

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 165.9

**Между познанием и грехом:
репрезентация пяти человеческих чувств
от Античности до раннего Нового времени***И. И. Лисович*Московский гуманитарный университет,
Российская Федерация, 111395, Москва, ул. Юности, 5

Для цитирования: Лисович И. И. Между познанием и грехом: репрезентация пяти человеческих чувств от Античности до раннего Нового времени // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2018. Т. 34. Вып. 1. С. 91–107. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu17.2018.109>

Статья посвящена осмыслению пяти человеческих чувств в европейской философии, культуре и искусстве, которое восходит к учению Платона и Аристотеля. Они рассматривают чувства с точки зрения познания четырех стихий. Платон признает благороднейшим из чувств зрение, поскольку оно ведет к познанию космоса. Порочность он приписывает животной низменной части души, а не чувствам. Бл. Августин в описании чувств соединил принципы Платона, Аристотеля и христианскую этику. Он связал чувства с грехом и самым опасным считал «очарование очей». Аристотель и Фома Аквинский основное внимание уделяют описанию принципов работы органов чувств и механическому способу воздействия на них внешней физической среды. Схоласты критиковали чувства из-за того, что они исказили воспринимаемый мир, в познании они полагались на аристотелианскую логику. В статье показано, как гуманисты и ученые раннего Нового времени активно переосмыслиют все способности души, в том числе и пять чувств, под влиянием платоновской философии. Бэкон к чувствам относится как к «идолам», требуя неоднократно перепроверять данные и чувств, и разума, пестовать их. Это привело к признанию наблюдения и опыта как достоверного источника знания. Переориентация со схоластической аристотелианской традиции на математическую платоническую также нашла отражение в живописи и в поэзии. Одним из примеров этого процесса может служить поэтическая рефлексия Шекспира, где также объектом репрезентации становятся пять чувств. Поэтические образы пяти чувств у Шекспира коррелируют с визуальными изображениями Питера Пауля Рубенса и Яна Брейгеля Старшего.

Ключевые слова: пять чувств, душа, субъект познания, Платон, Аристотель, Бл. Августин, Фома Аквинский, неоплатонизм, Ф. Бэкон, новая философия, научное знание, свободные искусства, Рубенс, Ян Брейгель Старший, У. Шекспир.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

Формирование «новой философии» и экспериментально-опытного знания в раннее Новое время связано не только с обращением к такому объекту изучения, как «Книга природы», где запечатлены творение и воля Создателя, но и к переосмыслению познающего субъекта. В связи с этим были пересмотрены пять органов чувств с точки зрения познания и харматологии (христианского учения о грехе). С развитием анатомии, наблюдательной астрономии, экспериментальной физики и медицины, ботаники, ренессансной архитектуры, живописи и т. п. основным чувственным инструментом познания становится зрение. Уже к середине XVI в. требование тщательного вскрытия и рассмотрения самих вещей становится императивом для исследователей природы, причем в этой процедуре основным познавательным инструментом признается глаз.

Чувственное восприятие в «новой философии» и Платон

Ученые Нового времени выстроили принципиально иную модель исследования: зрение и чувства рассматривались с точки зрения их когнитивного потенциала, на основе их данных воспринимаемый объект подлежал тщательной дескрипции, следовало определить его физические свойства и параметры, что должно было привести к формальному/математическому обобщению явления/закона. Например, для А. Везалия зрение — это и инструмент научного познания, в тексте «О строении человеческого тела» (опубл. в 1543) присутствует огромное количество слов, отсылающих к этой способности человека. Р. Мандресси доказывает, что «взгляд и прикосновение — эти способы познания — анатомы, вслед за Галеном с конца XV в. провозглашают основами новой науки, которую они стремятся создать. <...> Истина и взгляд неразрывно связаны <...>. Беренгарии ди Карпи <...> отводил “показаниям чувств” роль доказательства и говорил о “сенсорной анатомии” (*anatomia sensibilis*)» [1, с. 241].

Логические рассуждения и построения стали вспомогательным инструментом репрезентации воспринимаемого явления. Но для перипатетиков экспериментальная физика, (ал)химия, анатомия и математика не были связаны в единую цепь аргументации, поскольку не имели доказательной основы. В этой связи А. Койре отмечает: «Речь шла о выборе между физикой Аристотеля, представлявшейся более простой, и другой физикой, казавшейся более сложной; о выборе между доверием к чувственному представлению (последовательным проводником этой точки зрения был Бэкон) и отказом от такого доверия в пользу чистого теоретизирования и т. д.» [2, с. 12].

Утверждение А. Койре требует уточнения, поскольку Ф. Бэкон полагал, что свидетельства чувств, опыт и наблюдения не дают достаточных оснований для познания: «...осведомление самих чувств и недостаточное, и обманчивое; наблюдение, недостаточно тщательное и беспорядочное и как бы случайное; предание, суетное и основанное на молве; практика, рабски устремленная на свое дело; сила опытов, слепая, тупая, смутная и незаконченная; наконец, естественная история, и легковесная, и скудная — все это давало разуму лишь совершенно порочный материал для философии и наук» [3, т. 1, с. 78–79]. Он пишет, что человеческий разум путешествует по лабиринту мира среди обманчивых подобий вещей и знаков «при неверном свете чувств, то блистающем, то прячущемся, пробираясь сквозь

лес опыта и единичных вещей» [3, т. 1, с. 68]. В «Новой Атлантиде» жители Дома Соломона исследуют обманы органов чувств, они также демонстрируют публике фокусы, обманы зрения и иллюзии и тут же разъясняют их обманчивость, поскольку, «открыв столько естественных явлений, вызывающих изумление, мы могли бы также бесчисленными способами обманывать органы чувств — стоит лишь облечь эти явления тайной и представить в виде чудес. Но <...> членам нашего Общества под угрозой штрафа и бесчестья запрещено показывать какое-либо природное явление приукрашенным или преувеличенным; а только в чистом виде, без всякой таинственности» [3, т. 2, с. 521].

Что же послужило той точкой разлома, которая позволила признать чувственное восприятие человека в качестве одного из элементов в цепи доказательства? Таким весомым авторитетом для гуманистов и ученых раннего Нового времени, способным противостоять Аристотелю по всем позициям, стал его учитель — Платон. А. Койре отмечает, что именно платоновская модель Вселенной лежала в основе коперниканского поворота¹. Дополняя Койре, можно утверждать, что влияние идей Платона отразилось не только на астрономии и физике, но и живописи, анатомии, поэзии, теологии, герметике, политике.

А. Ахутин подчеркивает важную роль в формировании теоретического мышления гармоника, астрономии и геометрии, связующих чувственное восприятие и созерцание: «Зрение и слух человека, насыщаясь созерцанием божественных законов, начертанных на небе, и слушанием божественной гармонии, которой музы одаряют смертных, становятся чувствами теоретическими, органами мышления» [4, с. 199]. Платон рассматривает в «Тимее» строение человека в целом и его пять чувств взаимосвязанными с организацией Космоса и его стихиями, которыми он объясняет принцип воздействия стихий на человека.

