

BIBLIOTHECA IGNATIANA
Богословие, Духовность, Наука

Эмиль Маль

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО
XIII ВЕКА ВО ФРАНЦИИ

Эмиль Маль

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО
XIII ВЕКА ВО ФРАНЦИИ



Институт философии, теологии и истории св. Фомы



BIBLIOTHECA IGNATIANA
Богословие. Духовность. Наука

Эмиль Матье

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО
XIII ВЕКА ВО ФРАНЦИИ

Эмиль Матье

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО
XIII ВЕКА ВО ФРАНЦИИ

AM
DTC

AM
DTC

В И Б Л И О Т Е С А И Г Н А Т И А Н А
Б О Г О С Л О В И Е , Д У Х О В Н О С Т Ъ , Н А У К А

Эмиль Маль

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО XIII ВЕКА
ВО ФРАНЦИИ



Институт философии, теологии и истории св. Фомы

МОСКВА

2009

Научный совет издания:

о. Михаил Арранц (S.J.) †

Анатолий Ахутин

Владимир Бибихин †

о. Октавио Вильчес-Ландин (S.J.)

Андрей Коваль – ученый секретарь

о. Рене Маришаль (S.J.)

Николай Мухелишвили

Дмитрий Спивак

Эмиль Маль

Религиозное искусство XIII века во Франции. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. — 552 с.

Книга Эмиля Маля (1862–1954) «Религиозное искусство XIII в. во Франции» (1899) начинает историю иконографической науки в западноевропейском искусствознании. Первое в длинном ряду трудов ученого-энциклопедиста фундаментальное исследование мира образов французской готики — одновременно первая в истории искусства работа, непосредственно связывающая скульптурное и живописное убранство готического собора с текстом Писания и памятниками богословской мысли.

Книга предназначена для ученых и студентов-искусствоведов, а также для всех читателей, интересующихся искусством Западного Средневековья.

Émile Male. L'art religieux de 13 siècle en France

Перевод Анны Пожидаевой, канд. искусствоведения (Предисловие, Введение, Книга I, Книга IV, главы V и VI, Заключение) и Дильшат Харман, канд. искусствоведения (Книги II, III, IV, главы I, II, III) под редакцией Натальи Веденеевой, Алексея Расторгуева и Марии Савельевой.

© Librairie Armand Colin, 1948

© Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008

© Анна Пожидаева, Дильшат Харман, перевод с французского, 2008

ISBN 978-5-94242-032-4

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме, включая размещение в сети Интернет, без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Содержание

<i>Алексей Расторгуев. Жизнь и труды Эмиля Маля</i>	5
Предисловие.....	21
Введение	33
<i>Глава I.</i> Основные черты средневековой иконографии.....	33
<i>Глава II.</i> Метод изучения средневековой иконографии. «Зерцала» Винсента из Бове	61
Книга I. <i>Зерцало природы</i>	65
Книга II. <i>Зерцало науки</i>	113
Книга III. <i>Зерцало морали</i>	157
Книга IV. <i>Зерцало истории</i>	201
<i>Глава I.</i> Ветхий завет.....	201
<i>Глава II.</i> Евангелие.....	260
<i>Глава III.</i> Легендарные традиции Ветхого и Нового Завета	291
<i>Глава IV.</i> Святые и Золотая легенда	371
<i>Глава V.</i> Античность. Светская история	454
<i>Глава VI.</i> Конец мировой истории. Апокалипсис. Страшный Суд.....	482
Заключение	527
Указатель имен.....	538

Жизнь и труды Эмиля Маля

Перед вами книга об искусстве французской готики, в первый раз выходящая на русском языке. Напечатана она была в 1899 г., и нельзя сказать, что это недавно. И все же больше чем через век ее издают в ее собственной стране и за ее пределами заново и заново, улучшая только качество иллюстраций. Это неизбежно: «Религиозное искусство XIII в. во Франции» Эмиля Маля (E. Male, *L'art religieux de 13 siècle en France*, Paris, 1899) принадлежит к небольшому числу абсолютных шедевров в области науки об искусстве. Списка таких предельных ученых достижений нет, конечно, да и в каждой области истории искусства, от античности до современности, или, если смотреть не по времени, а по карте, от искусства Китая до искусства Америки (пересекая по пути всю Европу, разумеется) такие предельные события познания свои, особенные. Но даже среди них остается еще немного лучших из лучших, таких, как «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве запада» Эрвина Панофского (E. Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western Art*, Uppsala, 1960), «Средневековая книжная миниатюра» Отто Пэхта (O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters, Eine Einführung*, Munich, 1984) или «Три христианские столицы. Топография и политика» Рихарда Краутхаймера (R. Krautheimer, *Three Christian Capitals. Topography and Politics*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980). Вот книга Маля именно этому верхнему Олимпу науки и принадлежит. И здесь есть только один, редчайший критерий подлинности: не в великолепном лапидарном слоге дело, не в бездонной эрудиции автора, не в захватывающей романтике искусства гигантских готических соборов; просто собор и книга слились для нас в XX уже веке воедино, и без этой книги собор XIII в. себе не представить. Текст конца XIX столетия стал неотъемлемой частью

достоверного понимания памятника; памятник без него немотствует. Молчит. Глохнет.

Лучшей похвалы автору быть не может.

Теперь посмотрим, как это произошло.

Искусство великих готических соборов до сих пор, даже в наше время бесконечных мостов и ни с чем не соразмерных аэровокзалов, кажется ошеломляюще, нечеловечески громадным деянием. Неужели можно было в эту дотехническую эпоху создать гигантские здания, которые до сих пор видны за десятки километров — так Шартр появляется среди своих длинных полей, так уже изготовленным к взлету космическим кораблем с тесно сбитыми в одну группу башнями возвышается на холме Кутанс, так в средиземноморских дюнах возникает, как божественный элеватор, кирпичный гигант Альби. Изложенная на их стенах информация под стать их размерам. Аббат Бюльто, автор старинной и самой подробной монографии о Шатрском соборе, насчитал в нем до восьми тысяч изображений в скульптурах и витражах: великая книга, которую можно читать целую жизнь. Ее и читали целые поколения, но позже, много позже ее крепко забыли и не раз пытались стереть. Собственно, уже после реформ Триденского собора (1545—1563) католическая традиция отказывается от значительной части своего прошлого в области как литургики, так и агиографии: и жития прежних святых читать больше некому. Средневековый космос, средневековая антропология, средневековое понимание души и тела, истории и самого Господа становится для католицизма XVII в. пережитком невнятного прошлого, языком сомнительных преданий и недостоверных басен. Это касается и текстов, и образов прошлого. Уходила в мертвую пыль библиотек схоластика — уходили в забутровку мостовых и полов дивные готические алтарные преграды, (*jubes*), от которых почти ничего не осталось. Французский материализм, французский скептицизм, французское язвительное кощунство в духе Вольтера — вот что будет дальше. Наступит эпоха Просвещения. Жуткий для истории средневековых соборов XVIII в., завершившийся пятым актом трагедии, Великой Французской революцией 1791 г.

На русском языке само название эпохи Просвещения выглядит как горькая ирония. Для нас, для которых возглас чина крещения

«крестился еси, просветился еси» все еще сохраняет в слове «просветить» не общеобразовательный и не рентгеновский, но благодатный смысл, эпоха Просвещения, когда великие соборы, такие как Ключни или Тур, Камбре или Аррас, продавались и шли на слом, названа скверно. Вообще в эпоху революций, не только наших, но и, конечно, Великой французской, не говоря о религиозной реформе Генриха Восьмого в Англии — в такие времена соборам плохо. И не знаю, что здесь кажется более родным — история собора города Эльджин в Шотландии, приватизированного и проданного своим епископом, или история собора Парижской Богоматери, который, разоренный и обесчещенный революционным вандализмом 1790-х гг., десакрализуется и получает прелестное, бесконечно адекватное название «Храм Разума» от своих осквернителей. Мы мало что изобрели нового, помещая у себя в церквах планетарии или называя бывший астраханский кремль «городок имени товарища Троцкого».

Поэтому ясно, что в годы Великой французской революции лишь был подведен первый горестный итог разложения христианства во Франции, и конечно, какое уже тут чтение великих каменных книг готики. Даже вандализм восставшего народа обязан своими подробностями полному незнанию того, что с яростью сносится: Маль сам пишет, что ошибка Монфокона, считавшего царственные фигуры «галереи королей» западного фасада Нотр Дам королями Франции, была причиной их гибели от рук революционной толпы. Никто, ни ревнители старины, ни иконоборцы — не ведал, что это ветхозаветные цари Израиля. Не одни только скульптуры и витражи: исчезали реликвии, принесенные из крестовых походов и веками хранимые как величайшие святыни, рвалась многовековая преемственность традиции и деформировалось основание европейской цивилизации...

Отрезвление, впрочем, началось довольно скоро. Где пораньше начались погромы, там несколько раньше и люди с ужасом оборачивались себе вслед... В Англии сведения о руинах заброшенных монастырей еще в XVII в. стали публиковать в описаниях и гравюрах, во Франции после Наполеона соборы заметили уже не как памятники ненавистой Церкви, но как собственные сокровища древности, не в Греции, Риме, или Египте находящиеся, но вот здесь, едва ли не

в каждой деревне и уж точно городке. Здесь много сделал романтизм с его антиклассической направленностью. Романтизм, для которого средневековье стало вызовом поколению отцов, модой, прихотью, но ведь иногда и верой, и возвращением к христианству, вдохновением и откровением. Но готика была даже страстному своему адепту второй трети XIX в. не намного понятней Египта. Недаром позже Малья назовут Шампольоном соборов; крепким же было забвение мощнейшей, срединной части собственной национальной культуры. Ладно, Жан Франсуа Шампольон прочел египетские иероглифы, его гений вернул полноту выражения целой громадной древневосточной культуре — а тут свои собственные образы были непонятнее египетских! Перечитывая теперь «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго, мы с некоторым ироническим недоумением констатируем, что его образ собора как вместилища хтонических сил, как загадки и едва ли не зловещей тайны, как воплощения романтического дерзания и растворения прикровенных глубин идеально, полностью, на все простодушные сто восемьдесят градусов противоположен реальной готике. Та была воплощением зримого порядка, овеществленной иерархии, телесности, преодолевающей себя и уходящей в формализованную и логическую бестелесность: собор был образом божественного устройства бытия, выраженным в архитектуре и в программе его изображений. Но это стало понятно только много позже.

Эмиль Маль родился в 1862 г. в Оверни, в городке Комментри, где его отец был шахтером, потом горным инженером; позже они жили в Монтье, около Сент-Этьенн, департамент Луар, и он вспоминал, что отец в детстве читал ему книгу Гюго, так что он кое-чем обязан все тому же романтическому мифу. Он начал свое высшее образование в 1883 г., в *Ecole normale supérieure*, собираясь стать художником. Но видимо, важнее оказалось изучение в этих стенах истории литературы, в том числе и средневековой: необыкновенное для историка искусств знание текстов отличало все его зрелые работы, и это знание началось как школьное. Его другом в это время был Жозеф Бедье (*Joseph Bedier*, 1864–1938), позднее знаменитый своими исследованиями французской литературы средневековья, особенно

«Тристана и Изольды», фавлю и «Песни о Роланде». По переписке их известно, сколь многим Маль ему обязан; вообще замечательно, что друг рядом с другом в юности оказались столь параллельные ученые умы: Маль издал свой главный текст в 1898, Бедье в 1900 г.; оба открыли Франции глаза на национальное средневековье, в искусстве и в слове соответственно, оба приняты, Бедье в 1921, Маль в 1927 г., во Французскую Академию, и оба обязаны своей славой не только учености, но и слогу — переложения «Песни о Роланде» и «Тристана и Изольды» считаются классикой французской литературы и языка, а не одной лишь науки. Но до этого времени еще далеко: пока пути Маля и Бедье еще различны. Окончил он *Ecole normale supérieure* в 1886 г., и здесь школьное классическое образование, с тогдашними безукоризненными латынью и греческим, возобладало на время над национально-романтическими грезами. Его соученики вспоминали, как он с листа переводил сотни строк Гомера. Молодой человек собирается стать археологом и продолжить свои занятия античным искусством и историей в *Ecole d'Athènes*: ученые занятия искусством классической древности были последней твердыней уходящей власти классицизма. Но власть эта над Малем длилась недолго: путешествуя летом со своими кузенами по Италии, он увидел фрески Андреа да Фиренце 1366–1368 гг. в Санта Мария Новелла, в так называемой «Испанской капелле», и с той поры его интерес к средневековому искусству возобладал над восхищением античностью. Надо же было так случиться, что именно в Италии, где везде античность и Ренессанс, он был захвачен одним из самых замысловатых по своей иконографии памятников средневековья. Зал заседания капитула доминиканского ордена содержит, помимо захватывающей монументальной, многолюдной «Голгофы», фрески «Церковь Воинствующая» и «Триумф Фомы Аквинского», многосоставные символические композиции, полные иносказаний и персонификаций, ученых персонажей от Пифагора до Аверроэса и мифологических от Сатурна до Тувалкаина — можно представить себе, как хотелось в них разобраться, как желанно было назвать поименно каждого предстателя в монументальной композиции, от философа до персонификации, от пророка до отца церкви: похоже, благословение Фомы Аквинского,

самого сложного и самого ясного из средневековых философов, с той поры не покидало Эмиля Маля. Он вспоминал: «Одна из фресок передо мной изображала гения божественного порядка Средних Веков собственной персоной: Святого Фому Аквинского. Это сцена триумфа. Святой, с золотым солнечным диском на груди, со своей «Суммой» в руке, здесь царит над всеми великими умами античности и средневековья... Он исполнен всеми их знаниями, которые он приводит в соответствие со светом Евангелия. Средневековье, которого я не замечал, явилось мне здесь в таком величии, которое меня совершенно потрясло». И вот воплощенная доминиканцами в Италии дидактическая программа вернула его во Францию соборов... Отказавшись от работы в Афинах, он вернулся во Францию и занял место преподавателя риторики в Сент-Этьенн, все в тех же местах, где жил в детстве. Он преподавал там три года, чтобы потом переехать в Тулузу и в Париж для завершения образования и написания диссертации.

После публикации первой своей статьи по иконографии свободных искусств 1891 г., он с 1892 г. читает лекции по истории искусств и в том же году печатает работы о романских капителях в музее Августинцев в Тулузе. Круг вопросов, которые он потом будет всю жизнь задавать самым разным памятникам, от позднеантичных до барочных, уже здесь вполне определен: это область точных смыслов и текстовых значений того или другого изображения или образного ряда. Иначе говоря, это иконография: слово, много раз встечавшееся до Маля, хотя бы у не раз цитируемого им Дидрона, чья «Христианская иконография» (Didron, *Iconographie chrétienne*) 1843 г. была его настольной книгой в юности. Но только у Маля это слово приобретает характер абсолютной инструментальной точности, и ему принадлежит, так сказать, копирайт на его современное научное значение. Его отчетливый, вопрошающий взгляд на вещи требует от памятника только одного ответа: что здесь сказано? Красота исполнения допускается, подразумевается и даже иногда упоминается, однако она остается за кадром: нужен смысл. Бессмысленное или полувнятное, неотчетливое, полуорнаментальное высказывание не допускается и не замечается; поэтому мир романской скульпту-

ры или книжной миниатюры, стольким обязанный первородному хаосу раннесредневековых образов, для Эмиля Маля дальше мира образности готической. Предмет и метод всегда должны быть соприродны: ясность высказывания эпохи предполагает единственно возможное истолкование, и наоборот: точный вопрос ученого ищет памятники с точными смыслами.

Он пишет о методе очень рано, и очень рано приводит его в действие: в 1894 г. выходит статья о преподавании истории искусств, в 1895 первая работа об истоках французской скульптуры средневековья. Начинается серьезная работа всей его жизни, цели которой определены: это средневековое изобразительное искусство его страны; и феноменальная память, умение работать набело, без конспектов, без записей, очень скоро приводит его к полному тексту диссертации, которая и издается в 1898 г. Этот текст он переиздаст с поправками много раз, но в общих чертах это то, что сейчас перед вами: «Религиозное искусство во Франции XIII века».

Большие готические соборы Франции один за другим получали еще в XIX в. свои тщательные описания. Трехтомная монография о Шартрском соборе аббата Бюльто, далеко превосходящая по размерам и подробности книгу Маля — один из лучших памятников этого жанра. Обычно это дело ученых клириков, это скорее не история искусств, а церковная археология: Бюльто описывает и называет своими именами все, что может описать и назвать, архивольт за архивольтом, сюжет за сюжетом, статую за статуей в утомительном, однообразном и исчерпывающем порядке. Описание здесь важнее всего; интерпретация не переходит простые границы каждого изображения по отдельности и их последовательного расположения на стене. Моисей поставлен на северном портале Шартра слева, вот здесь; судя по его скрижалям и колонне с медным змием, это действительно Моисей; рядом Авраам, узнаваемый по маленькому Исааку, Самуил с другой стороны от Моисея, Давид подальше. Эти добротные тома не стали событием и не сделали десятой доли того, что сделала книга Маля о XIII в. Он избрал своей целью создание, так сказать, собора соборов: иконографическое целое, а не индивидуальные частности. Не забывая их немало: подробности и мелочи он

читает всегда лучше и точнее своих предшественников, исправляя Бюльто в Шартре, например; но он дерзнул складывать из них универсальное и всеохватное целое соборной иконографии. Он решил-ся на то, что никому еще не давалось: понять, как из отдельных сюжетов складывается великая информационная сверхсистема готики, что именно и как именно призывается мастером к осуществлению под диктовку ученого богослова.

