: Felix Meiner, 1919. Bd. 1. — XII, 861 s.

Laloy L. *Aristoxène de Tarente et la Musique de l'Antiquité*. — Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1904. — IV, 371, XLII p.

Lechner, O. *Idee und Zeit in der Metaphysik Augustins*. — München: Verlag Anton Pustet, 1964. — 232 s.

Lexicon Totius Latinitatis: R-S / Curante J. Perin. — Bononiae: Arnaldus Forni excudebat; Patavii: Gregoriana Edente, 1965. — 647 p.

Liddel, H.G., Scott R. *Greek-English Lexicon*. — New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1883. — XVI, 1777 p.

- M. Tulli Ciceronis Ad M. Brutum Orator. A Revised Text with Introductory Essays and Critical and Explanatory Notes by J.E. Sandys. — Cambridge: Cambridge University Press, 1885. — XCIX, 258 p.
- M. Tullii Ciceronis De Re Publica librorum reliquiae / Ab Angelo Maio. — Bostoniae: O. Everett, 1823. — 143 p.
- Marrou, H.-I. De la connaissance historique. — Paris: Éditions du Seuil, 1975. — 320 p.
- Marrou, H.-I. Saint Augustin et la fin de la culture antique. — Paris: De Boccard, 1983. — 713 p.
- Massin, M. L'esthétique augustinienne // Laval théologique et philosophique. 2005. Vol. 61. № 1. P. 63–75.
- McEvoy J. Does Augustinian *Memoria* Depend on Plotinus? // The Perennial Tradition of Neoplatonism / Ed. J.J. Cleary. — Leuven: Leuven University Press, 1997. P. 383–96.
- Miethe, T. Saint Augustine and Sense Knowledge // Augustinian Studies. 1977. Vol. 8. P. 11–9.
- Moreau, M. Mémoire et durée // Revue des Études Augustiniennes et Patristiques. 1955, Vol. 1. №3. P. 239–50.
- Moritz K.Ph. Werke / Herausgegeben von Horst Günther: 3 Bde. — Frankfurt am Main: Insel, 1981.
- Nebreda, R.P., Eulogius. Bibliographia Augustiniana, seu operum collectio quae divi Augustini vitam et doctrinam quadantenus exponunt. — Romae: Typ. Pol. Cuore di Maria, 1928. — XII, 272 p.
- Nicomachi Geraseni Pythagorei Introductionis Arithmeticae Libri II / Recensuit R. Hoche. — Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1864. — XII, 199 s.
- O'Connor, W.P. The Concept of the Human Soul according to Saint Augustine. — Milwaukee: Catholic University of America, 1921. — 85 p.
- O'Connor, W.R. The Uti/Frui Distinction in Augustine's Ethics // Augustinian Studies. 1983. Vol. 14. P. 45–62.
- O'Daly, G. Augustine's Philosophy of Mind. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. — XII, 241 p.
- Ceuvres de saint Augustin, VII. Dialogues Philosophique, IV. La Musique / Introduction, traduction et notes de G. Finaert et F.-J. Thonnard. — Paris: Desclée De Brouwer, 1947. — 546 p.
- Patrologiae cursus completus: Series Graeca / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 36, 1858.
- Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 22, 1877.
- Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 32, 1877.
- Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 33, 1902.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 34, 1887.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 38, 1863.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 39, 1865.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 40, 1887.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 41, 1900.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 42, 1841.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 44, 1863.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 82, 1878.

Patrologiae cursus completus: Series Latina / Accurante J.-P. Migne. — Parisiis, T. 83, 1862.

Pickstock, C. Ascending numbers: Augustine's 'De musica' and the Western tradition // Christian origins: Theology, Rhetoric and Community / Ed. by L. Ayres and G. Jones. — London: Routledge, 1998. P. 185–215.

Pickstock, C. Music: Soul, City and Cosmos after Augustine // Radical Orthodoxy: A New Theology / Ed. by J. Milbank, C. Pickstock, and G. Ward. — London, New York: Routledge, 1999. P. 243–77.