Зрение он связывает с восприятием глазом света/цвета, которые являются производными стихии огня, глаза отражают самую совершенную из форм — сферу как светило². Познающий человек через мышление настраивает движения своей души

¹ «Трудность аристотелевской концепции состоит в необходимости “вместить” евклидову геометрию внутрь неевклидовой Вселенной, в метафизически искривленное и физически разнородное пространство. <...> ибо геометрия отнюдь не являлась для него фундаментальной наукой о реальном мире, которая выражала сущность и глубинное строение последнего; в его глазах геометрия была лишь некоторой абстрактной наукой, неким вспомогательным средством для физики — истинной науки о сущем. <...> [Платон] предпринял попытку сочетать идею Космоса с попыткой сконструировать телесный мир становления, движения и тел, отправляясь от пустоты или чистого, геометризованного пространства. Выбор между этими двумя концепциями — космического порядка и геометрического пространства — был <...> произведен лишь позднее, в XVII в.» [2, с. 18].

² «Из орудий они, прежде всего, устроили те, что несут с собой свет, то есть глаза <...> чтобы явилось тело, которое несло бы огонь, не имеющий свойства жечь, <...> внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственник свету дня, его-то они заставили ровным и плотным потоком изливаться через глаза; при этом они уплотнили как следует глазную ткань, но особенно в середине, чтобы она не пропускала ничего более грубого, а только этот чистый огонь. И вот когда полученный свет обволакивает это зрительное истечение и подобное устремляется к подобному, они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз, и притом в месте, где огонь, устремляющийся изнутри, сталкивается с внешним потоком света. А поскольку это тело <...> однородно <...> движения эти передаются уже ему всему, доходя до души: отсюда возникает тот вид ощущения, который мы именуем зрением» (Тимей. 45 b–d). Здесь и далее «Тимей» Платона цитируется по изданию: [5, т. 3].

относительно движений Космоса³. Именно глаз — тот инструмент, который соединяет внутренний огонь человека с внешним подобным ему светом, становясь проводником для человеческой души, которая может ощущать посредством телесного органа видимый созданный Демиургом мир. Разумная душа человека — медиатор между неизменным и возникающим, поскольку она изначально в акте творения сопричастна гармонии живой, одушевленной Вселенной⁴ и Творцу. Благодаря этому выстраиваются основания для чувственного познания — восхождения к неизменной и вечной Истине через глаз, зрительные ощущения, душу и мыслимый, запечатленный в ней эйдос к одушевленному Космосу и неизменной Идее.

Платон связывает слух с воздействием на ухо стихии воздуха (Тимей, 67 b), его роль в познании та же, что у зрения, — восприятие гармонии Космоса и усовершенствование души⁵. Платон и неоплатоники иерархизировали органы чувств, признавая благороднейшими зрение и слух, поскольку они связаны с познанием Космоса и мировой гармонии и поддаются математизации, т. е. влиянию разумной души. Этой же точки зрения придерживался и М. Фичино, полагая, что благодаря зрению человеческая душа может связать знание о земном и божественном⁶. Умение мысленно видеть позволяет познать гармонию Вселенной и стать связующим основанием между человеком и Богом, делает человека гением [8, с. 254–268], медиатором между неизменным и возникающим.

Запах воспринимается носом через пар, в котором объединяются стихии воздуха и огня (Тимей, 66 d,e). А вкус он связывает с такими стихиями, как вода и земля (Тимей, 65 с — 66 с). Платон также выделяет и «воздействие, распространяющиеся на все тело» — восприятие твердого/мягкого, шероховатого/гладкого, тяжелого/легкого. К этого же рода общим воздействиям он относит и те, восприятие которых обеспечивается (в современной терминологии) вестибулярным аппаратом, позволяющим ориентироваться в пространстве и дающим общее представление

³ «...Причина, по которой Бог изобрел и даровал нам зрение <...>, чтобы мы, наблюдая круговращения ума в небе, извлекли пользу для круговращения нашего мышления, <...> потому, уразумев и усвоив природную правильность рассуждений, мы должны, подражая безупречным круговращениям Бога, упорядочить непостоянные круговращения внутри нас» (Тимей, 47 b, c). Аристотель в трактате «О душе» критикует представление Тимея о космосе и душе, совершающих круговращательные движения, полагая, что душа не является пространственной величиной, он различает в ней ум, мышление, мысли, «ощущающую душу» и «желающую душу», которым не присуще круговое движение (О душе, 406–407). Здесь и далее «О душе» Аристотеля цитируется по изданию: [6, т. 1].

⁴ «Космос дает в себе место нам и всем прочим видимым существам. Ведь Бог, пожелавши, возможно, более уподобить мир прекраснейшему и вполне совершенному среди мыслимых предметов, устроил его как единое видимое живое существо, содержащее все сродные ему по природе живые существа в себе самом» (Тимей, 30 с, d).

⁵ «...Все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонией, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали <...> как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой. <...> дабы побороть неумеренность и недостаток изящества, <...> мы из тех же рук и с той же целью получили ритм» (Тимей, 47 с, d).

⁶ «Наблюдая, она [душа], разумеется, познает. Познает же посредством мышления (intelligentio), поскольку признает свою сущность в качестве духовной и свободной от ограничений материи <...>. Зрение, сочетаясь посредством своего духа с духовными образами цветов, видит <...> она [душа] постигает также божественные вещи, с которыми духовным образом ближе всего связана. Постигает и телесные вещи, к которым склоняется от природы <...> разумная душа обретается в третьей сущности, удерживает срединную область природы и все вещи связует воедино» [7, с. 183–184].

о направлении движения, позволяет определить верх/центр/низ, которые Платон также связывает с пространственной структурой космоса (Тимей, 62–63).

Согласно Платону, неизменный мир идей познается мышлением, а рождающийся изменяемый мир — при помощи мнения, формируемого под влиянием ощущений⁷. Платон не связывает порочность с органами чувств, она обусловлена трехчастной структурой души: разумная находится в голове, смертная — в груди, животная (зверь) — ниже диафрагмы, последние две подвержены страстям, ведомы неразумными ощущениями и склонны ко злу⁸.

Платоновско-аристотелевская трактовка чувств у Бл. Августина и Фомы Аквинского

В схоластике, утвердившейся в европейских университетах с XII в., глаз и чувства познающего субъекта не пользовались необходимым кредитом доверия. Признавали твердо установленным только то ощущаемое/чувствуемое и «видимое», которое встраивалось в существующую теологическую и (или) аристотелианскую систему. Зрение, органы чувств и связанные с ними искажения были предметом критики схоластов, для которых последним доказательством было логически непротиворечивое высказывание.

Истоки этого представления восходят к учению Аристотеля о душе, которая «отличается растительной способностью, способностью ощущения, способностью мышления и движением» (О душе, 413 b). Он полагал, что «ощущение в действии направлено на единичное, знание же — на общее. А общее некоторым образом находится в самой душе. Поэтому мыслить — это во власти самого мыслящего, <...> ощущение же не во власти ощущающего, ибо необходимо, чтобы было налицо ощущаемое. Так же обстоит дело со знаниями об ощущаемом и по той же причине, а именно потому, что ощущаемые вещи единичны и внешни» (О душе, 417 b). Соответственно, знание является результатом мыслительной способности души, а не чувств, которые свойственны животной части души.