Это потребовало почти невозможного: полного знания богословской литературы XII и XIII вв. Текстовый источник, вот что нужно исследователю, по возможности не просто похожий по тому, что в нем сказано, на те или иные витражи или рельефы, но тот самый, именно тот, который послужил основой для создания программы. Если бы не грандиозное деяние аббата Миня (*Migne*), Малю было бы делать нечего. «*Patrologia Latina*», первое полное собрание текстов латинских отцов церкви, начала печататься в 1844 году, и Маль взял оттуда все, что только мог. Сама структура его книги, подразделившая изображения на соборных стенах на четыре мира: мир науки, природы, морали и истории — заимствована им у Винсента из Бове; внутри же каждого раздела цитаты из Гонория Августодунского, Гуго Сен-Викторского, Иакова Ворагинского ставятся в прямое соответствие с сюжетами, и вот выстраивается перед нами точная система соответствий: вот картинка, скажем, с изображением милосердного самаритянина, а вот какой смысл вкладывался в этот сюжет таким-то автором, вот зачем она стоит рядом с другим сюжетом, именно вот таким-то, и всему этому есть простое и полное текстообразное соответствие. Когда эти параллели отвечают на вопрос о смысле более чем девяноста процентов изображений, на соборе, все становится на свои места, и средневековая литература, в первый раз в истории искусств, сама проясняет, что сказано художником. И собственно, великое и кропотливое деяние исследователя, как кажется, состоит лишь в том, чтобы расставить на правильные места сами собою разумеющиеся вопросы и ответы. К не знающим языков и текстов Маль сохранял ледяную иронию: чего стоит его пассаж о неправильной интерпретации портала Санса у Виоле ле Дюка: «Оставаясь, тем не менее, верным мысли Бозция, и желая сохранить ее

суть, он (мастер Санса — *А.Р.*) изобразил ряд θ (как первую букву греческого слова теория — *А.Р.*) наверху платья и ряд π (практика — *А.Р.*) внизу. На рисунке Виолле-ле-Дюка легко опознать греческие буквы — не понимая их смысла и принимая их за украшения на платье, он с точностью воспроизвел их. Очевидно, он воспринял ряд θ и π как род греческого орнамента».

Такой текст кажется в чем-то разочаровывающе простым. Какую только чушь не пытались прочесть на стенах церковей XIII в., от историй греческих богов и разнообразных спекуляций на евангельской истории¹ до алхимических бредней у Фулканелли²! И вот ответ, который прост и точен, и тема общих, больших смысловых рядов в соборной иконографии решена, и точка. Нечего больше обсуждать. Маля уже в 20-е гг., а потом много раз и до сего дня, упрекали во многих профессиональных грехах: в чрезмерной элементарности суждений о тонких мирах смысла (Эрвин Панофский), в игнорировании светской составляющей в искусстве средневековья (Андре Грабар), в игнорировании собственно художественных, свойственных искусству, а не тексту, способах рождения смыслов (Майкл Камилл), да еще во французском национализме, да еще в непонимании романского искусства (Артур Кингслей Портер)... И дальше больше. Об этом мы сейчас поговорим. Но несравненная сила Маля остается: тема, которую он обрисовал, им и решена. Любое дальнейшее истолкование частных сюжетного мира соборов, которое примет тот же Панофский (скажем, по поводу остатков античных тем и образов в готике) или тот же Камилл, которого маргинальные сюжеты интересуют больше основных — любое! покоится на незыблемых основаниях Маля, как на каменной, вечной основе.

¹ Так, в начале XIX в. Ленуар (Alexandre Lenoir, *Description artistique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français*, An X., 6e edit.) серьезно считает житийный цикл св. Дионисия Парижского в Нотр-Дам иллюстрацией дионисийского мифа, а госпожа Фелиси д'Эзак доказывает, что маленькая красная дверь в северном нефе того же собора — образ раны от копья в боку Спасителя (Félicie D'Ayzac, *Le cerf: Etude de zoologie mystique et monumentale au moyen âge* // *Revue de l'Art Chrétien*, 8, 1884, p. 541–557).

² Настоящее имя Жан-Жюльен Шампань. Имеется в виду книга «Тайны готических соборов» (1929).

Конечно, собор XIII в. — это не только то, что в нем видел Эмиль Маль. Великое искусство готики есть в первую очередь архитектура, до которой Малю нет дела, потому что он читает только текстовые смыслы: ученый-филолог в нем всегда упреждает зрение историка искусства. Но это и не было его задачей, архитектура готики нашла своих адептов и своих историков, от романтического, упорного, но неточного Виолле-ле-Дюка в середине XIX в. до безупречного, точнейшего, тончайшего, но слишком сложного для современного американизированного студента Пауля Франкля в середине XX. Но где то, что не увидел Маль в иконографии соборов? Эти вещи, конечно, есть. Первым делом это изобразительная периферия, дальние углы и закоулки, куда он просто не очень стремился заглядывать: резные сиденья хоров, с их маленькими консолями — *misericodia*, предназначенными для того, чтобы стоя немного опираться задом на сиденье: изображенные там сюжеты более всего соответствуют символике и тематике низа, и Малю они лишние, они не следуют из ученого богословия. Народная, фольклорная, вульгарная тематика, которая следует из живой повседневности, из дохристианской памяти культуры, из полнокровного и повседневного юмора: нет, это вне соборов Эмиля Маля, но это в их реальности, от алтарных преград (Винчестер) до водостоков (Лувьер). Он этого видеть просто не хотел, католическое целомудрие ему мешало: «Мы не обнаружим (в иконографии соборов — *A.P.*) также никаких следов иронии по отношению к религии и богослужению. Принято приводить в пример капитель из Страсбургского собора с изображением шутовских похорон ежа, которого провожают в последний путь другие животные во главе с оленем, служащим мессу, и ослом, поющим на клиросе. Но сегодня этот рельеф утрачен, и мы можем судить о нем лишь по рисунку начала XVII века». Это, конечно, неверно: шутовская литургия и праздник дураков, выворотный мир пародии и грубой, иногда кощунственной шутки — дело вполне средневековое. Но ведь этих сюжетов ничтожно мало, внимание к ним в современной науке едва ли пропорционально их месту в искусстве... Да и дописали это потом за Маля многие другие. Значительно более веский ему упрек — это разделение собора на отдельные сюжеты, при каковом делении сами эти сюжеты толкуются прекрасно, но их сочетания, их структурное

и тематическое, наконец, иерархическое их единство на протяжении, скажем, всего северного портика Шартра — этого у Маля не найти. Ни в одной части его текста мы не увидим памятник искусства, описанный в своей непосредственной трехмерной протяженности: он набирает сюжеты согласно книгам, он подбирает из собора картинки к Винсенту из Бове, а не описывает построение того или другого портала или порталной стены. Но здесь не надо забывать, что история искусств по своему предмету старше истории языка и словесности, а по методу много моложе. Самостоятельные основания высказывания в нашей науке тогда еще не вполне были понятны, и начинать от текста было много естественнее, чем начинать от самой украшенной, многоярусной, но безглагольной стены. И еще: в отличие от археологов, ему хотелось от описания уйти, прийти к пониманию...

Дальше, после этой книги, Маля ждала прямая, ясная, как его слог, и упорная, удачная, восходящая, ровная, долгая, даже парадная научная карьера. В 1908 г. он избран на кафедру средневековой археологии Сорбонны, новую, созданную двумя годами ранее: под этим названием имеется в виду кафедра истории средневековой архитектуры и искусства. Он сам создает новую науку и места, где она будет звучать. В том же 1908 г. выходит «Религиозное искусство позднего средневековья во Франции» (*L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*). Надеясь на русский ее перевод, мы не будем сейчас долго ее описывать, но она имеет не меньшее значение, чем книга о XIII в.: здесь Маль определил основные параметры следующей культуры; он оказался первым, кто оценил позднее средневековье не как переходный или упадочнический период, или предвозрождение, но как абсолютно особое и важнейшее для европейской культуры время. В 1912 он получает звание «*Professor emeritus*» в Сорбонне. Каждая его книга переиздается им заново и заново на протяжении всей долгой жизни. С мелкими, но существенными уточнениями; так что взяв тему, он на самом деле никогда не оставляет ее ради другой; просто его диапазон познания расширяется. Следующая столь же известная его монография — это «Религиозное искусство XII в. во Франции» (*L'art religieux du 12 siecle en France*) 1922 г.; здесь подведен дополнительный фундамент под книгу о XIII столетии. Менее

определенная в своих суждениях, более акварельная, что ли, она находится на опасной для Маля грани предположительного и точного, вербального и невербального: это слишком рано для него, искусство еще не так прямо связано со словом. Дань первой мировой войне — книга о национальной специфике французского и немецкого средневекового искусства 1917 г.; ее потом критиковали за национализм, которого Маль в самом хорошем, слава Богу, неполиткорректном старинном смысле слова, в интонациях «*La vieille France*», совсем не лишен, и ничего дурного усмотреть в этом пафосе во времена преступной бомбардировки немцами Реймса нельзя (заметим, что жесткий текст о немецких военных преступлениях против соборов Франции написал в те годы и его друг Жозеф Бедье). Да и вообще, сколько раз инкриминировали Мालю антигерманский пафос разнообразные теплохладные голоса — а посмотрел ли хоть один из них на ниши в стенах собора Сен Кантена, аккуратно вырезанные над каждым столбом главного нефа для закладки в них взрывчатки! Маль с самого начала XX в. все более воспринимается своей страной как голос соборов, голос исторического прошлого старой Франции, и его известность выходит за пределы собственно науки. Сохранились письма Марселя Пруста к Мालю, очень занятные, где Пруст, так любивший французские городки и ездивший еще до войны по следам Джона Рескина от собора к собору, задает Мालю вежливые, уважительные, дельные вопросы, чтобы разобраться. Так что книжечка Пруста «Памяти убитых церквей» (Marcel Proust, *En mémoire des églises assassinées*, 1919) — это тоже резонанс книги Маля, которую мы сейчас издаем. Ответы Пруст, впрочем, не сохранил. Но в тексте «В поисках утраченного времени» любая отсылка к французским церковным древностям сверена по Мालю — это уже доказано; так что Пруст все же сохранил письма Маля в самой лучшей местности, в которой только мог.

Но путь Маля лежал и дальше, за пределы Франции. В 1923 г. он назначается на пост почетного директора *Ecole Française de Rome*, и начиная с этого времени мы видим его исследования уже вне прежних границ времени и места. «Религиозное искусство после Тридентского собора» (*L'art religieux après le Concile de Trente*, 1932, позже выходила еще два раза, в 1951 г. и в 1984, последний раз под заглави-

ем «Религиозное искусство XVII века») — еще одна книга, ставшая классической. Христианское искусство барокко до этой книги воспринималось, особенно во Франции, где барокко по существу и не было, как второстепенное и незначительное. До Рима постоянный рефрен в заглавиях больших книг Маля — это «во Франции»; но во Франции барокко неразлично, а в Риме Маль понял и выразил его значение, и в первой же строке издания 1932 г. пишет: Франция занимала здесь свое место, но не была центром этих процессов! Его горизонт стал шире, его метод получил новые блистательные возможности, и искусство XVII в. оказалось ему, медиевисту, глубоко доступно. Бернини, Караваджо, Сурбаран, Рубенс — кто бы подумал раньше, что он осмелится писать о них, и так хорошо напишет! Да что говорить: уже одного того, что Эмиль Маль первым привлек внимание ученых собратий к знаменитой впоследствии в истории науки XX в. книге Чезаре Рипа «Иконология» (*Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, 1593), довольно для долгой славы, и вся дальнейшая научная традиция, взявшая это название — иконология — названием своего метода, здесь тоже должна почитать Маля...

Рим позволил ему увидеть последнюю великую главу в истории христианской иконографии; но Рим же увлек его, естественно, в свою древность. Поздние книги его обращаются к началам христианского искусства, началам еще до-средневековым: это «Рим и его древние храмы» (*Rome et ses vieilles églises*, 1942) и «Конец язычества в Галлии и древнейшие христианские базилики» (*La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*, Paris, 1950). Особенно замечательно то, что Эмиль Маль описал большой круг во времени и в пространстве: начав с Франции, он заканчивает свои исследования на той же территории, но во времена прихода христианства в Римскую Галлию; начав с сердцевины христианского искусства Запада, со Средних веков, он дошел до последних его осмысленных пределов в ранние и поздние времена.

Он и сам жил, в общем, той же жизнью и в том же мире, что его памятники. Живой и нежный, краткий и патетичный его слог (это нелегко было сохранить в переводе, но многое, за это особенная благодарность переводчикам, удалось хорошо) обнаруживает совсем не

ученую складку сухого аналитика, но душу цельную, упрямую, радостную, искренне верующую. Во Французскую Академию он и принят был как писатель, а не как историк... Рамки его работ, как кажется, выразили его далеко не полностью: чего стоит странный пассаж о мотивах природы в реймском соборе:

«Мастер находился под неусыпным контролем, когда речь шла о передаче в камне религиозной идеи, когда же дело доходило до украшения собора, он мог на свое усмотрение свободно покрывать стены невинными травами и цветами. Эта счастливая свобода, наивная любовь к природе трогает нас сегодня куда больше, чем благородные и достойные, но бесплодные символические программы клириков». И это говорит человек, отдавший этим программам всю свою земную жизнь! Его облик хорошо передают старые фотографии: сухое лицо с изысканной резкой горбинкой носа, сдержанность, тонкость, замкнутость... А описание Жермена Базена трогает своей неожиданностью: «Что касается преподавательского таланта Маля, то он определил его следующим образом: “Самое большое воздействие оказывают не слова преподавателя, а его личность”. Мне невероятно повезло, что я слышал один из последних прочитанных им в Сорбонне курсов (вскоре после этого он возглавил Римскую школу), так что я могу засвидетельствовать истинность этих слов. Малю тогда перевалило за шестьдесят, и выглядел он, как ни парадоксально, как отставной офицер кавалерии: узкие французские усики, орлиный нос, гордо посаженная голова. Излишне высоким, но в то же время певучим голосом он увлекал студентов и в то же время как бы исподволь приобщал их к своей вере. Казалось, Эмиль Маль ведет нас в мир легенды, но на самом деле ученый оставался в жестких рамках историко-искусствоведческой науки».

Эмиль Маль умер в 1954 г. в Шаалисе, где был на склоне своих долгих лет жизни куратором музея Жакмар-Андре, находящегося в замке, на территории знаменитого, сохранившегося в руинах, цистерцианского аббатства. В собрании этого музея, основанного в 1912 г., главная часть — это коллекция Жакмар-Андре, где есть самые разные и изумительные вещи, от бирманской скульптуры до живописи Франсуа Буше, от Джотто до Греза. Наверное, это хорошее место для человека, который держал в уме столько образов про-

шлого и приводил их в порядок и в систему; правда, кажется, что строгая капелла XIII в., оставшаяся от аббатства, Малу более соответствует. Но похоронен он не там, а в том же Комментри, в Оверни, где он и родился: этот круг он тоже завершил.

Печатаая первый перевод самой известной книги Маля на русский язык, следует добавить еще несколько слов. Европейское средневековье — одна из самых далеких для русского сознания частей исторического прошлого средиземноморской цивилизации. Новое время мы после петровских реформ разделили с Европой; новейшее устроили для всего мира по своему бестолковому усмотрению; барокко и классицизм XVII в. понятны нам через их отражение в культуре нашего XVIII. Ренессанс и античность вместе с классическим образованием вошли в сознание русской культуры Нового времени как столь же свое, сколь и общее основание всей культуры, начало любой речи и истоки всякой красоты. Свидетели тому — легионы гимназистов, учившие латынь и греческий... Но вот средневековье у нас другое. Оставляя в стороне ненужные здесь рассуждения о том, какое оно у нас — пойдем, что латинская литература и искусство XII или XIII вв. никак не вошли в образовательный ценз русского школьного сознания. Литература на новых языках, поэзия трубадуров или Данте, Петрарка или Тристан и Изольда, может быть, вошли... очень отчасти, очень в отблесках грядущего итальянского Возрождения или в кильватере романтико-символических мечтаний Серебряного века. Последние часто отдавали основательным дурновкусием — «Огненный ангел» Брюсова здесь можно было бы процитировать целиком, только вот никакой к тому охоты нет. Но сколько мы найдем разумных русских рефлексий на тему готической архитектуры или философии схоластики? В бессмертных «Образцах Италии» П.П. Муратова средневековье обсуждается в биографиях, завоеваниях, победах, адюльтерах и преступлениях наравне с итальянским Возрождением — а готика? Когда Муратов описывает Болонью, то от всего грандиозного собора Сан Петронио он — буквально выходя — замечает только портал работы Якопо дела Кверча, уже совершенно антикизирующий. Узнавание латинского средневековья для русских только начинается, начинается именно сейчас, и, слава Богу, прошли те времена, когда один только незабвенный

голос М.Л. Гаспарова отвечал на наши немногие и недостаточные вопросы о латинском средневековье. А ведь это худо — мы отстранены от самого существенного для Европы периода определения языков и наций, от сердцевины христианской антропологии Запада, от его мысли и образа, которые стали основой всего дальнейшего его величия.

Пора узнать об этом времени побольше.

Алексей Расторгуев

Полная библиография работ Эмиля Маля содержится в: Lambert Elie, *Bibliographie de Emile Male*, Poitiers, Cahiers de civilisation médiévale, 1959; биографические сведения о нем см. Gilberte Émile-Mâle, *Émile Mâle. Souvenirs et correspondance de jeunesse*, Nonette, Éditions CRÉER, 2002.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Средние века видели в искусстве прежде всего наставление. Все, что надлежало знать человеку: историю мира от его сотворения, догматы веры, деяния святых, иерархию добродетелей, многообразие наук, искусств и ремесел — повествовалось ему на витражах церквей или в скульптурах церковных порталов. Готический собор по праву именовался «Библией для бедных» — это трогательное прозвание было дано ему первопечатниками XV в. в одной из их первых книг. Простецы, невежды, все те, кого звали «стадом Господним», глядя на них, узнавали глазами почти все то, что им было доступно из своей веры. Величественные, исполненные истового благочестия фигуры, казалось, несли свидетельства истинности учения Церкви. Эти бесчисленные статуи, расставленные по ученому плану, служили как бы образом того дивного порядка, который, согласно учению св. Фомы, царил в мире идей: через искусство самые высокие и сложные теории богословия хотя бы отчасти доходили до самых смиренных умов.

С течением лет глубокий и сложный смысл этого искусства стал забываться, и новые поколения, изменившие свои представления о мире, оказались неспособны его постичь. Со второй половины XVI в. искусство Средневековья становится загадкой для зрителя. Именно тогда окончательно умер средневековый символизм — душа и сердце нашего религиозного искусства.

Церковь стала стыдиться некогда милых ее сердцу преданий, порожденных долгими веками младенчества христианского мира. Тридентский собор положил конец старинным художественным традициям — вдохновленный его идеями «Трактат о святых образах»

Молануса ясно показал, что смысл средневекового искусства более не занимает современных богословов¹.