Pickstock, C. Musical Imperative // Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities. 1998. Vol. 3, № 2. P. 7–29.

Ranke, L., von. Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514. — Leipzig: G. Reimer, 1824. — XL, 423 s.

Rist, J.M. Augustine: Ancient Thought Baptized. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994. — XIX, 334 p.

Schlegel, A.W. Kritische Ausgabe der Vorlesungen / Hrsg. von E. Behler in Zusammenarbeit mit F. Jolles. — Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 1989. Bd. 1. Vorlesungen über Ästhetik. — 781 s.

Schlegel, A.W. Kritische Schriften: 2 Bde. — Berlin: G. Reimer, 1828.

Schlegel, A.W. Sprache und Poetik / Hrsg. von E. Lohner. — Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1962. — 280 s.

Schlegel A.W. Sämtliche Werke: 12 Bde. / Hrsg. von Ed. Böcking. — Leipzig: Weidmann, 1846–8.

Schlegel, F. Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts / Herausgegeben von C.J.H. Windischmann. — Bonn: E. Weber, 1837. Bd. 2. — VI, 547 s.

Schmitt, A. Zahl und Schönheit in Augustins *De musica*, VI // Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. 1990. Vol. 16. S. 221–37.

Scriptores artis metricae: Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentius Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, *Fragmenta et Excerpta metrica / Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii*. — Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1874. Vol. 6. — XXVII, 671 s.

Seneca. *Ad Lucilium epistulae morales*, with an English translation by R.M. Gummere: in 3 vol. — London, New York: W. Heinemann, G.P. Putnam's Sons, 1917–25.

Stoltzfus, Ph. *Theology as Performance: Music, Aesthetics and God in Western Thought*. — New York: T. & T. Clark International, 2006. — XII, 284 p.

Svoboda, K. *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*. — Brno; Paris: Les Belles Lettres, 1933. — 207 p.

Tatarkiewicz W. *The Great Theory of Beauty and Its Decline // Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1972. Vol 31, № 2. P. 165–80.

The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy / Ed. by A.H. Armstrong. — Cambridge: Cambridge University Press, 1967. — XIV, 711 p.

The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music / Ed. by J. Godwin. — Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1993. — XIII, 495 p.

The Institutio Oratoria of Quintilian with an English Translation by H.E. Butler: in 4 vol. — Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press; W. Heinemann, Ltd., 1959. Vol. 3. — 595, VIII p.

The Rhetoric of Aristotle with a Commentary by E.M. Cope: in 3 vol. — Cambridge: Cambridge University Press, 1877. Vol. 3. — 271, XXXII p.

Thonnard, F.-J. *La philosophie et sa méthode rationnelle en augustinisme // Revue des Études Augustiniennes et Patristiques*. 1960. Vol. 6. № 1. P. 11–30.

Walhout, D. *Augustine on the Transcendent in Music // Philosophy and Theology*. 1989. Vol. 3. № 3. P. 283–92.

Walsh, W.H. *Philosophy of History, an Introduction*. — New York: Harper, 1958. — 176 p.

Westphal, R. *System der Antiken Rhythmik*. — Breslau: Verlag von F.E.C. Leuckart, 1865. — XII, 195 s.



Андрей Артемович Тащиан —
к. филос. н., доцент кафедры
философии Кубанского
государственного университета.
Специалист в области истории
философии, переводчик [автор
опубликованных переводов

августиновских трактатов «О Троице»
(2004) и «О музыке» (I, VI) (2012)].

Основные сферы научного исследования:
творчество св. Августина, методологическая
проблематика философии Гегеля,
русская религиозная философия
(А.Ф. Лосев), философское понимание
ритма (стиха). Автор более 50 научных
работ, опубликованных в России, а также в
ряде стран Восточной и Западной Европы,
США и Канаде.

Сайт — www.tashchian.ru.

ISBN 978-5-93883-276-3



9 785938 832763