В трактате «О душе» философ основное внимание уделяет описанию принципов работы органов чувств и механическому способу воздействия на них внешней физической среды. Он рассматривает чувства как способность души, а тело — как «орудие души». Через способность ощущать тело оказывается посредником между физическим миром и душой. Аристотель не выстраивает иерархии органов чувств, хотя и классифицирует их по тем свойствам, которые они воспринимают: цвет, звук, вкус воспринимаются только зрением, слухом и вкусом. Кроме того, он раз-

⁷ «...Тожественная идея, нерожденная и негибнущая, ничего не воспринимающая в себя откуда бы то ни было и сама ни во что не входящая, незримая и никак иначе не ощущаемая, но отданная на попечение мысли. Во-вторых, есть нечто подобное этой идее и носящее то же имя — ощути-мое, рожденное, вечно движущееся, возникающее в некоем месте и вновь из него исчезающее, и оно воспринимается посредством мнения, соединенного с ощущением» (Тимей, 52 a, b).

⁸ «...Они приняли из его рук бессмертное начало души и заключили в смертное тело, <...> они приладили к нему еще один, смертный, вид души, вложив в него опасные и зависящие от необходимости состояния: для начала — удовольствие, эту сильнейшую приманку зла, затем страдание, отпугивающее нас от блага, а в придачу двух неразумных советчиц — дерзость и боязнь — и, наконец, гнев, который не внемлет уговорам, и надежду, которая не в меру легко внемлет обольщениям. Все это они смешали с неразумным ощущением и с готовой на все любовью» (Тимей, 69 c, d).

личает «общее ощущаемое» — движение, покой, число, фигура и величина, которые воспринимаются сразу несколькими чувствами.

Он описывает органы восприятия согласно ряду параметров: вид чувства, чувствующий орган, что воспринимается, среда восприятия, как воспринимается. *Зрение* — глаз — цвет — свет — огонь; *слух* — ухо — звук — воздух — удар; *обоняние* — нос — дыхание — запах — воздух/вода; *вкус* — язык — ощущаемое — влага; *осязание* — ощущаемое — плоть/тело — земля/вода. Аристотель полагает, что на основе данных органов чувств возникает мнение, которое может быть и ложным⁹. Но для восприятия вышеупомянутых общих свойств (движение, покой, число, фигура и величина) он не находит особого органа восприятия (О душе, 425 а). Таким образом, чувства, как и у Платона, связывают человека с четырьмя стихиями Космоса и свидетельствуют о них. Аристотель также говорит, что органы чувств могут ошибаться: «...чувство, различая ощущаемое и не ошибаясь в том, что это есть цвет, звук, может обмануться относительно того, что именно имеет цвет и где оно находится, или что издает звук и где оно находится» (О душе, 418 а).

Кроме того, говоря о соотношении данных различных чувств, и особенно о восприятии общих свойств, он пишет, что «плоть не есть последнее чувствилище: ведь иначе было бы необходимо, чтобы различающее различало, непосредственно соприкасаясь с ней» (О душе, 426 б), «мыслящее мыслит формы в образах (*phantasmata*), <...> оно приходит в движение и в отсутствие ощущения при наличии этих образов. <...> Иногда с помощью находящихся в душе образов или мыслей ум, словно видя глазами, рассуждает и принимает решения о будущем, исходя из настоящего» (О душе, 431 б). Восприятие органов чувств также может замещаться воображением (*phantasia*), которое создает образы/представления, возникает без ощущения и склонно в большей степени ошибаться, нежели чувства. Воображение занимает срединное положение между чувствами и логосом, поскольку «воображение связано либо с разумом, либо с чувственным восприятием» (О душе, 433 б). Согласно Аристотелю познание происходит благодаря чувствам и душе, о чем свидетельствует в том числе и восприятие общих свойств, хотя философ нечетко описал связь между разными органами восприятия и мышлением, что породило проблему «общего чувства», о которой говорит А. Г. Черняков¹⁰.

⁹ «...Воображение не может быть ни мнением, которым сопровождается чувственное восприятие, ни мнением, основывающимся на чувственном восприятии, ни сочетанием мнения и чувственного восприятия. И это ясно из сказанного, а также из того, что мнение может быть ни о чем ином, как только о том, что есть предмет восприятия. <...> мнение же становится ложным, если предмет незаметно изменился» (О душе, 428 а, б).

¹⁰ «Общее чувство — это, если угодно, всякий раз знающее о себе *ἐνλαρέρω* частное чувство. В схоластике общее чувство (*sensus communis*) связывали с *conscientia concomitans* (сопровождающим сознанием). У Декарта чувство как таковое есть *cogitatio* (“...etiam sentire idem est, quod cogitare”) именно потому, что у нас всегда есть сопутствующее сознание чувств (“*quatenus eorum in nobis conscientia est*”). Чувство обладает формальным признаком когитации: *cogito me cogitare*. У Канта Аристотелево общее чувство (через это схоластическое опосредование) превращается во “внутреннее чувство”. Впрочем, и по Канту, у внутреннего чувства некоторым образом те же предметы, что и у внешних чувств, только “чувственно истолкованные” как определения души, а не вещей, т. е. изъятые из пространства (форма внешних чувств) и помещенные во время. Ведь время у Канта — “форма внутреннего чувства” (и, могли бы мы теперь сказать, — само внутреннее чувство как *эйдос* = энергия); все, кроме времени, — внешнее, чужое, как у Сенеки: “*Omnia, Lucii, aliena sunt, tempus tantum nostrum est*”. Общее чувство есть частное чувство *plus ultra*. И это “*plus ultra*” — не что иное, как непосредственно данная душе (именно в силу этой непосредственности речь идет

Аристотель считает, что желания, телесные чувства и мнения в познании должны подчиняться познанию и разуму (*logos*), который отделен от тела и ведет к истине: «...можно усмотреть власть господскую и политическую: душа властвует над телом как господин, а разум над желаниями — как политик и царь» (Политика, 1: 2)¹¹. Тем не менее сами чувства Аристотель связывает с понятием блага¹², тогда как представления о благе и зле коренятся в душе, движимой желаниями, которая и делает выбор между ними¹³.

Христианская теология наследует платоновско-аристотелианское представление о пяти человеческих чувствах, но корректирует и контаминирует их в соответствии с религиозным восприятием. Бл. Августин разделяет чувства («вестники души») на «внешние», телесные, и «внутренние» образы, связанные между собой памятью и созерцанием. Он сочетает учение Аристотеля и Платона: «внешние чувства» он описывает в традиции Аристотеля (они дают материал для познания вещей), а описание «внутренних чувств» близко к концепции Платона, поскольку они направлены на постижение разумом и интеллектом божественного мира по принципу восхождения¹⁴. Августин полагает, что познание принципов и оснований мироустройства напрямую не связано с чувствами, поскольку в памяти содержатся «бесчисленные соотношения и законы, касающиеся чисел и пространственных величин; их не могло сообщить нам ни одно телесное чувство, ибо они не имеют ни цвета, ни запаха, ни вкуса, не издают звуков и не могут быть ощупаны. <...> Я узнал с помощью всех телесных чувств числа, которые мы называем, считая предметы; но числа, которыми исчисляем, это совсем другое; они не суть образы первых и потому существуют действительно» (Исповедь, кн. 10: 19).

Августин говорит о чувствах не только с точки зрения восприятия свойств мира, как христианин он считает чувства источником искушения. Внешние чувства обманывают разум через удовольствия плоти, стремятся стать его руководителем,

о чувстве) дифференция чувственной формы без материи (предмета одного из пяти чувств) и энергии самого чувственного присутствия (“присутствования”)¹⁵ [9, с. 118].

¹¹ «Политика» Аристотеля цитируется по изданию: [6, т. 4].