Когда в XVII и XVIII вв. монахи-бенедиктинцы из монастыря Сен-Мор писали о наших старинных церквах, они проявили потрясающее невежество, особенно удивительное для столь эрудированных авторов. Монфокон в своем трактате «Памятники искусства времени французской монархии» искал и находил на фасадах наших соборов сцены из истории Франции и портреты королей.

Что же тогда говорить о дилетантах? Они рассуждали о статуях и рельефах наших соборов, как об искусстве далекой Индии. Иные фантазеры уверяли, что обнаружили в скульптурах портала собора Парижской Богоматери секрет философского камня². В конце XVIII в. Дюпюи нашел в календарном цикле Нотр-Дам подтверждение своего знаменитого тезиса о солярном происхождении всех культов. Его ученик Лемуар³ опознал всю историю Вакха в цикле рельефов, посвященных житию св. Дионисия Парижского.

Лишь в нашем веке ученые начали кропотливую работу по возвращению смысла произведениям искусства Средних веков, которые сделались непонятнее иероглифов. Язык скульптур портала Амьенского собора или северный трансепт Шартра темен для непосвященного, и всякому, кто захочет войти в этот закрытый, таинственный мир, требуется проводник. Начиная с 1830 г. благодаря таким великим археологам⁴, как Дидрон и Кайе, мы значительно продвинулись по этому пути, но и после них осталось множество неразгаданных секретов; осталась и задача свести воедино их разрозненные труды.

В этой книге мы как раз и попытались придать систематическую форму их изысканиям, а также, насколько это было возможно, мы попытались их дополнить.

¹ Molanus, *De historia sanct. imagin. et picturarum*. Первое издание вышло в 1580 г., см. также лувенское издание 1771 г. с примечаниями Пако.

² Гобино де Монлюизан, исследователь герметических учений, живший в XVII в. См. его трактат, опубликованный в *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 139—199.

³ Alexandre Lenoir, *Description artistique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français*, An X., 6e édit., p. 120.

⁴ Э. Маль называет археологами ученых, исследовавших искусство Средних веков на протяжении XVII — первой половины XIX вв. — *Прим. пер.*

Труд, подобный нашему, мог бы быть полезен историкам искусства, ибо в наши дни изучать искусство Средних веков, как в былые времена, не обращая внимания на сюжеты, исключительно с точки зрения развития манер и техник — это значило бы составить себе о нем совершенно ложное представление, полностью игнорируя особенности данной эпохи⁵. В старину наши скульпторы руководствовались совершенно другими представлениями об искусстве, чем мастер эпохи Бенвенуто Челлини. Им не был безразличен выбор сюжетов, и статуя для них не была чем-то вроде изящной детали в общем узоре, призванном ласкать глаз зрителя. В Средние века художественная форма облекала собою идею⁶, которая, можно сказать, развивалась внутри косной материи, придавая ей точные очертания. Форма неотделима от творящего и одухотворяющего ее содержания. Даже несовершенное по исполнению произведение XIII в. нам по-настоящему интересно: мы чувствуем в нем некое подобие живой души.

Итак, чтобы иметь право судить о достоинствах средневековых мастеров, необходимо для начала попытаться понять, что именно они хотели сделать. Именно поэтому введением в изучение средневекового искусства должен стать систематический обзор общеупотребительных сюжетов эпохи. Эта задача, которая нам и предстоит, очень обширна, поскольку все лучшее в истории мысли XIII в. было облечено в зримую форму. Все великие идеи богословов, авторов энциклопедий, толкователей Писания были запечатлены в витражах и скульптуре соборов. Мы попытаемся показать читателю, как средневековые мастера восприняли мысли отцов Церкви, и полностью обрисовать то завершенное и всестороннее наставление, которое собор XIII в. призван был преподавать христианскому народу.

В таком обобщающем труде не остается возможности подробно осветить многовековую путь художественного развития, предшествовавшего XIII веку. XIII век — это время, когда дух Средневековья с наибольшей полнотой выразился в христианском искусстве, и

⁵ Именно этим грешит Любке (Lubke) в главах, посвященных искусству Средних веков: *Geschichte der Plastik*, t. I, II, Leipzig, 1880.

⁶ Мы не касаемся здесь в чистом виде декоративных произведений, которые, как мы покажем в книге I, не имеют символического значения.

именно поэтому мы избрали XIII в. предметом своего труда; однако было бы ошибкой считать, что все было изобретено именно тогда. Множество схем, идей, приемов пришло из предшествующих столетий. Изучение этого долгого пути развития христианского искусства — одна из самых интересных задач для исследователя, однако она требует особенной деликатности.

Нет ничего поучительнее, чем попытка проследить традицию изображения одного и того же персонажа или сюжета от времени раннехристианских катакомб до эпохи соборов. Внимательное изучение одной изобразительной схемы, представленной последовательно в мозаиках V в., в византийской миниатюре, на каролингских резных пластинах из слоновой кости, на романских капителях, наконец, в произведениях XIII в., даст исследователю возможность выявить самые тонкие нюансы богословской мысли Средневековья. Такого рода анализ покажет, например, что в искусстве катакомб не решались изображать распятого Иисуса, что в эпоху Раннего Средневековья Он был представлен на кресте, покрытом драгоценными камнями, с высоко поднятой головой, открытыми глазами и венцом на голове, как триумфатор; что, наконец, в последние годы XIII в., когда в искусстве человечность возобладала над догмой, распятый Иисус смежает веки, склоняет голову, простирает руки, вызывая в нас сострадание, взывая более к нашим чувствам, чем к разуму.

Кропотливое и подробное изучение подобных нюансов даст ученому возможность понять, насколько подвижным, изменчивым, живым было то, что мы называем средневековой христианской традицией. Однако подобный труд потребует целой жизни — так, Дидрон остановился на этом пути, рассмотрев изображения трех лиц Троицы⁷. Граф Гримуар де Сен-Лоран⁸ предпринял подобную достойную всяческого уважения попытку, однако, несмотря на глубочайшие познания автора, его «Путеводитель по христианскому искусству», охватывающий всю историю искусства от истоков до наших дней, был обречен на некоторую общую поверхностность.

⁷ Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, 1844 (Collect. de documents inédits relatifs à l'histoire de France).

⁸ Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, 6 vol., Paris et Poitiers, 1872–1873.

Цель нашей работы иная — мы хотели бы рассмотреть искусство XIII в. как единое целое, исследовать пути, которыми этот самодостаточный, живой и заверченный организм отражает богословскую мысль Средневековья. Нам хотелось показать его величие, поистине энциклопедическую, всеохватную полноту христианского искусства в эпоху подлинного расцвета Средних веков.

Итак, мы сделали предметом нашего исследования XIII в. — время, когда искусство полно дерзновенного стремления выразить и изобразить все сущее. С точки зрения иконографии самые прекрасные из наших романских церквей кажутся бедными по сравнению с нашими готическими соборами. Мы обращаемся к периоду, в течение которого был задуман и исполнен декор фасадов всех наших великих соборов, однако нам придется то и дело выходить за пределы XIII в. и касаться то более ранних, то более поздних памятников. Старый портал Шартра⁹, к примеру, был украшен около 1150 г., внешнее убранство Руанского или Лионского соборов, напротив, было завершено лишь в начале XIV в. Очевидно, что было бы неразумно искусственно ограничивать наше исследование точно отмеренным промежутком между 1200 и 1300 г.

Мы изучаем лишь памятники французского искусства отнюдь не потому, что искусство соседних народов нам представляется принципиально иным; напротив, искусство XIII в. имеет поистине вселенский характер, оно универсально, как само христианское вероучение. Нам удалось воочию убедиться, что в декоре соборов Бургоса, Толедо, Сиены, Орвьето, Бамберга, Фрайбурга, Кентерберри все главные сюжеты средневекового искусства задуманы и расположены так же, как в Париже и Реймсе. Однако мы убеждены, что нигде идеи христианского богословия не были выражены с такой яркостью и полнотой, как во Франции. Во всей Европе нет ни одного памятника, который мог бы хотя бы отдаленно сравниться по широте и полноте с догматической программой Шартрского собора. Именно во Франции христианское учение Средневековья воплотилось в совершенной форме, французское искусство XIII в. стало

⁹ Речь идет о т. н. «Королевском портале», объединяющем три портала западного фасада собора. — *Прим. пер.*

живым средоточием сознания христианского мира. Тот, кто знает Шартр, Амьен, Париж, Реймс, Лан, Бурж, Ле Ман, Санс, Осерр, Труа, Тур, Руан, Лион, Пуатье, Клермон, не много нового увидит в иностранных соборах. Впрочем, мы оставляем за собой право обратиться за примером к немецким, итальянским или английским памятникам — это будет способствовать наглядности рассуждения и нимало не повредит нашей сосредоточенности исключительно на французском искусстве.

Наша наука пока не знала трудов подобного рода¹⁰. Археологи, отцы христианской иконографии, сочли бы преждевременным появление обобщающего исследования. Однако сейчас, по истечении более чем семидесяти лет исследования исключительно частных вопросов, подобный опыт, несомненно, покажется менее дерзким. В вышедших в течение этого периода монографических трудах, посвященных почти всем нашим соборам, мы смогли, несмотря на их несовершенство, почерпнуть достаточно точных и любопытных сведений, чтобы с уверенностью вычленить несколько самых общих тенденций. Нам удалось на деле проверить степень достоверности этих трудов. С другой стороны, множество выходящих с 1830-х гг. периодических изданий, посвященных исключительно искусству Средних веков, пролили свет на целый ряд бесценных для нас фактов.

В первую очередь здесь надо назвать *Annales archéologiques*, журнал, который в течение двадцати лет жил благодаря энергии Дидрона. Дидрон, убежденный почитатель Виктора Гюго, был плотью от плоти эпохи романтизма, и надо сказать, он руководствовался в своих трудах воображением почти в той же степени, что и эрудицией. Впрочем, если он и допускал некоторые ошибки, важнее то, что

¹⁰ Тем не менее необходимо указать: abbé Crosnier, *Iconographie chrétienne*, Caen, 1848; abbé Pascal, *Institutions de l'art chrétien*, Paris, 1858, 2 vol.; Mgr. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, 1890, 2 vol. Из зарубежных изданий заслуживает внимание иконографический труд Детцеля: Н. Detzel, *Christliche Ikonographie*, 2 vol., Freiburg-im-Breisgau, 1894–1896. Укажем также достойный внимания обзор Краусса в *Geschichte der christlicher Kunst*, t. II, p. 263 etc., Fribourg, 1897. Однако во всех этих трудах произведения искусства мало и редко соотносятся с богословской, литургической, народной текстовой традицией Средневековья.

огонь его энтузиазма охватил целое поколение исследователей древностей.

Неиссякаемым кладезем сведений для нас стали и основанный де Комоном *Bulletin monumental*¹¹, и созданный каноником Корбле журнал *Révue de l'art chrétien*. Отец Кайе с небольшой группой коллег, в которую вошел, в частности, серьезный и тонкий автор, о. Мартен, издал два научных сборника, названных *Mélanges* и *Nouveaux Mélanges d'archéologie*¹². Никто из ученых XIX в. не знал искусство Средних веков лучше о. Кайе. Его труды «Витражи Буржа» (*Vitraux de Bourges*)¹³ и «Изображения святых в народном искусстве» (*Caractéristiques des saints dans l'art populaire*)¹⁴ свидетельствуют о глубочайшей учености автора. К несчастью, их блестящие достоинства несколько портит неоправданно полемический тон и некоторая неестественность стиля изложения.

Не следует пренебрегать и изданиями, лишь отчасти посвященными искусству Средневековья — такими, как *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, *Révue archéologique*, *Gazette archéologique*.

Наконец, немало сведений дали и многочисленные периодические издания (*Bulletins de Mémoires*) провинциальных археологических обществ почти всех наших регионов. Их список дают господа де Ластери и Лефевр-Понталис¹⁵. Заслуживает отдельного упоминания одно из старейших наших научных обществ — Общество антикваров Франции, чьи «Записки» (*Mémoires*) часто, в особенности после 1840 г., представляют большой интерес.

Таков перечень изданий, из которых мы почерпнули ряд сведений для нашего труда. Однако сами памятники поведали нам больше, чем книги. Нам довелось не один раз изучать произведения, о которых идет речь в нашей книге. Более того, благодаря музею

¹¹ Кроме корпуса *Bulletin monumental*, следует назвать периодическое издание *Congrès archéologiques de France*.

¹² Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie, histoire et de littérature*, Paris, 1847—1856, 4 vol.

¹³ Cahier et Martin, *Vitraux peints de Saint Etienne de Bourges*, Paris, 1842—1844.

¹⁴ Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1866—1868, 2 vol.

¹⁵ R. de Lasteyrie et Lefevre-Pontalis, *Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par des sociétés savants*, Paris, с 1888, Imp. Nat. Здесь же можно найти список изданий *Bulletin Monumental* и *Congrès archéologiques de France*.

слепков Трокадеро, мы смогли в Париже без спешки осмотреть те фрагменты, которые на месте за недостатком времени изучили не так подробно, как хотелось бы. Мы постоянно пользовались и тремя большими собраниями фотографий и эстампов — собранием исторических памятников из библиотеки Трокадеро¹⁶, Библиотеки школы изящных искусств и материалами Кабинета эстампов. Последнее собрание, известное под названием *Grande Topographie* («Большое собрание карт») Франции, включает в первую очередь рисунки и гравюры XVII—XVIII вв.; нам же оно дало исключительную возможность ознакомиться с не дошедшими до наших времен произведениями искусства и представить себе состояние памятников до реставрации¹⁷. Благодаря этим собраниям нам удалось почти постоянно иметь перед глазами статуи и рельефы, рассеянные по всей территории Франции.

К сожалению, этого нельзя сказать о витражах, которые у нас до последнего времени редко воспроизводились в фотографиях. К счастью, о. Кае в своем труде о витражах Буржа приводит поистине исчерпывающий корпус изображений важнейших витражей XIII в., некоторые другие поместил г-н де Ластери в своей книге «История живописи по стеклу»¹⁸. К этому корпусу добавилось также немало новых листов, воспроизведенных в монографиях Буррассе и Маршана («Витражи Тура») ¹⁹, Юше («Витражи Мана») ²⁰, Флориваля и Миду («Витражи Лана») ²¹, Ива Делапорта и Э. Уве («Витражи Шартра») ²².

Не следовало пренебрегать и иллюминированными рукописями — в книжной миниатюре мы нашли закономерности, которым подчиняется и монументальное искусство. Порой нам даже пред-

¹⁶ Это собрание может быть дополнено материалами Комиссии по историческим памятникам на улице Валуа.

¹⁷ Вместе с этими собраниями следует назвать и созданное г-ном Мартен-Сабоном.

¹⁸ F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, Paris, 1838—1858.

¹⁹ Marchand et Bourrassé, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, Paris, 1849.

²⁰ Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*, Le Mans, 1868.

²¹ Florival et Midoux, *Les Vitraux de Laon*, Paris, 1882—1891.

²² Y. Delaporte et E. Houvet, *Les Vitraux de la cathédrale de Chartres*, 1926.

ставлялось, что миниатюристы являются истинными авторами схем, поступающих впоследствии в распоряжение скульпторов и мастеров витража. Мы убеждены, что внимательное изучение книжной миниатюры сулит немало открытий. Впрочем, в наше время эта работа крайне затруднена тем, что каталог рукописей Национальной библиотеки составлен лишь в общих чертах и не позволяет вести по-настоящему методичных исследований. Каталог миниатюр латинских рукописей, начатый г-ном Бордые по образцу каталога миниатюр греческих рукописей, остался неоконченным²³. Чтобы описать бесконечное множество иллюстрированных рукописей, разбить их на группы и школы, проследить их преемственность, потребуются многие годы и работа не одного поколения специалистов²⁴. Зато библиотека Арсенала, библиотека св. Женевиевы и библиотека Мазарини снабжены теперь превосходными каталогами, благодаря которым изучать рукописи стало легко и удобно. Впрочем, мы привлекали к нашему исследованию книжную миниатюру лишь в той мере, в какой она позволяет лучше понять иконографию статуй и витражей XIII в.

Выполнение задачи, подобной нашей, неизбежно связано со множеством трудностей. Об одной из них необходимо сразу предупредить читателя. Вот уже более двух веков статуи и витражи наших соборов уничтожаются или, что часто означает то же самое, реставрируются. Следы этих поновлений несут на себе фасады соборов Парижской Богоматери, Буржа, Реймса — мы постоянно встречаем то статую святого с новой головой, то фигуру добродетели, получившую чужой атрибут. Витражи почти во всех наших церквях также пострадали от невежественной реставрации XVIII в. — последовательность сюжетов была нарушена, фрагменты одной композиции использовались для дополнения другой. Так, например, в Осерре

²³ Он не был напечатан; с ним можно ознакомиться под шифром: *Nouvelles acquisitions françaises* 5813, 5814, 5815. Следует назвать здесь самый общий каталог иллюминированных рукописей из Национальной библиотеки, составленный графом де Бастардом. Он также не был издан: *Bibl. Nat., Nouvelles acquisitions françaises* 5811—5812.

²⁴ См. труд Леопольда Делиля о книжной иллюстрации: *Hist. littér. de la France*, t. XXXI, p. 13 etc. Он делает попытку разделить иллюминированные кодексы на группы. См. также G. Vitzum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907.

сцены житий св. Евстафия, св. Петра и св. Павла рассеяны в беспорядке по разным витражам хора и нефов. Такие случаи служат неиссякаемым источником ошибок исследователей.

Более грамотные реставрации нашего века с точки зрения знатока почти так же плохи. Недостающие части витражей были реконструированы достаточно искусно и, на первый взгляд, почти неотличимы от подлинных. Но здесь для недостаточно внимательного исследователя таится опасность искать законы средневековой иконографии в подделке XIX в. По счастью, произведение часто говорит само за себя: современный фрагмент легко опознать по менее живому колориту, менее верной линии, нескольким неверным деталям в композиции. Таким образом, памятник XIII в. требует от исследователя большой предварительной работы — необходимо отделить подлинные детали от поновления, восстановить нарушенный порядок. Надеемся, что нам удалось избежать подобного рода ошибок.