¹² «...Животное обладает прочими чувствами не ради существования, а ради блага, например зрением, чтобы видеть, так как животное обитает в воздухе или воде и вообще в прозрачной среде; вкусом, чтобы, распознавая приятное и неприятное, ощущать состав пищи, желать и двигаться; слухом, чтобы ему самому было что-то сообщено, а речью — чтобы сообщать что-то другим» (О душе, 435 b).

¹³ «Размышляющей душе представления как бы заменяют ощущения. Утверждая или отрицая благо или зло, она либо избегает его, либо стремится к нему; поэтому душа никогда не мыслит без представлений ...» (О душе, 431 a).

¹⁴ Этой душой моей поднимусь к Нему [Богу]. <...> Есть другая сила, которой я оживляю не только мою плоть, но и сообщаю ей чувствительность. Ее создал Господь, повелев глазу не слышать, но видеть, а уху не видеть, но слышать, определив каждому чувству в отдельности его место и его обязанности: разное выполняю я с их помощью, оставаясь единым, я — разум. Пропускаю и эту силу мою; и она есть у лошади и мула: и у них тело обладает внешними чувствами. <...> постепенно поднимаясь к Тому, Кто создал меня, прихожу к равнинам и обширным дворцам памяти, где находятся сокровищницы, куда свезены бесчисленные образы всего, что было воспринято <...>. наши мысли, <...> то, о чем сообщили наши внешние чувства. <...> Там раздельно и по родам сохраняется все, что внесли внешние чувства <...>. Все это память принимает <...>. Входят, однако, не сами чувственные предметы, а образы их, сразу же предстающие перед умственным взором <...>. Там встречаюсь я и сам с собой и вспоминаю, что я делал, когда, где и что чувствовал в то время, как это делал» (Исповедь, кн. 10, VII–VIII: 11–14). Здесь и далее «Исповедь» цитируется по изданию: [10].

тем самым приводя ко греху¹⁵. Познавательная способность чувств также может стать предметом вожделения, искушения, любопытства, суетного стремления проникнуть в тайны природы¹⁶. Этот грех он называет «похотью глаз», поскольку «из внешних чувств зрение доставляет нам больше всего материала для познания» (Исповедь, кн. 10, XXXV: 55). Августин, так же как и Платон, отдает предпочтение зрению, поэтому если разум не руководит человеком — зрение становится основным источником искушения. В его концепции зрение обретает несколько модусов: всевидящее око Создателя и зрение человеческое. Человеческое зрение можно разделить на «внешнее», телесное, направленное на физический мир, и зрение «внутреннее», духовное, которое, в свою очередь, — на зрение-воображение для познания мира и око человеческой души, которым человек созерцает Истину и Бога¹⁷.

Амбивалентно отношение Августина и к слуху, который может служить как для искушения, так и для укрепления слабых верой¹⁸, поэтому он пишет о своих

¹⁵ «...Плотское мое удовольствие <...> меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем. Так незаметно грешу я и замечаю это только потом» (Исповедь, кн. 10, XXXIII: 49).

¹⁶ «Кроме плотского вожделения, требующего наслаждений и удовольствий для всех внешних чувств и губящего Твоих слуг, удаляя их от Тебя, эти же самые внешние чувства внушают душе желание не наслаждаться в плоти, а исследовать с помощью плоти: это пустое и жадное любопытство рядится в одежду знания и науки. Оно состоит в стремлении знать <...> всякое знание, доставляемое внешними чувствами, называется, как сказано, “похотью очей”: обязанность видеть — эту основную обязанность глаз, присваивают себе в переносном смысле и другие чувства, когда ими что-либо исследуется. <...> Эта же болезнь любопытства заставляет показывать на зрелищах разные диковины. Отсюда и желание рыться в тайнах природы, нам недоступных; знание их не принесет никакой пользы, но люди хотят узнать их только, чтобы узнать. Отсюда, в целях той же извращенной науки, ищут знания с помощью магии» (Исповедь, кн. 10, XXXV: 54, 55).

¹⁷ «...Ибо пожалел Ты прах и пепел и угодно было в очах Твоих преобразить безобразие мое. Ты колот сердце мое стрелами Своими, чтобы не было мне покоя, пока не уверюсь в Тебе внутренним зрением. Опадала надутость от тайного врачевания Твоего, и расстроенное, помутившееся зрение души моей со дня на день восстанавливалось от едкой мази целительных страданий». «Когда же без ведома моего исцелил Ты голову мою и закрыл “глаза мои, да не видят суеты”, я передохнул от себя, уснуло безумие мое; я проснулся в Тебе и увидел, что Ты бесконечен по-другому, но увидел это не плотским зрением» (Исповедь, кн. 7, XIV: 20).

¹⁸ Улады слуха крепче меня опутали и поработили, но Ты развязал меня и освободил. Теперь — признаюсь — на песнях, одушевленных изречениями Твоими, исполненных голосом сладостным и обработанным, я несколько отдыхаю, не застывая, однако, на месте: могу встать, когда захочу. Песни эти требуют, однако, для себя и для мыслей, их животворящих, некоторого достойного места в моем сердце, и вряд ли я предоставляю им соответственное. Иногда, мне кажется, я уделяю им больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают. И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить расслаблять душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем. Так незаметно грешу я и замечаю это только потом. Иногда, однако, не в меру остерегаясь этого обмана, я совершаю ошибку, впадая в чрезмерную строгость: иногда мне сильно хочется, чтобы и в моих ушах и в ушах верующих не звучало тех сладостных напевов, на которые положены псалмы Давида. Мне кажется, правильное поступал Александрийский епископ Афанасий, который — помню, мне рассказывали — заставлял произносить псалмы с такими незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение. И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую

сомнениях, поскольку «и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом». Тем не менее свою позицию относительно соблазна приятными звуками он обозначает достаточно определенно, отдавая предпочтение содержанию пения: «Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения» (Исповедь, кн. 10, XXXV: 55). Основной модус репрезентации чувств Бл. Августином определяется жанром исповеди и свойственной ей тональностью — чувства показаны как продолжение плоти, склонной поддаваться «усладе», поэтому он находит моральный противовес вкусу (чревоугодие и пьянство): пищу он принимает как «лекарство»; «чары запахов» (обоняние) не так сильно увлекают его; «улады слуха» он избегает, обратившись к божественному смыслу исполняемых песнопений; «прельщение глаз» можно преодолеть, если устремить душу к божественной Красоте.

Фома Аквинский называет чувства «частными силами души» и в целом следует концепции Аристотеля, выделяя чувственную душу у растений и животных. Он полагает, что нет принципиального различия между человеческим и животным восприятием чувственных форм, основное отличие — в наличии размышления у человека: «...животные воспринимают эти интенции только в силу некоего природного инстинкта, человек воспринимает их через посредство своего рода сопоставления идей. По этой причине сила, которая в других животных именуется силой естественного оценивания, в человеке известна как “размышление” [или “частный разум”], ибо она проявляет себя в своего рода сопоставлении интенций» (вопр. 78)¹⁹.

Он не соглашается с августинианским разделением на «внешние» и «внутренние» чувства, поскольку полагает, что «нет никакой нужды назначать [особую] внутреннюю силу схватывания, когда для этих целей достаточно чувства в собственном смысле слова и внешнего чувства. Но внешних и собственно чувств достаточно для вынесения суждений о чувственных вещах, ибо каждое чувство выносит суждение о свойственном ему объекте. Подобным же образом, похоже, их вполне достаточно для восприятия своих собственных действий» (вопр. 78). Он считает наиболее совершенным зрение, а на низшей ступени располагает осязание и вкус²⁰. Память и воображение он связывает с чувственным восприятием, а рации и интеллигентии — с умственной частью души и духовным постижением. Он также принимает точку зрения Аристотеля и Августина, что чувства не ошибаются относительно объекта, но могут ошибаться относительно его качеств²¹. В целом Фома

пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я — и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия» (Исповедь, кн. 10, XXXIII: 49, 50).

¹⁹ Здесь и далее «Сумма Теологии» цитируется по изданию: [11].

²⁰ «Итак, зрение, которому не требуется природное претерпевание ни в его органе, ни в его объекте, является наиболее духовным, наиболее совершенным и наиболее универсальным из всех чувств. За ним следуют слух и обоняние, которым требуется природное претерпевание со стороны объекта <...>. Что же касается осязания и вкуса, то они наиболее материальны...» (вопр. 78).

²¹ «...Чувство не обманывается в том случае, когда речь идет о его собственном объекте, например, зрение — в отношении цвета (разве что обманывается акцидентно, встречая препятствие со стороны своего органа восприятия, как, например, когда больному лихорадкой сладкая вещь может показаться горькой вследствие опухания языка). Чувство, однако, может быть обмануто в том,

Аквинский не приписывает органам чувств как таковым греховности, он скорее их рассматривает как канал проникновения искушения через змея и демонов, которые пленяют низшую чувственную способность души — воображение (вопр. 81. и 114). Таким образом, у Платона, Аристотеля, Бл. Августина и Аквината органы чувств не являлись достоверными источниками знания, ведущего к истине, поэтому они требовали, чтобы ими управлял разум / разумная душа.

Ф. Бэкон тоже с осторожностью относился к чувственному опыту, хотя поддерживал «новую философию», основанную на наблюдении и эксперименте. Что же предлагает Бэкон? Он призывает разграничить познание Бога и познание самих вещей, поскольку последние доступны чувственному восприятию в отличие от божественного²². Он ставит перед учеными задачу освободиться от спекулятивных мнений относительно земного и исследовать его, направив взгляд на то, что доступно непосредственному наблюдению и не искажает предмет исследования. Он не доверяет не только «идолам», но и чувствам, которые призывает пестовать, искать средство против их обмана: требует перепроверять данные чувств при помощи опытов²³. Ф. Бэкон также критиковал излишнюю математизацию знания, тем не менее ученые раннего Нового времени нашли опору в методе, где аргументом стали наблюдение и эксперимент, которые можно было воспроизвести в известных условиях и зафиксировать с помощью измеряемых параметров. Поэтому прежде чем апеллировать к опыту как аргументу, исследователи искали и изобретали процедуры валидации данных зрения и остальных органов чувств, при помощи которых регистрируется объект или эксперимент.

Интерпретация пяти чувств у Шекспира и Рубенса

Художники, поэты также реагировали на эту полемику и рефлексировали по поводу иллюзорности видимого мира, что проявилось в живописи, поэзии, театре, например в творчестве У. Шекспира (см. подробнее: [12]), Д. Донна и барочной игре

что касается таких общих всем чувствам объектов, как размер или фигура, когда, например, Солнце представляется размером в стопу, хотя на самом деле оно гораздо больше Земли. Еще в большей степени чувство обманывается относительно акцидентных чувственных объектов, когда, например, на основании общности цвета принимает уксус за мед» (вопр. 85).

²² «Если кто-нибудь надеется получить в результате созерцания чувственных, материальных вещей достаточно света для того, чтобы с его помощью проникнуть в божественную природу и волю, <...> то «окажется в плену у пустой философии». <...> ...Созерцание творений дает знание, поскольку оно касается самих этих творений, но по отношению к Богу оно может порождать лишь восхищение <...> чувства раскрывают нам природные явления, божественные же скрывают» [3, т. 1, с. 93].

²³ «Данные самих чувств мы подвергаем многообразной проверке. Ибо чувства неизбежно обманывают, однако они же и указывают на свои ошибки <...> это происходит либо вследствие тонкости тела, либо вследствие малости его частей, либо вследствие дальности расстояния, либо вследствие замедленности или быстроты движения <...> [мы] изыскиваем и собираем пособия для чувств, чтобы его несостоятельности дать замену, его уклонениям — исправления. И замышляем мы достигнуть этого при помощи не столько орудий, сколько опытов <...> (мы говорим о тех опытах, которые разумно и в соответствии с правилами придуманы и приспособлены для постижения предмета исследования) <...> опыту самому по себе мы не придаем много значения, но приводим дело к тому, чтобы чувства судили только об опыте, а опыт о самом предмете. Поэтому мы полагаем, что предстаем бережными покровителями чувств <...>. Но так как умы людей настолько заполнены, что совершенно отсутствует гладкая и удобная почва для восприятия подлинных лучей вещей, то возникает необходимость подумать об изыскании средства и против этого» [3, т. 1, с. 76–77].

визуальными обманами (см. подробнее: [13; 14]). А. Дюрер благодаря математизации живописи и обращению к гармонии поднял ее от состояния «технэ», ремесла, до «свободных искусств», что потребовало обратиться к платоновскому пониманию зрения²⁴. В раннее Новое время художники неоднократно обращаются к теме пяти чувств, причем они сочетают как средневековую традицию их аллегорического изображения с ренессансной²⁵, так и новые научные представления о пяти чувствах: картины включают изображение органов чувств и воздействующую на них «материальную» среду.

Если обратиться к сонету У. Шекспира № 130, то можно найти в нем отголоски полемики о чувственном восприятии. Он традиционно рассматривается шекспироведами как пародия на штампы в описании идеальной возлюбленной в сонетной петраркистской моде, захватившей Европу в XV–XVII вв.

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound.
I grant I never saw a goddess go;
My mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare [17, с. 73].

Взор госпожи моей — не солнце, нет,
И на кораллы не походят губы;
Ее груди не белоснежен цвет;
А волосы, как проволока, грубы.
Я видел много белых, алых роз,
Но их не вижу на ее ланитах,
И не сравнится запах черных кос
С усладой благовоний знаменитых;
Мне речь ее мила, но знаю я,
Что музыка богаче благостыней;
Когда ступает госпожа моя,
Мне ясно: то походка не богини;
И все же, что бы ни сравнил я с ней,
Всего на свете мне она милей.

Перевод О. Б. Румера

Поэт описывает свою возлюбленную, руководствуясь данными чувств, в первом катрене, где он говорит о цвете глаз, губ и груди, речь идет о зрении. Затем он присоединяет к зрению осязание, поскольку черные волосы смуглой леди (*the dark lady*) оказываются жесткими как проволока. Во втором катрене появляется обоняние, и он заключает, что дыхание возлюбленной не похоже на парфюм и розы,

²⁴ «Благороднейшее из чувств человека — зрение. <...>. Так, через глаза проникает в нашу душу всякая фигура, которую мы видим. <...> Более достоверно, чем кто-либо другой, может судить о прекрасном искусный живописец. Хорошую фигуру создают правильные пропорции, и это не только в живописи, но и во всех вещах, какие могут быть созданы» [15, с. 14]

²⁵ «К концу XV — началу XVI в. складывается новый изобразительный канон, соединяющий в единый образ антропоморфное и зооморфное изображения. У начала этого канона стоял художник Георг Пенц, создавший около 1544 г. серию гравюр, на которых Пятерица чувств была представлена в виде сидящих женских фигур, занятых характерным делом и сопровождаемых звериными атрибутами, позаимствованными у средневековой традиции: так, Зрение созерцает небосвод за окном, и у ног его лежит рысь, Слух сидит в окружении музыкальных инструментов, и при нем изображен кабан, Обоняние нюхает букет цветов, и рядом мы видим орла, Осязание, подобно Арахне, сидит за ткацким станком, а в левом верхнем углу рисунка изображена паутина. Вкус подцепляет что-то из тарелки вилкой, а справа на полу примостилась обезьянка. Изобразительное решение, найденное Пенцем, вскоре было растиражировано множеством художников, с некоторым изменением внутри канона: Слуху в соответствие был поставлен олень, Обонянию — собака, а Осязанию — сокол или попутай» [16, с. 15–16].