Вторая трудность — в необходимости ограничивать себя. Многие главы нашей книги могли бы быть вдвое длиннее, особенно та, что посвящена Золотой легенде — ее и вовсе можно было бы продолжать бесконечно, если бы мы задались целью хотя бы перечислить все произведения, в которых фигурируют святые. Но, как уже было сказано, в наши задачи не входило создание исчерпывающего иконографического справочника — нам представлялось необходимым сказать лишь главное, дать лишь несколько самых показательных примеров, иллюстрирующих основные направления в развитии искусства.

Самой существенной трудностью из всех, что мы встретили на своем пути, была необходимость изучения средневековых богословских текстов. Здание христианской экзегезы, которое отцы и учителя Церкви возводили в течение тысячелетия, кажется на первый взгляд неодолимой громадой, однако, погрузившись в изучение комментаторов Писания, литургистов, энциклопедистов, исследователь с изумлением обнаруживает, что они во многом повторяют друг друга. Исидор Севильский пересказывает отцов Церкви, Беда Достопочтенный — Исидора Севильского, Рабан Мавр — Беду Достопочтенного, Валафрид Страбон — Рабана Мавра, и так далее. В те времена, когда дорожное сообщение между областями было затруд-

нено, а книги были редкостью, идеи распространялись медленно, и вполне достойной задачей для автора считалось сократить знаменитую книгу, сделать выжимку из нескольких великих трактатов, или даже воспроизвести практически без изменений труд кого-нибудь из учителей прошлого. У авторов Раннего Средневековья не было литературного самолюбия, им неведомо авторское тщеславие — ведь автором учения очевидно является не тот, кто его записал, а сама Церковь, и написание книги можно было сравнить с делами милосердия, посредством которых тем или иным способом ближнему возвещается истина.

Таким образом, при ближайшем рассмотрении гигантский корпус литературы Средневековья сводится к немногочисленным положениям. Десяток со знанием дела подобранных текстов мог бы, по сути, заменить все остальные. Все комментарии на Ветхий и Новый Завет собраны в *Glossa ordinaria* Валафрида Страбона, которую Николай Лирский дополнил в XIV в. Вся символика литургии содержится в *Rationale divinum officiorum* Гильома Дуранда. Проповедническая традиция древности оживает в *Speculum Ecclesiae* Гонория Августунского. Вся Священная история в понимании эпохи содержится в *Historia Scolastica* Петра Коместора и «Золотой легенде» Иакова Ворагинского; история светская — в «Зерцале истории» (*Speculum historiale*) Винсента из Бове; все, что известно о физической стороне мира — в «Зерцале природы» (*Speculum naturale*), все сведения о морали — в «Сумме теологии» св. Фомы Аквинского, сокращенно изложенной в «Зерцале морали» (*Speculum morale*).

Читатель, ознакомившийся с вышеперечисленными книгами, проник в самые глубины средневекового сознания. Средние века отразились в них, как в зеркале — об этом можно судить по признанию, которым пользовались эти книги, и тому почтению, которое питают к ним сами авторы Средневековья.

Нам посчастливилось еще в начале нашей работы понять значение этих основополагающих трудов, и изучение их позволило нам свободно ориентироваться в обширной богословской литературе Средневековья; к ним мало-помалу стали тяготеть и другие тексты. Именно эти несколько основных трудов видятся нам наиболее показательными, и именно им мы отдаем предпочтение, ибо пе-

реданные в них тезисы учения, пересказанные ими легенды были общеприняты и общедоступны. Благодаря им нам удалось сильно сократить количество цитат. Отец Кайе в своей книге о буржских витражах приводил цитаты на целые страницы, стремясь проследить развитие христианского учения ни более ни менее как от св. Августина до св. Фомы Аквинского. Нам его демонстративная эрудиция представляется несколько избыточной — хватило бы и хорошего пересказа. Почти всегда, располагая соответствующим отрывком из Глоссы, нет необходимости обращаться к другим экзегетическим текстам.

Тем не менее мы не отказывались полностью и от других источников, собранных в Патрологии — иногда необходимо привести несколько свидетельств, чтобы показать, что точку зрения, кажущуюся нам нетрадиционной, разделяли многие авторы. К тому же в ряде вопросов наши ведущие тексты обнаружили некоторую поверхностность, и пришлось дополнить их свидетельствами других авторов. Однако в большинстве случаев мы остаемся верны обычаю ссылаться на великих компиляторов, изложивших в своих трудах всю ученость Средних веков.

Что касается литературы на народном языке, она оказалась нам почти бесполезна — в самом деле, чего можно было от нее ожидать? Легенды о святых, «Образы мира», рифмованные бестиарии чаще всего представляют собой довольно грубые и плоские переводы с латыни. Самые прекрасные и глубокие произведения средневековой литературы не были и не могли быть переведены. Французский язык XIII в., сильный и звучный в прозе, чарующий в поэзии, еще не способен к выражению отвлеченной идеи. Подлинным языком мыслителей еще на долгие годы останется латынь, и невозможно понять дух Средних веков лишь по народной литературе.

Итак, не останавливаясь на скромных старофранцузских пересказах, мы обратились непосредственно к источникам.

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА I

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИКОНОГРАФИИ

I. Средневековая иконография сродни письменности. — II. Она сродни и арифметике. Священные числа. — III. Средневековая иконография есть система символов. Искусство и литургия

Средние века, одержимые идеей порядка, придали искусству характер четкой системы подобно тому, как упорядочены были учение Церкви, наука, общество. Изображение священных сюжетов было своего рода наукой, имело особые законы и никогда не бывало оставлено на произвол творческой фантазии мастера. Несомненно, это своеобразное богословие в образах¹ приняло форму доктрины уже на раннем этапе существования, ибо очевидно, что именно ею, начиная с самых древних времен, руководствовались мастера по всей Европе. Это учение в XIII в. было передано Церковью светским скульпторам и живописцам, и они бережно сохраняли священные традиции. Благодаря этому искусство Средневековья и в период расцвета смогло сохранить иератическое величие образов ранних веков христианства.

¹ Доктору Пиперу принадлежит книга под сходным названием, в которой, впрочем, читатель найдет того, что искал: doct. F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha, 1867. Автор приводит общий обзор теологических сочинений Средневековья и Ренессанса, но оказывается не в состоянии выполнить главную свою задачу — показать, какое влияние книга могла иметь на искусство. Этот же род претензий можно предъявить еще к одной книге, впрочем, довольно интересной с разных точек зрения — J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung des Mittelalters*, Fribourg-im-Brisgau, 1902.

Нам представляется важным дать в начале по возможности краткий обзор основополагающих принципов христианской иконографии.

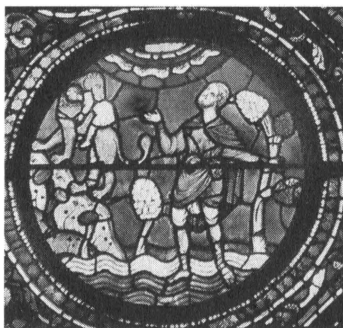
I

Искусство Средних веков представляется нам в первую очередь чем-то вроде сакральной письменности, азы которой должен постигнуть всякий мастер. Он должен понимать, что круглый нимб, размещенный позади головы персонажа, служит для обозначения святости, а нимб, отмеченный крестом — божественной сущности. Он никогда не изобразит Христа, Бога Отца или Святого Духа, не окружив головы персонажа таким крестчатым нимбом². Мастер должен будет узнать, что сияние славы, свечение, исходящее от всего тела персонажа, своего рода нимб, распространяющийся на всю фигуру, является отличительной чертой изображений трех лиц Троицы, Пречистой Девы и праведных душ, и призван изображать вечное блаженство. Ему необходимо будет помнить, что босые ноги — еще один признак, по которому можно узнать изображения Бога Отца, ангелов, Христа, апостолов; совершенно неуместно изображать босой Богоматерь или кого-то из святых. В этой области почти всякая ошибка может быть приравнена к ереси. Для изображения невидимого мира, находящегося вне сферы возможностей изобразительного искусства, существует множество символов. Простертая из облаков и окруженная крестчатым нимбом рука с пальцами, сложенными в благословляющем жесте — три вытянуты, два последних согнуты — становится знаком божественного вмешательства, символом Провидения, а маленькие обнаженные детские фигурки без половых признаков, изображенные в складках одежд на коленях Авраама — символом будущей жизни и вечного покоя.

Художнику предстоит познакомиться и с целым рядом знаков, служащих для обозначения предметов видимого мира. Несколь-

² Как мы уже сказали, мы не собираемся проследивать историю нимба или любого другого атрибута, упомянутого в этой главе. Большая их часть восходит к глубокой древности, а иные (тот же нимб, к примеру) и к языческим временам. Эта тема рассматривается в книге Дидрона — Didron, *Hist. de Dieu*, pp. 25—70.

ко концентрических волнистых или зигзагообразных линий обозначают небо; горизонтальные параллельные линии — воду, горизонтальные волнистые — море (илл. 1). Изображение дерева (вернее, ростка с двумя-тремя листочками) дает понять, что действие разворачивается на земле. Башня, прорезанная дверью, служит для обозначения города; ангел, стоящий между ее зубцами, дает понять, что город этот — Небесный Иерусалим³. Мы видим, что эта система представляет собой что-то вроде иероглифов, сочетающих элементы рисунка и письменности⁴. Подобная тяга к упорядоченности и абстракции свойственна искусству геральдики, обладающему собственным алфавитом, сводом правил и символикой.



1. Небо, вода, деревья. Фрагмент жития св. Евстафия. Витраж Шартрского собора

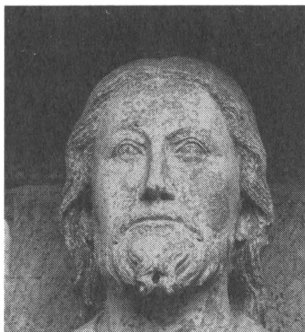
Итак, мастер должен обладать огромным количеством точных сведений — в частности, он будет вынужден следовать традиционному типу изображения того или иного персонажа. Святого Петра, к примеру, принято изображать с кудрявыми волосами, короткой жесткой бородой, с тонзурой на макушке; святого Павла — с залысинами на лбу и длинной бородой. Неизменны и некоторые детали одежды — так, волосы Пречистой Девы всегда покрыты покрывалом, которое служит символом Ее девства. Иудеев всегда можно узнать по воронкообразным колпакам⁵.

Все эти персонажи с фиксированными внешними чертами и деталями одежды становятся участниками строго регламентирован-

³ Все эти знаки и символы постоянно используются в витражной живописи.

⁴ Это сравнение не покажется нам натянутым, если мы вспомним о евангелистах, которые некогда изображались в виде людей с головами тельца, орла и льва (на капители клуатра церкви в Муассаке). Средние века здесь испытывают влияние Древнего Египта; возможно, посредником служит христианское искусство Александрии.

⁵ Весьма вероятно, что именно такими были средневековые головные уборы евреев.



2. Статуя Христа.
Амьенский собор (фрагмент)

ных композиций. Любая сколь угодно драматичная сцена с их участием должна быть представлена согласно заранее определенной схеме, и мастер не вправе дерзостно изменить ни одной из черт композиций на главные евангельские сюжеты. Изображая Тайную вечерю, он не сможет по своему усмотрению разместить персонажей вокруг стола — ему придется с одной стороны поместить Иисуса и апостолов, с другой — Иуду⁶. В сцене Распятия он должен будет поместить по правую руку от Иисуса

Богоматерь и сотника с копьем, по левую — св. Иоанна и стражника с губкой с укусом.

Нет нужды продолжать перечень такого рода примеров, которые ясно дают нам понять, в каком именно смысле мы употребляем термин «сакральная письменность» по отношению к средневековому искусству.

Эта система знаков и готовых схем была очень полезна мастерам Раннего Средневековья — благодаря ей они могли восполнить недостаток изобразительных средств — ведь гораздо легче прочертить вокруг головы Христа крестчатый нимб, чем отразить на Его лице сияние божественной природы. Искусство XIII в., несомненно, уже могло обойтись без таких подспорий — не нуждались в них мастера Амьенского собора, столь величественно представившие Христа Учителя на центральном портале (илл. 2). Шартрские скульпторы сумели передать святость персонажа не только посредством нимба — очарование девственности исходит от фигуры св. Модесты (илл. 3), лицо св. Мартина излучает великодушие и милосердие⁷. Впрочем, искусство XIII в., храня верность прошлому и не отказываясь от старинной системы знаков, очень немного изменило в традиционных

⁶ По поводу изображений Тайной вечери см. *Bulletin monumental*, 1881, pp. 312 etc.

⁷ Фигура св. Модесты находится на одном из внешних портиков фасада северной ветви трансепта, св. Мартин — на откосе правого портала южной ветви трансепта.

схемах. В это время приемы христианского искусства стали чем-то вроде постулатов веры — богословы авторитетом своего учения освятили произведения искусства. Фома Аквинский включил в свою «Сумму теологии» главу о нимбе, где объясняется, почему нимб является традиционным атрибутом святости⁸. Искусство рассматривается как одна из форм богослужения — так, Гильом Дуранд, литургист XIII в., вводит в свой трактат «Пояснение к божественному служению» множество замечаний о сакральных изображениях⁹.

Искусство XIII в., бережно хранящее это учение, было проникнуто его духом, благодаря которому произведения этой эпохи достигли величия, свойственного лишь многовековой традиции. В основе этих образов лежит некое глубинное и внеличностное содержание — можно сказать, что его черты и символика стали плодом всеобщих устремлений. В самом деле, где еще, как не в христианском сознании, мог родиться возвышенный образ Христа Судии, открывающего перед людьми Свои раны? Мысль богословов, инстинкты толпы, живая интуиция художника действуют здесь заодно.

Изобразительное искусство Средних веков можно сравнить с литературой этого периода — в нем индивидуальный талант значит много меньше, чем совокупный гений; личность мастера не всегда различима, но его устами говорят бесчисленные поколения предшественников. Даже посредственная личность автора вознесена на недостижимые высоты многовековым гением христианской традиции. Начиная с эпохи Возрождения художники на свой страх и риск шли



3. Святая Модеста.
Шартрский собор

⁸ *Summ. theol.*, suppl. p. III, q. 96. См. также Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. I, cap. II.

⁹ Гильом Дуранд, *Rationale divinum officiorum*, lib. I, cap. III.

наперекор древним установлениям, и мастерам посредственным редко удавалось в религиозных сюжетах избежать примитивности и незначительности, а великие не превосходили мудрых мастеров старины, наивными и чистыми средствами переводящих в зримый образ богословскую мысль Средневековья. Неудивительно, если зритель предпочтет микеланджеловскому Христу, проклинающему грешников¹⁰, стоящему вне любой традиции, Христа-Судию, являющего Свои крестные раны, на портале одного из наших соборов. Скромному мастеру, послушно повторяющему освященный веками образец, нередко удавалось создать глубоко волнующий образ.

II

Вторая отличительная черта средневековой иконографии — то, что она следует правилам некоей священной математики, для которой место, порядок, симметрия, число исполнены исключительного значения.

Прежде всего — все здание церкви ориентировано с запада на восток. Это предписание восходит к первым векам христианства, его можно найти уже в Апостольских установлениях¹¹. В XIII в. Гильом Дуранд представляет его уже как правило, не терпящее исключений: «Церковные здания, — говорит он, — должны быть расположены таким образом, чтобы алтарная часть была обращена точно на восток, то есть к той части неба, где восходит солнце в дни равноденствий»¹². И правда, среди построек XI–XVI вв. с трудом можно найти лишь несколько примеров неточно ориентированных церковных зданий. Это правило было забыто после Тридентского собора вместе со многими другими средневековыми традициями в искусстве; иезуиты нарушили его первыми.

Все четыре стороны здания, ориентированного согласно этому

¹⁰ Речь идет о фреске «Страшный Суд» в Сикстинской капелле. — *Прим. пер.*

¹¹ Κατ' ἀνατολάς τετραμμένος (οἶκος) («На Восток смотрящий [дом]»), Const. apost., II, 57, Migne PG, t. I, col. 724.

¹² Гильом Дуранд, *Ration.*, lib. I, cap. I.

предписанию, получают собственное значение. Северная сторона — царство холода и ночи — преимущественно бывает посвящена Ветхому Завету, южная, согретая солнцем и купающаяся в свете — Новому (впрочем, это правило имеет множество исключений)¹³. Западный фасад, напротив, практически всегда несет изображения Страшного Суда¹⁴ — закатное солнце освещает величественную картину последнего вечера мира. Богословы Средневековья, увлекавшиеся наивной этимологией, связывали слово *occidens* («Запад, закат») с глаголом *occidere* («убивать»): Запад был для них юдолью смерти¹⁵.

На втором месте после ориентации по сторонам света для мастеров этой эпохи стояла иерархия правой и левой сторон, существенная также и для богословов — в самом деле, разве не написано в Псалтири *Adstitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato*¹⁶? В «Пастыре» Германа¹⁷, трактате первых веков христианства, правая сторона уже

¹³ В Шартре оно соблюдается scrupulose. Ветхозаветные персонажи представлены на северном фасаде трансепта, новозаветные — на южном. В соборе Парижской Богоматери витражи северной розы посвящены Ветхому Завету, южной — Новому. В частично утраченной северной розе Реймса сохранилось несколько ветхозаветных сюжетов (Творение, Адам, Каин, Авель и т. д.), южную розу, поновленную в XVI в. по старому образцу, занимают Христос и апостолы. Любопытно, что названное нами правило соблюдается и в XV в. В церквях Сент-Уэн в Руане, Сен-Серж в Анже витражи северных окон представляют пророков, южных — апостолов. В Саламинском монастыре слева (т. е. с севера) находятся сцены Ветхого Завета, справа (т. е. с юга) — Нового. См. Didron et Dugand, *Iconographie chrétienne. Introduction du manuscrit byzantin du Mont Athos*, Paris, 1845, p. XI. По поводу символики северной и южной стороны см., напр., Гильом Дуранд, *Ration*, lib. IV, cap. XXIII, XXIV; Рабан Мавр, *De universo* («О Вселенной»), IX Prol.: *Auster sancta Ecclesia est fidei calore accensa* («К югу святая Церковь через жар веры восходит»).