которые он видел. В третьем картене фигурирует слух: утверждается, что речь его госпожи не звучит как музыка. Перед нами лирический герой, который руководствуется собственным опытом: он видит, слышит и осязает свою возлюбленную, поэтому не согласен, что она обладает свойствами вещей, с которыми традиционно сравнивали Донну в сонетах.

Он ведет себя как новые философы: не доверяет ложным сравнениям, а следует за органами своих чувств. Поэт любит свою госпожу и ее истинное обличье, а не укутывает ее в метафорические одежды. Он отказывается от поэтического воображения Филипа Сидни, описавшего, как Астрофил видит обращенные к нему глаза Стеллы (Пенелопы Девере, в замужестве Рич), которые посылают ему лучи, затмевающие дневной свет: «And yet amid all fears a hope there is / Stol'n to my heart, since last fair night, nay day, / Stella's eyes sent to me the beams of bliss, / Looking on me, while I look'd other way: / But when mine eyes back to their heav'n did move, / They fled with blush, which guilty seem'd of love» [18, p. 200]²⁶. В сонете LXVIII Астрофил называет Стеллу единственной планетой, излучающей для него свет, который является источником его жизни и желаний: «Stella, the onely Planet of my light, / Light of my life, and life of my desire...» [18, p. 201]²⁷.

Сонет У. Шекспира также соответствует визуальной традиции иконографии пяти чувств, что позволяет сравнить изображение смуглой леди в сонете с циклом картин Питера Пауля Рубенса и Яна Брейгеля Старшего «Пять чувств» (1617–1618). В центре четырех картин Брейгеля и Рубенса находятся обнаженные Афродита с крылатым Эротом, которые символизируют Любовь небесную. Четыре высших чувства показаны через их жесты и окружающие предметы. Платоновский Эрот — это гений, посредник между богами и людьми и способен приблизить человека к гармонии, прекрасному, добродетели и бессмертию: «Лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак. А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он <.....> в стремлении человеческой природы к такому уделу у нее вряд ли найдется лучший помощник, чем Эрот» (Пир. 212 а, b)²⁸.

Картину «Зрение» можно соотнеси с фразой «*My mistress' eyes are nothing like the sun; <...> If snow be white, why then her breasts are dun...*». На полотне Эрот держит картину «Исцеление слепого в Вифсаиде» перед Афродитой, которая объясняет ему смысл изображения. Доминирующие стихии — огонь и воздух. Они находятся в окружении геометрических, астрономических и оптических приборов (например, две мартышки играют с очками и подозрной трубой), скульптур и живописных полотен (в том числе и написанных Рубенсом), отсылающих, в частности, к остальным органам чувств, четырем стихиям и евангельским сюжетам («Снятие

²⁶ В переводе Э. Шустера: «И все ж надежда в сердце проскользнула, / Когда в ночи — о нет, то было днем — / Украдкой Стелла на меня взглянула, / С небес своих меня даря лучом...» [19, с. 76].

²⁷ В переводе Г. Кружкова: «О Стелла! жизнь моя, мой свет и жар, / Единственное солнце небосклона, / Луч негасимый, пыл неуголненный...» [19, с. 78]. См. подробнее о коперниканской гелиоцентрической аналогии и теории множественности миров в сонетном цикле «Астрофил и Стелла» Ф. Сидни: [8, с. 315–341].

²⁸ «Пир» цитируется по изданию: [5, т. 2].

с Креста» и «Мадонна в цветах»). На заднем плане во дворе изображен павлин — символ многоглазого всевидящего титана Аргуса, чье тело стало звездным небом.

Фраза У. Шекспира «I love to hear her *speak*, yet well I know / That *music* hath a far more *pleasing sound*» как будто отсылает к картине «Слух», где на открытой террасе Афродита играет на арфе. Она пытается успокоить плачущего Эрота, у которого на коленях лежат раскрытые ноты. Вокруг располагаются: чуткая лань, струнные, духовые и ударные музыкальные инструменты, часы, метроном, попугаи (средневековая аллегория слуха), птицы, ноты, колокольчики, огнестрельное оружие и небесная сфера — все, что ассоциируется с музыкой и слухом. Большую часть заднего плана занимает изображение воздушной среды (стихия — воздух), а слева в комнате влюбленные наслаждаются игрой музыкантов.

Строку «If hairs be wires, black wires grow on her head» можно соотнести с «Осязанием». Афродита целует Эрота, рядом с ними изображены жуки, скорпион, обезьяна-капуцин, собаки, холодное и огнестрельное оружие, пороховница, шпоры, лебедка, виноград, медицинские и плотницкие инструменты, пачки денег, жаровня, птицы (одна терзает добычу в воздухе), ведомая под уздцы лошадь. Все это ощутимо воздействует на кожу и позволяет чувствовать тепло, холод, жесткое, колючее, острое, режущее, неприятное. А доспехи и черепаха защищают от тактильного воздействия. Справа висит картина «Воскрешение Лазаря», а на заднем плане слева изображена кузница Вулкана-ремесленника, рудокопы, и доминирующая стихия здесь — земля. Поцелуй Афродиты противопоставлен окружающим предметам как влажное, теплое, мягкое, приятное.

Катрен «I have seen roses damasked, red and white, / But no such roses see I in her cheeks; / And in some perfumes is there more delight / Than in the breath that from my mistress reeks» можно сравнить с картиной «Обоняние», где Афродита/Флора нюхает алую розу, а Эрот дарит ей букет цветов в изобильном саду (стихия — земля) в окружении различных цветущих растений, флаконов с парфюмом, коробочек со специям, собаки, птиц (павлин обладает хорошим обонянием) и мускусных животных. На заднем плане в центре — фонтан (стихия воды), в саду женщины срывают белые розы (символ Девы Марии), а слева располагается лаборатория алхимика с перегонными аппаратами, ретортами и т. п. (алхимические процессы часто описывали как «зловонные», кроме того, алхимики занимались и производством духов, пахучих настоек, вытяжек и т. п.).

Любовь земная ассоциирована у Рубенса и Брейгеля Старшего со «Вкусом», а в 130-м сонете У. Шекспира упоминается «Coral is far more red than her lips' red...». На картине вместо нагой Афродиты и Эрота изображен Пан, который наливает полуодетой нимфе Сиринге с открытой грудью вино за обильно уставленным столом, рядом с ними обезьяна-капуцин. Их окружают сосуды с напитками, дары моря и дичь, овощи и фрукты (афродизиаки) — земное изобилие, символ которого представлен также слева на картине Яна Брейгеля Младшего «Аллегория плодородия». Павлин здесь фигурирует запеченным на столе, убитым среди другой дичи и вольно пасущимся на заднем плане. Слева на заднем плане — кухня, где повар насаживает на вертел очередную птицу. Доминирующие стихии — вода и земля. Библейский сюжет представлен на картине «Брак в Кане Галилейской», где Иисус превратил воду в вино.