¹⁴ Здесь можно было бы перечислить западные порталы почти всех наших больших соборов, а также несколько западных роз (Шартрскую и другие).

¹⁵ См. *Hortus deliciarum* («Сад наслаждений») Герраде фон Ландсберг; см. *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, t. I, p. 246. В эпоху каролингов, согласно *Carmina Sangallensia* («Санкт-Галльским песням»), Страшный Суд также помещался на Западе, см. статью Юлиуса фон Шлоссера в: *Quellen-Schriften für Kunstgeschichte*, t. IV, p. 328, Vienne, 1892.

¹⁶ Пс. 45(44); 10, в русском варианте «стала царица одесную тебя в Офирском золоте». — *Прим. пер.*

¹⁷ Апокрифическом трактате. — *Прим. пер.*

фигурирует как место, уготованное для избранных — в третьем видении¹⁸ сказано, что Церковь повелевает Герме сесть на скамью рядом с нею, а когда он пытается сесть справа, делает ему знак перейти по левую руку, ибо правая сторона отдана тем, кто пострадал за имя Господне. Богословы Средних веков, в свою очередь, постоянно подчеркивали избранность правой стороны¹⁹, и произведения мастеров должны были соответствовать установившемуся обычаю. К примеру, в изображениях Иисуса среди апостолов св. Петра, первого по достоинству, помещали одесную Учителя²⁰. Так и в сценах Распятия и Страшного Суда Богоматерь стоит по правую, а Иоанн по левую руку от Христа.

В свою очередь, верхняя часть изобразительного поля считается более почетной, чем нижняя, что порождает любопытные сочетания. Самое поразительное из них — изображение Христа во славе, окруженного четырьмя апокалиптическими животными. Эти животные, которые, как мы поясним ниже, символизируют также четырех евангелистов, размещены в соответствии с достоинством природы каждого: человек, орел, лев, телец. Располагая их вокруг Христа в пространстве тимпана, следовало учитывать одновременно превосходство верхнего места над нижним и правой стороны над

¹⁸ Hermas, lib. I, vis. III. Латинский текст дается в Патрологии Миня, Migne PG, t. II, греческий К. Тишендорфом — Tischendorf, Leipzig, 1856. Средневековые знали латинскую версию «Пастыря» Гермы, и вплоть до XV в. она иногда включалась в списки Библии после Нового Завета.

¹⁹ См. Петр Дамиани, Opuscula XXXV, PL, t. CXLV, col. 589.

²⁰ [Т. е. со стороны Его правой руки, а не правой руки зрителя. — *Прим. пер.*]

Существует несколько исключений, которые подтверждают это правило. В декоре большого портала Амьенского собора, например, одесную Христа стоит св. Павел, а Петр — по левую руку — такое расположение восходит к раннехристианскому искусству. В древние времена часто изображали св. Павла справа, а св. Петра — слева, чтобы подчеркнуть, что языческий мир занял место синагоги — эту причину приводит уже в XI в. Петр Дамиани в трактате о способах изображения первоверховных апостолов (PL, t. CXLV). Он говорит, что св. Павел поставил язычников одесную Господа, впрочем, сам Павел из колена Вениаминова, имя же Вениамин означает «сын моей правой руки». Папская грамота, где Павел представлен справа, а Петр слева от креста, продолжает древнюю традицию.



4. Крестчатый нимб, сияние славы, четыре апокалиптических животных.
Тимпан центрального западного портала Шартрского собора

левой. Таким образом сложилось и стало общепринятым следующее сочетание: ангел вверх и одесную Христа, орел вверх слева, лев внизу справа, телец внизу слева (илл. 4)²¹.

Соблюдение иерархии яснее всего видно в изображениях праведников, составляющих Церковь торжествующую. В декоре портала Страшного Суда собора Парижской Богоматери фигуры святых, расположенные на архивольтах, представляют как бы концентрические полуокружности вокруг фигуры Христа, как в Божественной комедии Данте. Здесь представлены последовательно ряды праотцов, пророков, исповедников, мучеников и дев — подобная иерархия видов святости принята и в литургических текстах²². Шартрские мастера пошли еще дальше — в архивольтах правой части южного портала, полностью посвященного исповедникам, святые разделены на мирян, монахов, священнослужителей, епископов и архиепископов. Фигуры святого папы и святого императора, помещен-

²¹ См. старый портал Шартра. [См. с. 25, прим. 9. — *Прим. пер.*]

²² Впрочем, в соборе Парижской Богоматери исповедники помещены перед мучениками.

ные в самой высокой точке арки, становятся чем-то вроде замковых камней в своде здания²³.

Над сонмами святых представлены ангельские чины. Мастера часто располагают их согласно порядку, установленному св. Дионисием Ареопагитом²⁴, первым автором, описавшим мир бесплотных и невидимых сил подробно и величественно, как, в свой черед, через много столетий это сделает Данте²⁵. Его трактат «О небесной иерархии», переведенный на латынь Иоанном Скотом Эриугеной в IX в., был постоянно в кругу внимания средневековых комментаторов (в частности, Гуго Сен-Викторского²⁶), а также служил опорой для мастеров, поместивших девять ангельских чинов в архивольтах южного портала Шартра. Они расположены в следующем порядке: Серафимы, Херувимы, Престолы, Господства, Власти, Силы, Начала, Архангелы, Ангелы²⁷. Согласно учению Ареопагита, эти небесные силы расположены вокруг Божьего престола наподобие сияющих концентрических кругов, свет которых становится ярче по мере приближения к Источнику света²⁸; так, в Шартре Серафимы и Херувимы — чины, более других приближенные к Единому Источнику всякого огня и всякого света — изображены несущими в руках языки пламени и огненные шары.

В средневековом искусстве любовь к порядку распространяется даже на самые мелкие детали и определяет расположение персона-

²³ См. abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, t. II, p. 358, Chartres, 1891. Эта весьма достойная монография состоит из трех томов. Аббат Бюльто уже представил ранее полное исследование Шартрского собора в одном томе: *Description de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1850.

²⁴ В современной литературе принято называть автора трактата «О небесной иерархии» Псевдо-Дионисием Ареопагитом. — *Прим. пер.*

²⁵ Данте помещает св. Дионисия Ареопагита в Рай, песнь X, стих 115–117.

²⁶ PL, t. CXXII, col. 638, t. CLXXV, col. 923.

²⁷ Аббат Бюльто (op. cit., pp. 313 etc.) приводит несколько иную последовательность, однако очевидно, что он ошибается. Несомненно, например, что персонаж с копьем и щитом, попирающий дракона, изображает чин Архангелов, а не Властей.

²⁸ Рабан Мавр, *De universo*, I, 5, PL, t. CXI, col. 29: *Et ideo quantum vicinius (angeli) coram Deo consistent, tanto magis claritate divini luminis inflammantur* («И потому чем ближе [ангелы] оказываются к Господу, тем большим сиянием божественного света воспламеняются»).

жей. Приведем один-единственный пример: консоли, несущие статуи порталов, почти всегда выполнены в виде какой-нибудь скорченной фигурки. Поверхностный наблюдатель сочтет их в чистом виде декоративными элементами, в действительности каждый из этих второстепенных персонажей связан с главным. Апостолы попирают ногами преследовавших их императоров, Моисей стоит на золотом тельце, ангелы — на драконе из бездны, Сам Иисус наступает на аспидов и василисков²⁹. Иногда фигурка-консоль связана не с темой триумфа, а с какой-либо чертой характера или историей из жизни главного персонажа. В Шартре³⁰ Валаам стоит на своей ослице, царица Савская имеет под ногами арапчонка, нагруженного дарами страны Офир (илл. 5), Богородица — неопалимую купину³¹ (илл. 6). Тесная связь между главной статуей и персонажем консоли настолько очевидна, что в соборе Парижской Богородицы оказалось возможным с большой долей уверенности определить по фигурным консолям все статуи левого портала³².



5. Статуи Валаама (с консолью в виде ослицы) и царицы Савской (с арапчонком). Шартр, северный портал

Однако ни один из композиционных принципов не пользовался таким почтением, как симметрия, которая представлялась зримым воплощением божественной гармонии. Мастера противопоставля-

²⁹ Согласно тексту псалма 91(90), 13: «На аспидов и василисков наступишь и будешь попирать льва и дракона». — *Прим. пер.*

³⁰ В декоре портала северного транспта. — *Прим. пер.*

³¹ Фигура Богородицы из сцены Встречи Марии и Елизаветы на портале северного фасада.

³² Портала Коронавания Богородицы на западном фасаде. По поводу консолей этого портала см. Cahier, *Nouv. mélanges d'archéologie (Ivoires, miniature, etc.)*, p. 237, Duchalais, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVI.



ли двенадцати патриархам³³ и двенадцати пророкам Ветхого Завета двенадцать апостолов Нового³⁴, напротив четырех великих пророков они помещали четырех евангелистов. Исполненный дерзновенного символизма витраж южного трансепта Шартрского собора представляет четырех пророков — Исаяю, Иезекииля, Даниила и Иеремию — несущими на плечах четырех евангелистов: соответственно свв. Матфея, Иоанна, Марка и Луку³⁵ (илл. 7). Это должно означать, что евангелисты находят опору в писаниях пророков, но видят дальше, чем они. Двадцать четыре апокалиптических старца часто соответствуют двенадцати пророкам и двенадцати апостолам вместе. Очень любили также проводить параллели между добродетелями, свободными науками и пр.³⁶

Наличие подобных параллелей убеждает нас в существовании прочных представлений о мистической власти чисел. И правда, мыслители Средневековья ни на минуту не усомнились в том, что числа обладают таинственной силой. Этот постулат происходит из

6. Статуя Богоматери с консолью в виде неопалимой купины. Шартр, северный портал

³³ Речь идет о двенадцати сыновьях Иакова. — *Прим. пер.*

³⁴ По поводу этого соответствия см. *Комментарий на книгу Бытия*, приписываемый св. Евхарии (PL, t. L, col. 923), а также Исидора Севильского, *Liber numer.*, PL, t. LXXXIII, col. 192. В витражах Лионского собора противопоставляются друг другу одновременно апостолы, пророки и праотцы (двух праотцов недостает). Несколько репродукций этих витражей можно найти в L. Begule et C. Guigue, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lon, 1880.

³⁵ В Риме, на фреске конца X в. из церкви Сан-Себастьяно-ин-Паллара, можно видеть двенадцать пророков, несущих на плечах двенадцать апостолов. Я уже обращался к этой теме в книге «Рим и его старинные церкви» (*Rome et ses vieilles églises*, 1942, p. 157). Аналогичная композиция появляется под французским влиянием в скульптурном декоре Бамбергского собора.

³⁶ В витражах апсиды Осерского собора семь свободных наук представлены в одной розе, столько же добродетелей — в другой.

писаний отцов Церкви, которые, несомненно, почерпнули его у неоплатоников, а те, в свою очередь — из возрожденного учения Пифагора. Св. Августин со всей очевидностью говорит о числах как о мыслях Бога. Он неоднократно дает понять, что каждое число имеет свое промыслительное значение. «Божественная Премудрость, — пишет он, — узнается в числах, отпечатанных на всех вещах»³⁷. Мир физический и мир моральный основаны на вечных числах. Мы чувствуем, что очарование танца — в его ритме, то есть в числе; в таком случае, основа вечной красоты — в мере, гармоническом числе³⁸. Таким образом, учение о числах есть учение о вселенной в целом — в цифрах скрывается тайна мироустройства. Поэтому нужно относиться с благоговейным вниманием ко всем числам, которые встречаются в Библии, ибо они священны и исполнены тайн³⁹; тому, кто сумеет их постичь, откроется суть Божественного Провидения.

Эту мысль можно найти почти у всех богословов Средневековья. Чтобы наметить линию преемственности, достаточно отослать читателя к *Liber formularum* («Книге формул духовного разумения») св. Евхария (V в.), *Liber numerorum* («Книге чисел») Исидора Севильского (VII в.), к трактату *De universo* («О вселенной») Рабана Мавра (IX в.), наконец, к *Miscellanea* («Смеси») Гуго Сен-Викторс-



7. Св. Матфей на плечах пророка Исайи.
Шартрский витраж

³⁷ Св. Августин, *О свободе воли*, lib. II, cap. XVI, PL, t. XXXII, col. 1263. [Маль приводит свободный пересказ содержания главы. — Прим. пер.]

³⁸ Св. Августин, *Ibid.*

³⁹ Св. Августин, *Вопросы на Седмикнижие*, PL, t. XXXVI–XXXVII, col. 589. См. также св. Августин, *О музыке*, О духовных и вечных числах, IV, XII, PL, t. XXXII, col. 1181.

кого (XII в.)⁴⁰. Эти труды показывают, что один и тот же постулат учения передавался из века в век в неизменных формулировках. Символическое значение каждого числа обосновано догматически и впоследствии выверено по текстам Писания, в которых упоминаются числа. Толкования остаются неизменными, и читатель чувствует, что имеет дело с положениями единого учения.

Приведем несколько примеров, чтобы дать читателю представление об этой системе. Со времен св. Августина все авторы едины в толковании смысла числа *двенадцать*. Двенадцать — число вселенской церкви, и Иисус не случайно пожелал, чтобы апостолов было именно двенадцать. Двенадцать есть произведение трех и четырех, в свою очередь *три* — число Троицы, а следовательно, души, созданной по образу Троицы; оно символизирует весь духовный мир в целом. *Четыре* — число элементов, символ всего материального, тела, всего мира, состоящего из различных сочетаний этих четырех элементов⁴¹. Умножение трех на четыре в мистическом смысле означает проникновение в область духа, возведение миру истин веры, установление вселенской Церкви, символом которой являются апостолы⁴².

Такие вычисления свидетельствуют подчас о чем-то большем, чем простая изобретательность — так, число *семь*, которое еще отцы Церкви называют первым из мистических чисел, кружит голову средневековым экзегетам-созерцателям. В первую очередь они замечают, что семерка складывается из четырех — телесного числа, и трех — числа души, и, стало быть, может назваться поистине числом человечества и выражает единение в человеке двух природ. Все, что касается человека, может быть выражено через семерку — жизнь его

⁴⁰ Св. Евхарий, PL, t. L; Исидор Севильский, PL, t. LXXXIII; Рабан Мавр, PL, t. CXI; Гуго Сен-Викторский, PL, t. CLXXVII.

⁴¹ Св. Августин, *О псалмах*, VI, PL, t. XXXVI–XXXVII, col. 91: «Число три относится к душе, четыре — к телу»; Гуго Сен-Викторский, PL, t. CLXXV, col. 22.

⁴² О числе *двенадцать* см.: Рабан Мавр, *De universo*, PL, t. XXXVI–XXXVII, col. 91: *Item duodecim ad omnium sanctorum pertinent sacramentum, qui, ex quatuor mundi partibus per fidem Trinitatis electi, unam ex se faciunt ecclesiam* («Итак, двенадцать относится ко всем таинствам святых, которые, будучи избраны от четырех концов земли верой в Троицу, образовали собой единую церковь»), и Гуго Сен-Викторский, *De scriptura et script. sacris*. PL, t. CLXXXV, col. 22.

делится на семь возрастов, каждому из возрастов соответствует одна из семи добродетелей, мы можем обрести благодать, которая поможет нам быть добродетельными, обращая к Богу семь прошений молитвы «Отче наш». Семь таинств помогают нам стремиться к семи добродетелям и не дают впасть в семь смертных грехов⁴³. Таким образом, число *семь* выражает гармонию человеческого существа, но вместе с тем — и гармонические отношения между человеком и вселенной. Судьбой человека управляют семь планет: каждая из них влияет на один из семи возрастов. Таким образом, семь невидимых нитей связывают человека со всем мирозданием⁴⁴. Эта чудесная симфония человека и мира, прекрасные звуки музыки, обращенной к Творцу, будут слышны в течение семи периодов, из которых шесть уже истекли. Создав мир за шесть дней, Бог пожелал дать нам ключ ко всем этим тайнам⁴⁵ — поэтому Церковь прославляет высоту Божественного Промысла ежедневными семикратными славословиями⁴⁶. Семь тонов григорианской музыки, согласно последним исследованиям, также являются чувственным выражением вселенского порядка⁴⁷.

Несомненно, подобные концепции рождались преимущественно в рамках мистического богословия. Достаточно пролистать «Ноев

⁴³ О числе *семь* см.: Гуго Сен-Викторский, *Exposit. in Abdiam*, PL, t. CLXXV, col. 400 etc.

⁴⁴ Сведущие и утонченные итальянские мастера изобразили персонификации планет рядом с аллегориями семи возрастов на капителях Дворца Дожей в Венеции и во фресках церкви Эремитани в Падуе (*Annales archéol.*, t. XVI, p. 69, 197, 297). Фрески церкви Эремитани, созданные Гварьенто, датируются XIV в. Сразу после рождения ребенок находится под влиянием Луны: она правит им четыре года. После этого его принимает Меркурий и ведет его следующие десять лет. Венера влияет на юношу в течение семи лет, следующие двенадцать — Солнце, затем Марс — пятнадцать, Юпитер — двенадцать лет, и Сатурн — до самой смерти. Эти традиционные представления восходят к самой Античности.

⁴⁵ О символическом значении семи дней Творения см. Рабан Мавр, *De universo*, IX, 10.

⁴⁶ О символическом значении семи богослужебных часов см.: Гильом Дуранд, *Ration.*, lib V, cap. I.

⁴⁷ Семь тонов музыки (вместе с октавой) представлены в рельефах капителей аббатства Клуни (ныне в городском музее). Судя по некоторым другим капителям, они соответствовали семи добродетелям и семи возрастам мира. См. *Annales archéol.*, t. XXVI, 380, t. XVII, 32, 151, 287.

ковчег» Гуго Сен-Викторского, чтобы почувствовать, с каким упоением он играет символическими числами.

Однако почти все средневековые авторы без исключения обращались к числам как к источникам откровения о тайной истине. Иногда их вычисления напоминают каббалистические — так, Гонорий Августодунский, желая объяснить, почему душа соединяется с телом через сорок шесть дней после зачатия, берет имя Адама и показывает, что в нем содержится число 46, ибо, если перевести в цифры греческие буквы, составляющие это имя, получается: $\alpha = 1$, $\delta = 4$, $\alpha = 1$, $\mu = 40$. Сложив эти числа, мы получаем число 46, означающее время, когда человеческое существо может считаться сформированным⁴⁸.