Как отмечает А. Нестеров, «с начала XVII в. соединение в одной композиции аллегории чувств и каких-то иных мотивов становится у художников своего рода

“хорошим тоном” — демонстрацией интеллектуальной изоэтренности» [16, с. 28]. Но необходимо уточнить, что эта «изоэтренность» — часть стремления как можно полнее отразить изменяющиеся представления о пяти чувствах. Мы видим органы чувств соотнесенными со стихиями-основаниями видимого мира и Библейской историей, поскольку на каждой из картин есть евангелический сюжет. Высшие чувства соотносятся со свободными искусствами (зрение — астрономия и геометрия; слух — музыка, астрономия) и ремеслами (зрение — скульптура, живопись), низшие — только с ремеслами (слух — часовое ремесло; осязание — кузнечное дело, добыча руды; обоняние — алхимия, садоводство; вкус — поварское искусство, охота).

Таким образом, Афродита и Эрот в этих картинах — источник познания и гармонии чувств и стихий. Их нагота — символ Истины. На всех картинах присутствуют обезьянка (символ подобия) и собака (символ поиска истины), которые уже выходят за пределы воспринимаемого только чувствами. Соответственно, чувства имеют два модуся — земной и небесный, божественный,

Описание госпожи в сонете У. Шекспира — это результат наблюдения, в том числе и за работой своих чувств. Возлюбленная исследуется в следующем порядке: поэт движется от зрения, первого благородного чувства, через вкус, осязание, обоняние (непосредственно проникающие в тело) к благородному слуху, и они дают показания, отличающиеся от куртуазного канона. А. Н. Горбунов полагает, что любовь к смуглой леди — это «любовь земная»: «Шекспир вновь обращается к неоплатоническому тезису о том, что благо вызывает к себе любовь посредством красоты, и полностью опровергает его. <...> она [леди] коварна и лжива, ее “дела черны”, и все же герой любит ее вопреки всем ее изъянам, не имея сил победить свою страсть» [20, с. 639].

Можно добавить, что в данном случае мы видим сочетание различных дискурсов: чувства искушают, как об этом и говорил Бл. Августин; а источником любви земной является смертная часть души влюбленного (согласно учению ренессансных неоплатоников о любви земной и небесной); тогда как анализ облика госпожи — результат исследования влюбленным при помощи разумной части своей души, что восходит к наблюдательным научным практикам раннего Нового времени.

Тем не менее основой познания и описания чувств как у Шекспира, так и у Рубенса с Брейгелем Старшим становится Эрот. Это представление коррелирует с «Комментарием на “Пир” Платона» М. Фичино: «...красота тройка — красота душ, тел и голосов. Красота душ постигается умом; тел — воспринимается зрением; голосов — только слухом. <...> любовь же есть желание наслаждаться красотой — то любовь всегда довольствуется умом, зрением и слухом. Зачем же тогда обоняние? Зачем необходимы осязание и вкус? Эти чувства воспринимают запахи, вкусовые ощущения, тепло, холод, мягкость и твердость и им подобное. <...> Эрот ограничивается этими тремя чувствами; влечение же, которого ищут иные чувства, называется не любовью, а бешенством и распутством» [21, с. 148].

Но Рубенс и Брейгель Старший предлагают более сложную концепцию, близкую к неоплатонизму Бл. Августина, который писал об амбивалентности пяти чувств, хотя зрение оказывается лучшим из них, а вкус — наиболее порочным. Герой Шекспира же предпочитает любить земной облик госпожи. Эти репрезентации пяти чувств соответствуют вышеописанному платоновскому представлению о по-

знании рождающегося мира органами чувств, а неизменного — разумной частью души, которая обладает трехчастной структурой и включает нижний, животный, подверженный страстям уровень.

Литература

1. *Августин Аврелий*. Творения: в 4 т. М.; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. Т. 1. 742 с.
2. *Аквинский Фома*. Сумма Теологии. Ч. I / пер. с лат. С. Еремеева и А. Юдина. Киев: Ника-Центр, Эльга; М.: Элькор-МК, 2002. 560 с.
3. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. / под ред. В. Ф. Асмуса, З. Н. Микеладзе и др. М.: Мысль, 1978. Т. 1. 549 с.; 1983. Т. 4. 830 с.
4. *Ахутин А. В.* Поворотные времена. СПб.: Наука, 2005. 741 с.
5. *Бэкон Ф.* Сочинения: в 2 т. / сост. А. Л. Субботина. М.: Мысль, 1971. Т. I. 567 с.; 1972. Т. II. 582 с.
6. *Горбунов А. Н.* Сонеты Шекспира: Загадки и гипотезы // Шекспир У. Сонеты / отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2016. С. 607–649.
7. *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты: в 2 т. / пер. Ц. Г. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. Т. 2. 254 с.
8. *Койре А.* Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий / под ред. А. П. Юшкевича. М.: Прогресс, 1985. 286 с.
9. *Лисович И. И.* Скальпель разума и крылья воображения: научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 440 с.
10. *Мандресси Р.* Вскрытие и анатомия / пер. с фр. М. Неклюдовой, А. Стоговой // История тела: в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. С. 235–253.
11. *Нестеров А.* Аллегория Пяти чувств в изобразительном искусстве XIII–XVII вв.: эволюция от сюжета к мотиву // Бестиарий и чувства: сб. статей / сост. А. Л. Львова, О. Л. Довгий. М.: Intrada, 2017. С. 9–51.
12. *Платон*. Собрание сочинений: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. Т. 2. 528 с.; 1994. Т. 3. 654 с.
13. *Сидни Ф.* Астрофил и Стелла. Защита поэзии / сост. Л. И. Володарской. М.: Наука, 1982. 367 с.
14. *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса: в 2 т. / сост. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1. 495 с., ил.
15. *Фичино М.* Платоновское богословие о бессмертии душ // Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция / сост. О. Ф. Кудрявцев. М.: Юрист, 1996. С. 176–211.
16. *Черняков А. Г.* Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. 460 с.
17. *Шекспир У.* Сонеты / отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2016. 884 с.
18. *Castillo D. R.* Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010. 200 p.
19. *Chen-Morris R.* «The Quality of Nothing»: Shakespearean Mirrors and Kepler's Visual Economy of Science // Science in the Age of Baroque / eds O. Gal, R. Chen-Morris. New York; London: Springer, 2013 (Ser. International Archives of the History of Ideas. Vol. 208). P. 99–118.
20. *Gilman E. B.* The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the 17th Century. New Haven, London: Yale University Press, 1978. XII, 267 p.
21. The poems of Sir Philip Sidney / ed. W. A. Ringler. Oxford: Clarendon Press, 1962. LXX, 578 p.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2017 г.;
рекомендована в печать 3 октября 2017 г.