Авторы комментариев к Библии выделяются среди других богословов особой щедростью на мистические интерпретации, основанные на числах — к примеру, они объясняют нам, что Геден неслучайно отделяет от войска три сотни воинов — на это есть важная причина, ибо число триста содержит в себе тайну. В греческом языке число триста передается буквой тау (Т), которая есть также образ креста, поэтому следует видеть в Гедене и его воинах Христа и Его крест⁴⁹.

Мы могли бы привести множество подобных примеров, но нам кажется достаточным наметить в общих чертах направление мыслей богословов той эпохи. Можно сказать, что в каждом значительном произведении средневекового искусства есть элемент этой «сакральной арифметики». Самый известный пример такого рода — «Божественная комедия» Данте, возвышенная эпопея, которая зиждется на числах. Девяти кругам Ада соответствуют девять уступов скалы Чистилища и девять небес Рая. В поэме, созданной столь мощным вдох-

⁴⁸ Гонорий Августодунский, *Sacramentarium*, PL, t. CLXXII, col. 741. Четыре буквы имени Адама представляют также, согласно Гонорию Августодунскому, четыре первых буквы названий сторон света: *anatole* — восток, *dysis* — запад, *arktos* — север и *mesembria* — юг. Вряд ли стоит уточнять, что эти соотношения букв и цифр не изобретены Гонорием, а восходят к очень ранним временам.

⁴⁹ Валафрид Страбон, *Glossa ordinaria* («Ординарная глосса»), кн. Судей, VII, т. 6. Тот же тезис см. у св. Августина, *Quaestiones in Hept.*, lib. VII, PL, t. XXXVII, и Рабана Мавра, *Комментарий на книгу Судей*, LII, PL, t. CVIII, col. 1163.

новением, ничто не оставлено на волю одного лишь вдохновения. Данте заранее определил, что каждая из частей трилогии будет разделена на тридцать три песни в честь тридцати трех лет земной жизни Иисуса Христа⁵⁰. Приняв терцину как единый размер стиха, он, как кажется, закладывает в самую основу своей поэмы величайшее из мистических чисел. Данте строит свою вселенную по законам высшей геометрии — он помещает земной рай на другой стороне мира, как антипод Иерусалима, чтобы древо, погубившее человечество, находилось точно напротив креста, которым человечество спаслось. С той же точностью упорядочены и все детали. Самый мощный из голосов эпохи мог быть в то же время самым смиренным и подчиниться закону чисел, принять его как божественный ритм, которому повинуются Вселенная. Однако, размышляя о стройной системе чисел, он ощущает нечто вроде священного ужаса, из которого рождается великая поэзия. Сама Беатриче становится числом — она предстает его глазам как цифра девять, берущая исток в Святой Троице⁵¹. Так автор возводит «мерюю и числом» свой невидимый храм⁵². Данте, как и Фома Аквинский, был одним из величайших архитекторов XIII в. Его можно было бы изобразить с мерным аршином и циркулем, как представлен на надгробном камне мэтр Гюг Либержье, зодчий церкви Сен-Никез в Реймсе.

После всего сказанного кажется естественным искать черты такой «сакральной арифметики» в архитектуре собора. И впрямь, нам представляется, что наука о числах определяла порой замысел мастера. Впрочем, мы бесконечно далеки от того, чтобы повсюду видеть одни только символические числа. Ничто не свидетельствует о том, что следует, как иные ученые-авантюристы, искать мистический смысл в тройном делении готического окна⁵³. Но не стоит и уподоб-

⁵⁰ «Ад» состоит из тридцати четырех песен, однако первую можно считать прологом.

⁵¹ «Новая жизнь»: «эту даму сопровождало число “девять”, дабы все уразумели, что она сама — девять, то есть чудо, и что корень этого чуда — единственно чудотворная Троица».

⁵² Ср. Прем 11, 21: «Ты все расположил мерою, числом и весом». — *Прим. пер.*

⁵³ См. Mason Neale, Benj. Webb, *Du symbolisme dans les églises du Moyen Age* (traduct.), Tours, 1874, p. 157.

ляться другой научной школе, которая постоянно отрицает сам факт существования подобной символики — это было бы свидетельством непонимания подлинного духа Средневековья.

Есть множество случаев, когда соответствие между текстами и памятниками искусства дает нам возможность делать предположения с большой степенью уверенности. Восьмигранная форма крещальных купелей, возникшая в древности и сохранявшаяся на всем протяжении Средних веков, родилась не по капризу вдохновения. Трудно было бы не разглядеть в ней воплощение «мистической арифметики» Отцов церкви. Для них число восемь было числом новой жизни. Оно идет после числа семь, отмечающего границу, положенную жизни человека и жизни мира. Число восемь подобно музыкальной октаве — с него все начинается вновь, оно становится символом новой жизни, общего воскресения в конце времен и воскресения каждого к новой жизни, которое дается в крещении⁵⁴.

Нам представляется, что это учение первых Отцов не могло не оказать своего влияния на искусство. Купели старейших баптистериев Италии или Галлии почти всегда имеют форму октогона⁵⁵. То, что эта форма выбрана не случайно, а в связи с ее символическим значением, можно, как нам кажется, убедительно доказать при помощи небольшого стихотворного текста, который приписывается св. Амвросию: «Чтобы быть достойным своего назначения, — пишет он, — баптистерий должен быть восьмигранным. На числе восемь зиждется здание, где принимается святое крещение и народ находит спасение»⁵⁶. Эта традиция продолжалась многие столетия — средне-

⁵⁴ Св. Амвросий говорит: *Quis autem dubitet majus esse octave munus quae totum renovavit hominem* («Кто усомнится в великом достоинстве числа восемь, полностью обновившего человека»). — *Epist. Class.* I, XLVI, PL, t. XVI, col. 114. В другом месте он замечает, что число восемь, в Ветхом Завете связанное с обрезанием, теперь связано с крещением и воскресением: *In Ps. David*, CXVIII, PL, t. XV, col. 1198.

⁵⁵ Например, купели баптистериев Равенны, Новары, Чивидале дельи Фриули, Триеста, Торчелло, Экс-ан-Прованса, Фрежюса и т. д. См. Lenoir, *Architecture monastique*, Paris, 1852, vol. 2.

⁵⁶ Этот стихотворный текст, который, видимо, представлял собой надпись, предназначенную для миланского баптистерия, был опубликован Грутером, см.: Gruter, *Inscriptiones antiquae*, p. 1166, № 8. Вот этот отрывок полностью: *Octa-*

вековые купели иногда бывают круглыми, но чаще всего — восьмигранной формы⁵⁷.

Нам представляется вполне возможным найти влияние мистических чисел и в других частях собора, но такого рода исследования лишь недавно начаты учеными; до сих пор в них было больше фантазии, чем последовательного применения единого метода.

III

В качестве третьей определяющей черты средневекового искусства следует назвать то, что оно представляет собой язык символов. Еще со времен катакомб христианское искусство изъясняется посредством образов — показывая одно, призывает видеть в нем другое. Мастер, как сказали бы богословы, должен подражать Творцу, скрывшему глубокий смысл в букве Писания и пожелавшему сделать саму Природу средством обучения.

Итак, содержание произведения искусства Средних веков надо суметь понять. Например, когда в сцене Страшного Суда мы видим неразумных дев по левую руку Христа, а разумных — по правую, мы должны понимать, что они означают здесь избранных и отверженных. Нас наставляют в этом все авторы комментариев к Новому Завету, говоря, что пять неразумных дев означают похоть пяти чувств, а пять разумных — пять видов внутреннего созерцания⁵⁸. Кроме того, четыре реки рая — Гихон, Фисон, Тигр и Евфрат, изливающие из сосудов воду по четырем сторонам света — изображаются не ради них самих, а чтобы символизировать четырех евангелистов, излива-

gonus fons est munere dignus eo. / Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam / Surgere, quo populo vera salus rediit («Восьмиугольный источник достоин этой обязанности. / Через это число и подобало возникнуть помещению святого крещения, / Которым народу возвращается истинное спасение»).

⁵⁷ По поводу средневековых купелей см. труд М. Saintenoy в *Annales de la Société archéolog. de Bruxelles* 1891, 1892. Он изучил и классифицировал значительное количество баптистериев XI—XVI вв. во всех регионах Европы: из них тридцать два имеют круглую форму, а шестьдесят семь — октогональную. Есть и другие варианты, но в малом количестве.

⁵⁸ Мы дадим ссылки на соответствующие тексты, когда обратимся к отдельным сюжетам.



8. Гедеон с руном. *Витраж
Ланского собора*

ющих, подобно четырем благотворным потокам, свое учение в мир.

Подобно им, ветхозаветные персонажи, украшающие порталы соборов, также призваны стать иносказаниями: они прообразуют Христа, Богоматерь или грядущую Церковь. В Шартре Мелхиседек, иерей и царь, несущий Аврааму хлеб и вино, призван напомнить нам о другом Иерее и Царе, давшем хлеб и вино Своим апостолам. В Лане Гедеон, призывающий небесную росу на руно,

простертое на земле, напоминает нам, что Богоматерь Сама была этим таинственным руном, на которое Господь одождил росу с неба (илл. 8).

Иная на первый взгляд незначительная деталь скрывает символ — лев с витража Буржского собора, помещенный рядом с гробом, откуда исходит воскресший Христос, служит образом Воскресения. В Средние века повсеместно принято было считать, что львица производит на свет детенышей, имеющих вид мертворожденных. В течение трех дней львята не подают признаков жизни, но на третий день приходит лев и оживляет их своим дыханием. Так, видимая смерть львенка означает пребывание Иисуса Христа во гробе, а его рождение служит образом Воскресения.

Как мы видим, в искусстве Средних веков всякая форма животворится духом.

Подобная концепция искусства предполагает присутствие глубоко идеалистической картины мира и убеждения в том, что история и природа есть лишь колоссальный образ высшей реальности. Мы увидим, что именно такой была истинная христианская мысль Средневековья. Не надо думать, что такого рода идеи существовали лишь в среде великих богословов XIII в. — Церковь смогла донести их до сознания толпы. Через символику богослужения верующие знакомились с символикой искусства — ведь христианская литургия, как и христианское искусство, представляет собой вечный образ высшей реальности, они вдохновлены одним и тем же духом.

Чтобы понять это, стоит прочесть в трактате Гильома Дуранда комментарии, которыми он сопровождает тексты о великих праздниках, к примеру о Великой Субботе⁵⁹. Каждый обряд в этот день исполнен таинственного значения.

С самого утра в церкви гасят все светильники, чтобы показать, что Ветхий Завет, донныне освещавший мир, угас. После предстоятель благословляет новый огонь, образ Нового Завета. Он высекает огонь кремнем, напоминая, что Иисус Христос, по словам апостола Павла, есть краеугольный камень мира. После этого священник, диакон и все предстоящие направляются к хору⁶⁰ и останавливаются перед пасхальной свечой. Гильом Дуранд сообщает, что эта свеча имеет тройственное символическое значение — когда она погашена, она означает дымный столп, ведущий евреев по пустыне днем, Ветхий Завет и тело Иисуса Христа; когда зажжена — огненный столп, который Израиль видел ночью, Новый завет и просиявшую славою плоть воскресшего Христа. Эта тройственная символика упоминается и в тексте молитвы *Exultet*⁶¹, которую читает диакон. Однако главный акцент чтец делает на сходстве между свечой и телом Иисуса Христа — он напоминает слушателям, что непорочный воск произведен пчелой, целомудренной и вместе с тем плодоносной, подобно Деве, давшей миру Спасителя⁶². Чтобы наглядно показать сходство между свечой и телом Христа, диакон втыкает в воск свечи пять зерен ладана, напоминающих одновременно и о пяти ранах Иисуса, и об ароматах, купленных женами-мироносицами, чтобы приготовить Его к погребению. Наконец, он зажигает свечу от нового огня, и во всей церкви вновь возгораются светильники, чтобы показать, как Новый Завет воссиял во всем мире.

Такова первая часть богослужения. Вторая посвящена крещению новообращенных, которое Церковь приурочивает к этому дню, поскольку, по словам Дуранда, существует таинственная связь между телесной смертью Христа и символической смертью крещаемо-

⁵⁹ *Ration.*, lib. VI, cap. LXXX.

⁶⁰ Т.е. к восточной части здания, где находится алтарь. — *Прим. пер.*

⁶¹ Молитва на освящение пасхальной свечи, читаемая в Великую Субботу. — *Прим. пер.*

⁶² По поводу прекрасных текстов *Exultet* ранней Церкви см. Mgr. Duchesne, *Les Origines du culte chrétien*, Paris, 1889, p. 242.

го — в крещении христианин умирает для мира и воскресает вместе со Спасителем. Но прежде чем вести оглашенных в крещальню, им читают двенадцать отрывков из Писания, связанных с предстоящим им таинством. Среди этих отрывков — история потопа, воды которого очистили мир, рассказ о переходе Израиля через Чермное море, символизирующий крещение, и песнь Исаи о жаждущих. По окончании чтения священник благословляет воду — вначале осеняет ее крестным знамением, а после разделяет на четыре части и кропит на четыре стороны света в воспоминание о четырех реках земного рая. Затем он погружает в воду пасхальную свечу, образ Спасителя, чтобы напомнить нам, что Иисус погрузился в воды Иордана и освятил Своим крещением все воды мира. Свеча погружается троекратно в напоминание о трех днях, когда Христос был во гробе. После этого начинается крещение, и новообращенные в свой черед трижды погружаются в воды купели, дабы узнать, что они умирают со Христом для мира, погребаются с Ним и с Ним же воскресают в вечную жизнь.

Мы видим, что в этой церемонии нет ни единой детали, которая не имела бы собственной символической ценности.

Однако Церковь наставляет народ посредством символов не только в таких исключительных и торжественных обстоятельствах. В волнующем действе ежедневного таинства Мессы все исполнено значения. Самые удивительные главы своего «Пояснения к божественному служению» Гильом Дуранд посвящает мессе. Вот как, например, он объясняет первую часть богослужения⁶³.

Действо начинается с исполненной значительности и печали песни «Интроитуса», которая призвана символизировать ожидание праотцов и пророков. Хор монахов здесь прообразует голоса ветхозаветных праведников, печалющихся о том, что не могут увидеть пришедшего Мессию. Затем входит епископ; подобно живому образу Христа, его приход символизирует пришествие Спасителя, ожидаемого народами. В дни великих праздников перед ним несут семь светильников в напоминание о семи дарах Святого Духа, покоящих-

⁶³ Мы вкратце пересказываем здесь, отбросив множество подробностей, главу V и последующие главы IV книги «Пояснения...». Те же тезисы можно найти и у других средневековых литургистов — см., напр., Сикард, *Mitrale*, III, 2, PL, t. CCXIII.

ся, по слову пророка, на главе Сына Божьего. Епископ движется под триумфальной сенью, ее несут четверо служек, уподобленные четырьмя евангелистам. Двое аколитов выступают по левую и по правую руку от него, напоминая о Моисее и Илии, явившихся на Фаворе по правую и левую руку от Иисуса. Они свидетельствуют о том, что Он имеет власть Закона и пророков.

Епископ садится на свой трон, продолжая хранить молчание. Он словно бы не принимает никакого участия в первой части службы. Его поведение таит в себе глубокий смысл — он напоминает нам, что первые годы жизни Христа протекли в тишине и безвестности. Между тем субдиакон направляется к кафедре и, обратившись направо, громким голосом читает Апостол. Это чтение прообразует первую часть истории Искупления. Чтение Апостола означает проповедь Иоанна Крестителя в пустыне — он начал говорить раньше, чем стал слышен голос Спасителя, но речь его была обращена лишь к иудеям. Поэтому субдиакон, образ Предтечи, обращается к северу, стороне Ветхого Завета. По окончании чтения он склоняется перед епископом, подобно Предтече, умалившемуся перед Христом.

Пение Градуала, следующее за чтением Апостола, также связано еще с проповедью Иоанна Крестителя — оно символизирует призывы к покаянию, с которыми он обратился к иудеям на заре новых времен.

Затем предстоятель читает Евангелие. Это торжественный момент, ибо с него начинается деятельная жизнь Мессии — мир впервые слышит Его слово. Чтение Евангелия есть образ Его проповеди.

Символ веры (*Credo*) следует за Евангелием, как сама вера следует за возвещением истины. Двенадцать стихов Символа веры соответствуют призванию двенадцати апостолов⁶⁴.

По окончании Символа веры епископ поднимается и обращается к народу. Церковь выбрала именно этот момент для наставления верных, дабы напомнить им о чуде Ее основания. Она показывает, как истина, принятая вначале одними лишь апостолами, в одно мгновение распространилась во всем мире.

⁶⁴ Каждый из стихов Символа веры был связан с одним из апостолов. Начиная с XIV в. апостолов часто изображали держащими в руках свитки с соответствующими строками *Credo*.

Таков, согласно Гильому Дуранду, мистический смысл первой части Мессы. Это своего рода введение, после которого он обращается к самому действию и принесению жертвы. Однако в этой части его комментарий становится столь обширным, а символика — столь богатой, что нам не под силу в простом пересказе передать его смысл, и мы отсылаем читателя к оригиналу. Впрочем, мы сказали достаточно, чтобы дать читателю почувствовать, чем вдохновлялся ум человека Средневековья. Можно представить себе, каким поучительным, насколько исполненным жизни и чувства было богослужение для человека XIII в., какое мощное действие могла оказать поэтика службы на нежную душу, подобную душе Людовика Святого. Здесь можно найти объяснение его экстатическим видениям и слезам. Тем, кто пытался отвлечь его от медитации, он говорил тихим голосом, как бы пробуждаясь ото сна: «Где я?». Ему казалось, что он находится в пустыне со святым Иоанном или идет рядом с Иисусом.

Труды старых литургистов, забытые уже к XVII в., несомненно входят в перечень самых поразительных и ярких книг Средневековья⁶⁵. Нигде больше душа Средневековья не сияет так ярко. Весь реальный мир здесь тает и преобразуется в мир духовный.