Контактная информация:

Лисович Инна Ивановна — канд. филол. наук, д-р культурол., проф.; mag-inna@yandex.ru

Between knowledge and sin: Representation of the five human senses from the Ancient to the early Modern period

I. I. Lisovich

Moscow University for the Humanities, 5, Yunosti Str., Moscow, 111395, Russian Federation

For citation: Lisovich I. I. Between knowledge and sin: Representation of the five human senses from the Ancient to the early Modern period. *Vestnik SPbSU. Philosophy and Conflict Studies*, 2018, vol. 34, issue 1, pp. 91–107. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu17.2018.109>

This article is devoted to understanding the five human senses in European philosophy, culture and art in the Early Modern period, which is associated with the teachings of Plato and Aristotle. They considered the senses from the point of view of knowledge about the four elements. Plato recognizes the vision as the noblest of the senses, as it is associated with the knowledge of the cosmos. He believes viciousness to come from the animal part of the soul, not the senses. Augustine in the description of the five human senses combined the principles of Plato, Aristotle and Christian's ethics. He associated sense with sin, and the threat he believed to be "the temptation of the eyes". Aristotle and Thomas Aquinas focused on the description of principles of operation of sensory organs and mechanical means of exposure to external physical environment. Scholastics have criticized five human senses due to the fact that they distort the perceived world, they relied on Aristotelian logic to arrive at knowledge. The author proves that in the Early modern period humanists and scientists actively revised all the faculties of the soul, including the five senses under the influence of Platonic philosophy. Bacon refers to the senses as "idols", demanding repeatedly to recheck the data of the senses and the mind. This led to the recognition of observation and experience. The reorientation from the scholastic Aristotelian tradition to the mathematical Platonic tradition was also reflected in painting and the poetry. One example of this process can be of Shakespeare's poetic reflection, where the objects of representation are the five senses. The poetic images of W. Shakespeare's five senses correlate with the visual images of Rembrandt and Jan van Eyck.

Keywords: five senses, the soul, the subject of knowledge, Plato, Aristotle, Augustine, Thomas Aquinas, Neo-Platonism, the new philosophy, scientific knowledge, liberal arts, Rembrandt, Jan van Eyck, W. Shakespeare.

References

1. Augustine. *Tvoreniia* [Creations], in 4 vols. Vol. 1. Moscow, Kiev, UTsIMM-Press, 2000. 742 p. (In Russian)
2. Thomas Aquinas. *Summa Teologii* [The Summa Theologiae], pt. I. Transl. by S. Eremeev, A. Iudin. Kiev, Nika-Tsentr, El'ga Publ., Moscow, El'kor-MK Publ., 2002. 560 p. (In Russian)
3. Aristotle. *Sochineniia* [Works], in 4 vols. Eds V. F. Asmus, Z. N. Mikeladze. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 549 p. Vol. 4, Moscow, Mysl' Publ., 1983. 830 p. (In Russian)
4. Akhutin A. V. *Povorotnye vremena* [The Turning Times]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 741 p. (In Russian)
5. Bakon F. *Sochineniia* [Works], in 2 vols. Ed. By A. L. Subbotin. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1971. 567 p.; Vol. 2. 1972. 582 p. (In Russian)
6. Gorbunov A. N. *Sonety Shekspira: Zagadki i gipotezy* [Shakespeare's sonnets: Riddles and Hypotheses]. Shakespeare W. *Sonety* [Shakespeare W. Sonnets]. Ed. by A. N. Gorbunov. Moscow, Nauka Publ., 2016, pp. 607–649. (In Russian)
7. Durer A. *Dnevnik. Pis'ma. Traktaty* [The Diaries. The Letters. The Treatises], in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 254 p. (In Russian)
8. Koyré A. *Ocherki istorii filosofskoi mysli. O vlianii filosofskikh kontseptsii na razvitie nauchnykh teorii* [Essays on the history of philosophical thought: On the influence of philosophical concepts on the development of scientific theories]. Ed. by A. P. Yushkevich. Moscow, Progress Publ., 1985. 286 p. (In Russian)

9. Lisovich I. I. *Skal'pel' razuma i kryl'ia voobrazheniia: nauchnye diskursy v angliiskoi kul'ture rannego Novogo vremeni* [The scalpel of reason and the wings of imagination. Scientific discourse in English culture early modern period]. Moscow, Publishing House of the Higher School of Economics, 2015. 440 p. (In Russian)
10. Mandressi R. Vskrytie i anatomiia [Autopsy and Anatomy]. Transl. from French by M. Nekliudova, A. Stogova. *Istoriia tela [History of the Body]*, in 3 vols. Eds A. Korben, Zh.-Zh. Kurtina, Zh. Vigarello. Vol. I. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012, pp. 235–253. (In Russian)
11. Nesterov A. Allegoriia Piati chuvstv v izobrazitel'nom iskusstve XIII–XVII vv.: evoliutsiia ot suizheta k motivu [Allegory of the Five Senses in the Visual Arts of the XIII–XVII Centuries: the Evolution from one Story to the Motive]. *Bestiarii i chuvstva [Bestiary and the Senses]*. Eds A. L. L'vova, O. L. Dovgii. Moscow, Intrada Publ., 2017, pp. 9–51. (In Russian)
12. Plato. *Sobranie sochinenii [Works]*, in 4 vols. Eds A. F. Losev, V. F. Asmus, A. A. Takho-Godi. Vol. 2. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 528 p.; Vol. 3. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 654 p. (In Russian)
13. Sidney F. *Astrofil i Stella. Zashchita poezii [Astrophil and Stella. The Defence of Poesy]*. Ed. by L. I. Volodarskaya. Moscow, Nauka Publ., 1982. 367 p. (In Russian)
14. Ficino M. Kommentarii na «Pir» Platona [Comments on the “Feast” of Plato]. V. P. Shestakov. *Estetika Rennsansa [Aesthetics of the Renaissance]*, in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 144–235. (In Russian)
15. Ficino M. Platonovskoe bogoslovie o bessmertii dush [Plato's Theology on the Immortality of Souls]. Ed. by O. F. Kudriavtsev. *Chasha Germesa: Gumanisticheskaia mysl' epokhi Vozrozhdeniia i germeticheskaia traditsiia [The Hermes's Chalice: The Humanist Thought of the Renaissance and the Hermetic Tradition]*. Moscow, Iurist Publ., 1996, pp. 176–211. (In Russian)
16. Cherniakov A. G. *Ontologiia vremeni. Bytie i vremia v filosofii Aristotelia, Gusserlia i Khaideggera [The Ontology of Time: Being and Time in the Philosophies of Aristotle, Husserl and Heidegger]*. St. Petersburg, Vysshiaia religiozno-filosofskaia shkola Publ., 2001. 460 p. (In Russian)
17. Shakespeare W. *Sonety [The Sonnets]*. Ed. by A. N. Gorbunov. Moscow, Nauka Publ., 2016. 884 p. (In Russian)
18. Castillo D. R. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010. 200 p.
19. Chen-Morris R. “The Quality of Nothing”: Shakespearean Mirrors and Kepler's Visual Economy of Science. Eds O. Gal, R. Chen-Morris. *Science in the Age of Baroque*. New York, London, Springer, 2013. Ser. International Archives of the History of Ideas, vol. 208, pp. 99–118.
20. Gilman E. B. *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the 17th Century*. New Haven, London, Yale University Press, 1978. XII, 267 p.
21. Ringler W. A., ed. *The poems of Sir Philip Sidney*. Oxford, Clarendon Press, 1962. LXX, 578 p.

Author's information:

Lisovich Inna I. — Candidate of Philology, Doctor of Culturology, Professor; mag-inna@yandex.ru