Облачение священника и богослужебные предметы также становятся символами. Казула, которую надевают поверх других одеяний, означает любовь, которая больше всех предписаний закона и сама есть высший закон⁶⁶. Стола, которая надевается на шею священнику — легкое иго⁶⁷ Господа, а поскольку каждый христианин, как на-

⁶⁵ Стоит прочесть: Амаларий, *De ecclesiasticis officiis* и *Eclogae de officio missae* (IX в.), PL, t. CV; Руперт Дейтцкий, *De divinis officiis* (XII в.), PL, t. CLXX; Гонорий Августодунский, *Gemma animae* и *Sacramentarium* (XII в.), PL, t. CLXXII; Гуго Сен-Викторский, *Speculum ecclesiae* и *De officiis ecclesiasticis* (XII в., авторство Гуго Сен-Викторского сомнительно), PL, t. CLXXVII; Сикард Кремонский, *Mitrale* (XII в.), PL, t. CCXIII; Иннокентий III, *De sacro altaris mysterio* (XIII в.), PL, t. CCXVII. В конце XIII в. Гильом Дуранд обобщает и дополняет труды своих предшественников в своем «Пояснении к божественному служению». Любопытно, что ранние литургисты, например, Исидор Севильский (*De ecclesiasticis officiis*, PL, t. LXXXIII) совершенно не уделяют внимания символизму. Символическое объяснение службы — дело более зрелого Средневековья, оно начинается лишь с Амалария.

⁶⁶ Гильом Дуранд, *Ration*, lib. III, cap. VII.

⁶⁷ Ср. Мф 11, 30: «Иго Мое благо, и бремя Мое легко». — *Прим. пер.*

писано, должен любить это иго, священник, надевая и снимая столу, лобызает ее⁶⁸. Митра епископа, имеющая две вершины, символизирует надлежащее знание Ветхого и Нового Заветов, к ней пришиты две ленты в напоминание о том, что Писание должно толковаться согласно букве и духу⁶⁹. Звон колокола означает голос проповедника, балка, на которой колокол подвешен — крест. Трос, скрученный из трех веревок, означает тройственное понимание Писания, которое толкуется в трех смыслах: историческом, аллегорическом и моральном. Когда звонарь берет веревку в руки, чтобы раскатать колокол, он тем самым выражает глубокую истину, гласящую, что знание Писания должно побуждать к действию⁷⁰.

Такое постоянство в поиске символов удивит всякого, кто недостаточно знаком со средневековыми авторами. В любом случае не стоит, подобно бенедиктинцам XVIII в., пытаться свести их к простой игре индивидуального воображения⁷¹. Несомненно, эти толкования никогда не воспринимались как готовая догма, тем не менее следует заметить, что они практически неизменны. К примеру, Гильом Дуранд в XIII в. наделяет столу тем же символическим значением, что и Амаларий в IX⁷². Однако интереснее всего здесь не толкование само по себе, а состояние духа, которое порождает толкование; показательнее всего пренебрежение реальностью, глубокое убеждение, что через любую деталь видимого мира можно достичь сферы чистого духа и прийти к познанию Божества. Эта мысль — истинный источник вдохновения для человека Средних веков.

Для историка искусства нет источника ценнее, чем литургические книги. Благодаря им ученый легче может понять, чем вдохновлялись создатели произведений искусства. Дело в том, что художники, подобно богословам, были великие мастера одухотворять материю.

⁶⁸ *Ration.*, lib. III, cap. V.

⁶⁹ *Ration.*, lib. III, cap. XIII.

⁷⁰ *Ration.*, lib. I, cap. IV.

⁷¹ См. в *Hist. litt. de la France*, t. XII, статья о Гонории Августодунском.

⁷² Все комментаторы, от Амалария до Гильома Дуранда, называют столу символом послушания. Амаларий, *De eccles. officiis*, col. 1097; Руперт Дейтцкий, *De divin. offic.*, col. 22, Гонорий Августодунский, *Gemma*, col. 605; Гуго Сен-Викторский, *De off. eccles.*, col. 405; Сикард, *Mitræ*, col. 75; Иннокентий III, *De sacro alt. myst.*, col. 788.



9. Апостол с посвятителным крестом.

Париж, Сент-Шапель

Средства, которыми они достигали этой цели, могли быть и гениальны, и трогательны, и поистине величественны.

Так, к примеру, большое паникадило в Ахенской капелле имеет форму укрепленного города со сторожевыми башнями. Как же зовется этот светоносный город? Согласно надписи, это Небесный Иерусалим. Аллегии блаженств души, обещанных спасенным, изображены меж зубцами стен, рядом с апостолами и пророками, которые стоят на страже святого города⁷³ — не правда ли, перед нами чудеснейшая из иллюстраций Откровения Иоанна Богослова?

Один из таких мастеров, увенчав кадило изображением трех отроков еврейских в печи огненной, сумел передать в зримом образе глубокую мысль⁷⁴ — благовонный дым поднимается из отверстий кадила подобно молитве мучеников.

Благочестивые мастера вкладывали в свои творения все умиление и полноту своей души. Более изощренный в своем искусстве мастер придал навершию епископского посоха форму змеи, держащей в пасти голубку — этим он хотел напомнить пастырю о двух добродетелях, которые пристали его служению. «Скрывай голубиную простоту под змеиной мудростью», — гласят два латинских стиха, начертанных на стволе пастырского посоха⁷⁵. Другой епископский посох украшен навершием с изображением змея с разинутой пастью, в бессилии ярящегося на

⁷³ *Annales archéol.*, t. XIX, p. 70, и *Cahier, Mélanges d'archéol.*, t. III, p. I etc.

⁷⁴ Лилльская кадильница работы Ренье де Юи, *Annales archéol.*, t. IV, p. 293, t. XIX, p. 112.

⁷⁵ *Cahier, Nouv. mél. d'archéol. Ivoires*, p. 28.

Богоматерь; в завитке помещен ангел, возвещающий, что Мария родит победителя змея⁷⁶.

Нередко мастера прямо передают учение богословов-литургистов: в алтаре Сент-Шапель скульпторы поместили у двенадцати опор двенадцать статуй апостолов, несущих медальоны с посвященными крестами. Согласно учению литургистов⁷⁷, епископ, освящая церковь, должен начертать двенадцать крестов на двенадцати колоннах нефа или хора — этим он показывает, что двенадцать апостолов суть истинные столпы храма. Это уподобление самым удачным образом воплощено в образ в интерьере Сент-Шапель⁷⁸ (илл. 9).

Все предметы церковного интерьера XIII в. показывают нам, каким образом дух оформляет и преобразует материю. На проповеднической кафедре орел св. Иоанна поддерживает Евангелие, широко раскрыв крылья⁷⁹, процессия прекрасных ангелов в длинных одеждах несет хрустальные цилиндры, в которых покоятся реликвии святых и мучеников. Статуи Богоматери из слоновой кости открываются, чтобы показать всю историю Страстей, вырезанную на месте сердца⁸⁰. Над алтарем собора и над всем городом возвышается огромная фигура ангела, который поворачивается вместе с солнцем и сообщает каждому часу земного времени высший смысл⁸¹.

⁷⁶ Посох хранится в Лувре, в галерее Аполлона.

⁷⁷ См. Сикард, *Mitraille*, lib. I, cap. IX, PL, t. CCXIII, col. 34.

⁷⁸ Статуи, которые можно видеть сегодня, были поновлены, за исключением четырех (F. de Guichenon, *Description de la Sainte-Chapelle*, Paris, 187, p. 41). Двенадцать апостолов у двенадцати колонн были представлены также в парижской церкви Сен-Жак-де-Пелерен (*Révue de l'Art chrétien*, 1896, p. 399).

⁷⁹ В картезианском монастыре в Дижоне пюпитр для Евангелия был сделан в виде колонны, увенчанной изображением феникса. Четыре животных вокруг него служили пюпитром. Если читалось Евангелие от Марка, книгу клали на льва, если от Луки — на тельца, и т. д. (Moleon, *Voyage liturgique*, p. 156).

⁸⁰ Такая открывающаяся статуя Богоматери, ранее представленная в луврском собрании изделий из слоновой кости, по-видимому, является подделкой. Однако существует и подлинная открывающаяся статуя, весьма поврежденная (см. Molinier, *Ivoires / Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1896). В недавнее время найдена еще одна, см. abb. Leclerc, baron de Verneilh, *La Vierge ouvrante de Boubon*, Limoges, 1898.

⁸¹ Такой ангел был над алтарем Шартрского собора до пожара 1836 г. Виллар де Оннекур в своем альбоме (f. 22v) объясняет действие механизма, приводившего ангела в движение.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что искусству Средних веков присущ возвышенный символизм, для которого форма почти всегда — лишь тонкая оболочка духа⁸².

Мы перечислили основные черты средневековой иконографии. Итак, искусство было в то время одновременно сродни письменности, арифметике и системе символов — и в этом источник его глубокой гармонии. В расположении статуй на порталах соборов есть что-то музыкальное — и в самом деле, разве не включает этот порядок всех элементов музыкального строя? Разве в этой системе знаков, объединенных согласно закону чисел, в этих множественных символах, скрывающихся за материальной формой, не угадывается, как в музыке, нечто не поддающееся определению? Дух Средневековья, который был так долго скрыт от нас, был духом гармонии. Дантов Рай, как и порталы Шартра, есть истинная симфония, и ни один из периодов в искусстве не заслужил в большей степени, чем искусство XIII в., определения «застывшая музыка».

⁸² Один из вопросов, вызвавших самую длительную дискуссию у ученых — вопрос об отклонении продольной оси церковного здания, часто наблюдаемом в восточной части постройки. Случайна ли подобная неточность в плане, или обусловлена материальными причинами, или, может быть, здесь следует искать мистический смысл? Не является ли это напоминанием о том, как Иисус, умирая на кресте, склонил голову? Виолле-ле-Дюк не высказывает собственного мнения по этому поводу, признавая, впрочем, что такого рода прием полностью соответствует всем нашим представлениям о духе Средневековья. Я, со своей стороны, долго склонялся к мистической интерпретации отклонения оси церкви. Весьма достойный внимания труд г-на Р. де Ластери по этому вопросу (*Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. XXXVII, 1905) убедил меня, что такие отклонения не могли иметь символического значения — когда они не были связаны с рельефом местности, они являются следствием ошибки в расчетах и всегда связаны с возобновлением работ после перерыва. Конкретные и точные примеры, приведенные г-ном де Ластери, не оставляют ни малейшего сомнения в верности его гипотезы. Это исследование практически сразу было принято г-ном Антим Сен-Поль, до этого возглавлявшим сторонников символической интерпретации (*Bulletin monumental*, 1906). Отказ от такого рода символики не оставляет камня на камне от изобретательно сделанных выводов г-жи Фелиси д'Эзак — напомним, что она попыталась доказать, что маленькая дверца в стене нефа собора Парижской Богоматери, т. н. «Красная дверь», является образом раны от копья в правом боку Христа (*Révue de l'Art chrétien*, 1860, 1861). Символические значения и так играют достаточно важную роль в искусстве Средневековья, и нет нужды добавлять к ним фантазии современных интерпретаторов.

ГЛАВА II

МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИКОНОГРАФИИ.

«ЗЕРЦАЛА» ВИНСЕНТА ИЗ БОВЕ

XIII в. поистине можно назвать веком Энциклопедий — ведь ни один период Средневековья не дал одновременно столько Сумм, Зерцал, Образов мира. В это время святой Фома Аквинский объединяет все христианское учение, Иаков Ворагинский создает свод самых знаменитых житий святых, Гильом Дуранд пересказывает труды всех предшествующих литургистов. Христианский мир отныне в полной мере осознает и воспринимает дух учения своих предшественников. Концепция вселенной, которая складывалась на протяжении нескольких предшествующих веков, достигает в XIII в. совершенства. Университеты, только что появившиеся во всех странах Европы, и в частности молодой Парижский университет, почувствовали себя способными возвести совокупный храм всего человеческого знания и с жаром принялись за дело.

Одновременно с умозрительным храмом богословов, призванным вместить все христианское учение, росли и наши каменные храмы, ставшие его зримым воплощением. Мир Средневековья приложил к этому огромные усилия — наши соборы стали на свой лад Суммами, Зерцалами, Образами мира, самым совершенным выражением идей эпохи — все ее учения воплотились здесь в видимой форме. Вот, собственно, что мы хотели бы показать.

Главная трудность состоит в том, чтобы логично разделить на группы бесчисленные произведения искусства, которые каждый собор предлагает вниманию исследователя. Нам представляется, что мы не имеем права располагать фактами по своему усмотрению и излагать их в соответствии с планом, который показался бы нам наиболее удачным. В этом деле нам необходимо остерегаться слишком современного подхода. Желая навязать наши категории мышления произведениям средневековой мысли, мы с большой вероятностью впадем в заблуждение. Поэтому мы позаимствуем метод изложения у самой средневековой культуры — нам предоставит его Винсент из Бове, и наш труд будет разделен на четыре книги, как его *Зерцало*.

Если святого Фому можно назвать одним из самых мощных умов

Средневековья, то Винсента из Бове — несомненно самым обширным и разносторонним: он вобрал в себя все знание своего времени. Обладая невероятной работоспособностью, он прожил жизнь подобно Плинию Старшему, за чтением и выписками. Людовик Святой открыл для него свою прекрасную библиотеку, которая включала почти все книги, какие можно было достать в XIII в. Его называли *librorum helluo*, «пожирателем книг». Порой святой король приходил навестить ученого в аббатство Руайомон и любил послушать его рассказы о чудесах вселенной.

Вероятно, Винсент из Бове выпустил в свет свое «Великое Зерцало», *Speculum majus*, в середине XIII в. Современники восприняли этот труд как воплощение предельных возможностей человеческого знания. Даже сегодня трудно не восхищаться этим поистине титаническим трудом¹.

Груз познаний Винсента из Бове поистине огромен, однако не довлеет над умом ученого — он сумел возвыситься над собственной эрудицией. Структура его труда более масштабна, чем мог бы себе представить человек Средневековья: план Винсента сродни Божественному плану, отраженному в Писании. Его труд разделен на четыре части: Зерцало природы, Зерцало науки, Зерцало морали и Зерцало истории².

В Зерцале природы отражается весь мир, представленный в той последовательности, в какой сотворил его Господь. Главы этой великой энциклопедии природы соответствуют дням Творения — здесь последовательно перечисляются и описываются первоэлементы, минералы, растения, животные. Мы найдем здесь все истины и заблуждения, унаследованные Средними веками от Античности. Однако естественно предположить, что Винсент из Бове посвящает самую пространную часть книги шестому дню, дню сотворения человека, ибо он является центром мира, и весь мир был сотворен для него одного.

¹ *Speculum majus*, Douai, 1624, 4 vol. Мы будем постоянно отсылать читателя к этому переизданию иезуитского ордена.

² Винсент из Бове не успел сам написать «Зерцало морали», эта часть рукописи датируется началом XIV в. (см. *Histoire littér. de la France*, t. XVIII, p. 449), однако очевидно, что эта часть входила в исходный замысел Винсента из Бове — именно этот факт имеет значение для нашей работы.

Зерцало науки открывается изложением драматической истории, лежащей в основе тайны мироздания — истории Грехопадения. Человек пал и отныне может спастись лишь благодаря Искупителю. Однако он может и своими силами начать подниматься из бездны греха и готовить себя к восприятию благодати через посредство науки. Наука проникнута духом жизни, каждой из семи благородных наук соответствует один из даров Святого Духа. Изложив это обширное и в высшей степени человеческое учение, Винсент переходит к обзору всех составляющих знания, он не пренебрегает даже и «механическими искусствами»³, ибо трудом рук своих человек начинает великий труд собственного искупления.

Зерцало морали тесно связано с Зерцалом науки. Цель человеческой жизни, в конечном счете, не в знании, но в действии, и наука — всего лишь средство достижения добродетели. Отсюда происходит классификация добродетелей и пороков, в которой можно узнать метод, подразделения и даже выражения святого Фомы Аквинского, ибо *Speculum morale* («Зерцало морали») представляет собой сокращенный вариант его «Суммы».

Последнее из Зерцал — Зерцало истории. До этого мы изучали некое абстрактное человечество, теперь пришел черед человечества живого. Мы наблюдаем путь человека пред Богом — он борется, страдает, изобретает науки и искусства, склоняется на сторону то порока, то добродетели в великой битве души, имя которой — мировая история. Вряд ли необходимо объяснять, что для Винсента из Бове, как и для святого Августина, Павла Орозия, Григория Турского и всех средневековых историков истинная история есть история Церкви, Града Божьего, берущая начало от Авеля, первого из праведников. Божий народ един, его история подобна огненному столпу, озаряющему тьму. Что касается истории языческого мира, то она заслуживает изучения лишь в связи с той, главной; ценность ее — лишь в синхронности событий. Несомненно, Винсент из Бове не пренебрегает взлетами и падениями империй, он даже ведет порой речь о языческих философах, ученых и поэтах, однако подобные главы в его повествовании носят случайный характер. Главная

³ Т.е. ремеслами. — Прим. пер.

мысль его книги в другом, залог ее единства — в преемственности святых Ветхого и Нового Завета — они, и только они объясняют историю мира.

Вот общий замысел Энциклопедии XIII в. Тайна Бога, человека и мира в ней полностью разрешена. Система столь совершенна, что всей средневековой учености нечего было к ней прибавить, и последующие века вплоть до Возрождения не приписали к ней ни строчки.

Итак, эта книга стала для нас самым верным из руководств по изучению главных направлений в содержании искусства XIII в. Невозможно не отметить поразительных аналогий между общим замыслом Великого Зеркала и, к примеру, программой порталов Шартрского собора. Бесчисленные статуи, украшающие порталы, могут быть разделены на четыре большие группы: природа, наука, мораль, история. Дидрону принадлежит заслуга первооткрывателя этого факта во введении к его «Истории Бога». Впрочем, неочевидно, что гениальные авторы программы собора руководствовались непосредственно книгой Винсента из Бове, хотя порталы Шартра и «Великое зеркало» создавались практически одновременно. Но что за важность? Очевидно, что структура «Великого Зеркала» изобретена не самим Винсентом, а всей предшествующей средневековой наукой — именно в ней нужно искать формы, в которые облекается всякая мысль в XIII в. Принцип расположения глав «Зеркала» и расположения статуй собора един, стало быть, мы можем в одном искать объяснение другому.

Итак, мы принимаем для своего труда основной принцип деления труда Винсента из Бове на четыре книги. Мы будем стремиться прочесть на фасадах соборов все четыре книги Зеркала Мира, мы откроем и расшифруем их одну за другой, в том порядке, в котором расположил их автор энциклопедии. Таким образом, каждая часть найдет свое место, и гармония целого станет явной.

КНИГА I

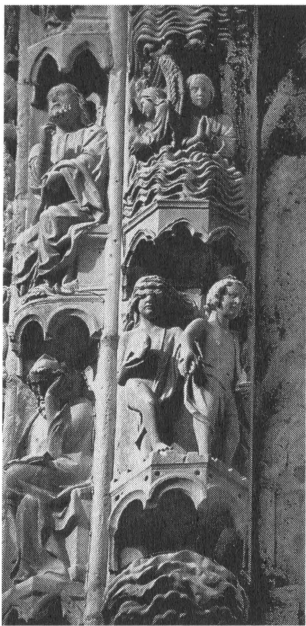
ЗЕРЦАЛО ПРИРОДЫ

I. Средневековые воспринимало мир как символ. Истоки этих представлений. «Ключ» Мелитона. Бестиарий. — II. Животные в убранстве соборов порой наделяются символическим смыслом. Четыре животных Апокалипсиса. Лионский витраж, страсбургский фриз. Влияние Гонория Августодунского, роль бестиариев. — III. Преувеличения и ошибки «символической школы». Не стоит повсюду искать символы. Флора и фауна в искусстве XIII века. Горгульи и чудовища

I

Замысел «Зерцала природы» Винсента из Бове величественно прост. Трактат представляет собой, как мы уже сказали выше, комментарий к истории семи дней Творения, где всё сотворенное рассматривается в порядке своего появления на свет. Винсент из Бове вводит в повествование, организованное в соответствии с последовательностью библейских событий, всю науку древних — благодаря ему Плиний, Элиан, Диоскорид, сами того не зная, поют хвалу библейскому Творцу.

По правде говоря, не только Винсент из Бове придерживается подобного плана — с ним была связана вся христианская мысль с первых веков, латинские и греческие отцы излагали все свои представления о Вселенной в соответствии с последовательностью деяний Самого Творца: главы их трудов соответствуют дням Творения. Самый знаменитый из трактатов о Творении, или Шестодне-



10. Сотворение мира: в левом архивольте Творец, в правом — Творение. *Шартр, северный портал*

вов (*Hexaemeron*), на Западе принадлежит перу Амвросия Медиоланского — именно он стал образцом для всех последующих трудов на эту тему¹. Итак, Винсент из Бове и в этой области не изобрел ничего нового — и здесь, как везде, он послушно следует традиции.

«Зерцало науки» в сокращенном варианте высечено из камня на фасадах почти всех наших соборов. В скульптуре Шартра (илл. 10), Лана, Осерра, Буржа, Лиона представлены плоды семи дней Творения² — здесь проявляется сдержанность и — в то же время — всеохватность воображения мастеров эпохи. В Шартре весь животный мир представлен четырьмя существами — львом, овцой, козой и телкой; фиговое дерево и три других растения неопределенного рода призваны напоминать о многообразии флоры³. Поистине, есть величие в цикле Творения, где бесконечная Вселенная представлена в пяти-шести

барельефах. Некоторые наивные детали полны трогательного очарования — в Лане Творец изображен сидящим в глубоком раздумье перед тем, как отделить свет от тьмы, и на пальцах считающим количество дней, необходимых для завершения Творения. Исполнив Свой замысел, Творец, подобно доброму мастеровому после успешного трудового дня, садится отдохнуть и засыпает, опираясь на посох.

¹ Св. Амвросий, PL, t. XIV.

² Шартр (северный фасад, архивольты центрального портала), Лан (западный фасад, архивольты правого большого окна), Осерр (западный фасад, цоколь портала), Лион (рельефы западного портала), Нуайон (там же, многое утрачено), Бурж (там же); здесь же можно назвать многие витражи, посвященные дням Творения: Осерр (XIII в.), Суассон, витраж алтарной части.

³ Цикл Творения в декоре Шартрского собора был подробно изучен Дидроном, *Annales archéol.*, t. XI, p. 148.

Между тем, если бы мир животных и растений действительно играл столь скромную роль в украшении собора, мы с полным основанием могли бы утверждать, что многоликая Вселенная изображена здесь несовершенно, и обвинить мастеров XIII в. в бессилии и нерешительности. Но стоит лишь поднять глаза — и увидишь виноградную лозу, ветку малины, усыпанную ягодами, и длинные побеги дикого шиповника, стелющиеся по архивольтам. Птицы поют в листьях дуба и на контрфорсах, животные — и заморские (лев, слон, верблюд), и привычные глазу (курица, белка, кролик) — оживляют цоколи порталов. Вверху режут чудища, зацепившись за стену каменными крыльями.

Насколько же несправедливо называть бессильными и бесплодными наших старых мастеров, в простоте сердца так увлекавшихся прелестью природы! В созданных ими соборах все — жизнь и движение, Церковь была для них ковчегом, принимающим всякую тварь. Более того, им не хватало сотворенного Богом мира, и они сами придумали целый мир чудовищных существ, притом столь убедительно, что их чудовища кажутся в самом деле жившими на заре времен.

Таким образом, строки «Зерцала природы» написаны повсюду — на пинаклях, баллюстрадах, в замке свода, на самой мелкой из капителей.

Что же означает это изобилие растений, животных, чудовищ? Были ли они плодом каприза или несли в себе глубокий смысл? Вправду ли они несут зрителю скрытую доселе истину? Если за каждой статуей или рельефом, которые нам предстоит рассмотреть, скрывается глубокая мысль, не можем ли мы предположить, что и эти существа также символичны?

Чтобы ответить на этот и ему подобные вопросы, надо прежде всего понять, как человек Среднековья представлял себе природу и вселенную.

Что есть видимый мир? Что означает его бесконечное многообразие? Что думает об этом монах, предающийся раздумьям в келье, или профессор, размышляющий перед началом лекции, меряя шагами галерею клуатра? Что есть Вселенная — видимость или реальность? Весь средневековый мир единоклюшен в ответе на этот вопрос — мир есть символ. Вселенная — мысль Бога, пребывавшая в

Нем еще до начала времен, как замысел творения в душе художника. Бог Отец сотворил ее, но сотворил через Слово или Сына, Сын же воплотил замысел Отца, перешел от возможности к действию, и именно Сына следует считать истинным Творцом⁴. Средневековые мастера, убежденные в истинности этого учения, всегда придавали Творцу черты Христа⁵. Совершенно напрасно Дидрон недоумевает, а Мишле возмущается отсутствием изображений Бога Отца в убранстве собора⁶. Бог Отец создал мир, согласно учению богословов того времени, «в начале» (*in principio*), то есть «в Слове» (*in verbo*), в Своем Сыне⁷. Иисус, таким образом, и творит первоначальный мир, и восстанавливает падший⁸.

Итак, мир может быть назван мыслью Бога, воплощенной посредством Слова. Если это так, во всякой твари скрыта Божественная мысль, и мир — необъятная книга, написанная рукою Бога, в которой каждая тварь становится словом, исполненным глубокого смысла⁹. Невежда, глядя на мир, видит образы и таинственные письмена, но не понимает их смысла, но ученый возвышается от видимого к невидимому: по книге природы он читает Божественный замысел. Наука, в таком случае, состоит в том, чтобы выйти за пределы вещей в себе и познать тот смысл, который Бог вложил в них ради нас, ибо, как пишет Гонорий Августодунский, «всякое Творение есть тень истины и жизни». В глубинах каждого существа начертаны образы крестной жертвы Христа, Церкви, пороков и добродетелей. Мир чувственный и мир моральный неразделимы.

⁴ ГERVASII Тилберийский, *Otia imperialia* («Императорские досуги»), гл. I: *Filius ergo principium temporis, principium mundanae creationis* («Потому Сын — начало времени, начало сотворения мира»).

⁵ В этом легко убедиться в Шартре: цикл Творения на северном фасаде.

⁶ Дидрон (Didron), в *Hist. de Dieu*, Мишле (Michelet), в предисловии к *Renaissance*.

⁷ Так экзегеты объясняют фразу «В начале сотворил Бог небо и землю» — для них «начало» (*principium*) — эквивалент «Слова» (*verbum*): Винсент из Бове, *Speculum naturale*, lib. I, cap. IX, Гонорий Августодунский, *Hexaemer.* («Шестоднев»), cap. I, PL, t. CLXXII, col. 253. Мысль эта восходит к св. Августину.

⁸ *In Christo omnia create et postmodo cuncta in eo reparata* («В Христе все сотворено и потом целиком в Нем вновь обретено»). — Гонорий Августодунский, *Ibid.*

⁹ Гуго Сен-Викторский, *Erudit. didasc.*, lib. VII, cap. IV, PL, t. CLXXVI, col. 814.

Обратимся к мистическим идеям, которые рождаются в уме ученого-богослова, созерцающего явления природы. Адам Сен-Викторский предается размышлениям в трапезной монастыря, держа в руке орех. «Что есть орех, говорит он, как не образ Иисуса Христа? Зеленая плотная кожа, покрывающая его, есть Его плоть, Его человечество. Дерево скорлупки — крест, на котором Его плоть познала страдания. Но ядро ореха, служащее для пропитания человека — Его сокровенная божественная природа»¹⁰.

Петр Моранский, кардинал и епископ Капуанский, созерцает розы в своем садике. Его не волнует их языческая красота — гораздо более он занят ходом собственных рассуждений. «Роза, — говорит он, — означает сонм мучеников, или, лучше, сонм девственников. Красная роза указывает на кровь умерших за веру, белая — на девственную чистоту. Роза рождается среди шипов, как мученики встают посреди еретиков и преследователей, или же как чистая дева сияет посреди пороков и беззакония»¹¹.

Гуго Сен-Викторский, глядя на голубку, помышляет о Церкви. «Голубка, — говорит он, — имеет два крыла, подобно тому, как есть два образа жизни христианина — жизнь деятельная и созерцательная. Голубоватые перья на ее крыльях указывают на мысли о небесах. Неясные переливы остальных частей оперения, изменчивые цвета, напоминающие бурное море, символизируют пучину человеческих страстей, то житейское море, в котором носится ладья Церкви. Почему у голубки такие красивые золотисто-желтые глаза? Потому что желтый, цвет созревших плодов, означает опыт и зрелость. Желтые

¹⁰ Адам Сен-Викторский, *Секвенции*, PL, t. CXCVI, col. 1433.

⁴ *Contemplemur adhuc nucem...*
Nux est Christus; cortex nucis
Circa carnem poena crucis;
Testa, corpus osseum,
Carne tecta Deitas,
Et Christi suavitas
Signatur per nucleum.

Та же мысль уже была развита в трудах св. Августина, она восходит к Оригену, этот образ можно найти в Послании IX, гл. VII, О числах.

¹¹ Петр Моранский, *Rosa alphabetica* // *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 489.

глаза голубки означают умудренный взгляд Церкви в будущее. Наконец, у голубки красные лапки, ибо Церковь шествует по миру, и стопы ног ее обагрены кровью мучеников»¹².

Марбод, епископ Реннский, находит таинственную связь между цветом драгоценных камней и миром духовным. Берилл блестит, как вода, пронизанная солнцем, и согревает ладонь держащего. Не справедливо ли будет уподобить берилл христианину? Тогда Христос — солнце, согревающее и просвещающее его до самых глубин. Темно-красный аметист, пышущий огнем, означает мучеников, которые, проливая кровь, молились за своих палачей¹³.

Мир состоит из символов — солнце, звезды, свет, тьма, время — года обращаются к человеку на своем торжественном наречии. О чем думает человек зимой, когда день прискорбно сокращается, когда тьма, казалось бы, навечно побеждает свет? О долгих веках потемок перед пришествием Христа, о том, что свет и тьма сыграли свою роль в Божественном действе. Эти декабрьские дни названы Адвентом (*Adventus*), и в это время само богослужение и церковные чтения призваны выразить ожидание ветхого мира. Сын Божий рождается в дни зимнего солнцестояния, когда свет возвращается в мир и день начинает прибывать¹⁴. Впрочем, весь год сотворен по образу человека: он повествует о великом действе жизни от рождения до смерти. Весна, обновление мира, есть образ крещения, обновляющего человека на заре жизни. Летняя жара и обилие света напоминают нам о свете иного мира, сиянии любви в жизни вечной. Осень, время жатвы и сбора винограда — суровый образ Страшного Суда, великого дня, когда мы все пожнем все, что посеяли. Наконец, зима — образ смертной тени, ожидающей человека и весь мир¹⁵. Так средневековый мыслитель шествует по жизни через лес символов, под небесами, населенными отвлеченными идеями.

¹² Гуго Сен-Викторский, *De bestiis et aliis rebus* («О животных и других вещах»), lib. I, cap. I, II, VII, IX, X, PL, t. CLXXXVII. Трактат «О животных», приписываемый Гуго Сен-Викторскому, мог также быть произведением Гуго из Фольето. См. Nareau, *Les Œuvres de Hugues de Saint-Victor*, 1886, p. 169.

¹³ Марбод Реннский, *Lapid. pretios. mysica applicat.*, PL, t. CLXXI, col. 1771.

¹⁴ См. у св. Августина, *Serm. in nat. Dom.*, III. См. также Dom Gueranger, *L'annee liturgique, L'Avent*.

¹⁵ Рабан Мавр, *De universo*, lib. X, cap. XI, PL, t. CXI.

Что же это — частные толкования, мистические озарения, родившиеся во время экстатической молитвы в углу монастырского дворика, или все же цельная система, восходящая к древней традиции? Достаточно бегло просмотреть труды Отцов Церкви и богословов Средневековья, чтобы отбросить всякое сомнение — во всем христианском учении не найти теории более связно изложенной и общепринятой. Эта теория восходит к истокам Церкви и основана непосредственно на тексте Библии¹⁶. В самом деле, согласно толкованиям Отцов, в Писании мир материальный есть вечный образ мира духовного¹⁷. Каждое слово Писания относится и к видимому, и к невидимому. Цветы, своим ароматом заставляющие изнемогать невесту из Песни песней, драгоценные камни на ефode первосвященника, животные пустыни, пробегающие мимо Иова — одновременно и реальность, и символы. Можжевельник, теревинф, белые вершины Ливана — все это образы. Толкующий Библию должен понять гармонию, установленную Богом между душой и вселенной. Тот, кто имеет ключ к Писанию, разом получает ключ от обоих миров — видимого и невидимого.

Толкования Отцов Церкви, принятые их преемниками, передавались из трактата в трактат вплоть до конца Средних веков. Можно проследить путь учения о символах сквозь века по «Формулам» святого Евхария, трактату «О вселенной» и «Аллегориям в Священном Писании» Рабана Мавра¹⁸, трактату «О животных», приписываемому Гуго Сен-Викторскому, в *Liber in dictionibus dictionum theologicarum* («Книга о теологических речах в речах») Алана Лилльского, в «Грегориануме» Гарнье Сен-Викторского (мы могли бы привести и множество других имен)¹⁹.

¹⁶ Х. ван Эйкен в своей книге о концепции мира в Средние века показал ясное понимание того, что вся природа представляла собой единый символ, но не сумел увидеть, как эта система была связана с Библией. См. *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*, Stuttgart, 1887, кн. III, гл. I.

¹⁷ Маль использует здесь и далее слово «моральный», малоупотребительное в этом контексте в русском языке. — *Прим. пер.*

¹⁸ Основные положения трактата «О вселенной» содержатся в «Этимологиях» Исидора Севильского. Рабан Мавр ограничился тем, что добавил к каждому слову его мистическую интерпретацию.

¹⁹ Дом Питра собрал множество не указанных нами свидетельств в комментарии на текст Псевдо-Мелитона (*Spicil. Solesm.*, II, p. 4).

Самая любопытная из книг такого рода представляет собой анонимный сборник, составленный в IX—X вв. из фрагментов латинских Отцов. Эта компиляция известна под именем «Ключа» Мелитона и приписывается знаменитому епископу Сардскому. Что бы ни говорил по этому поводу дом Питра, подобная атрибуция не выдерживает критики²⁰. Впрочем, когда бы ни была написана эта книга, она остается чрезвычайно интересной. Она задумана как энциклопедия природы, где последовательно рассматривается человек, металлы, цветы, животные — к каждому прилагается собственное символическое толкование вкупе с соответствующим отрывком из Библии.

Откроем эту удивительную книгу на главе о растениях. Розы, по словам Псевдо-Мелитона, означают кровь мучеников, и в этом смысле нужно понимать слова Экклезиаста «Розы расцветают у вод живых»²¹. Крапива указывает на огонь греха, как в стихе из пророчества Исайи: «В домах их произрастут терновник и крапива»²², или же на жар плотских желаний, как в другом отрывке из того же пророчества: «Проходил я мимо поля человека ленивого... и вот... поверхность его покрылась крапивою»²³. Солома символизирует грешников: «Будут они, — говорит Иов, — как солома перед ветром»²⁴.

Главная трудность состоит в том, что один и тот же предмет может указывать на совершенно разные вещи. Например, лилия озна-

²⁰ Предполагаемый «Ключ» Мелитона был опубликован домом Питрой в *Spicil. Solesm.*, Paris, 1885, t. II, III. Он безуспешно пытается доказать, что трактат восходит ко II в. Роттманнер в *Bulletin critique* (1885, p. 47) ясно показал все заимствования Псевдо-Мелитона у св. Августина. Гарнак (*Gesch. der altchristl. Litteratur*, Leipzig, t. I, 1893, p. 254) отмечает, что заглавие рукописи *Melitus asianus episcopus hunc librum edidit quem et congruo nomine clavim appellavit* («Мелитий, азиатский епископ, создал эту книгу, которую назвал соответствующим именем-ключом») написано другой рукой и было добавлено позже. Сама фраза, очевидно, заимствована у св. Иеронима.

²¹ *Spicil. Solesm.*, t. II, p. 414.

²² Маль неточно цитирует Ис 34, 13, в русском переводе «И зарастут дворцы ее колючими растениями, крапивою и репейником — твердыни ее». — *Прим. пер.*

²³ *Ibid.*, p. 422. [Маль приписывает Исайе фразу из книги Притч, 24, 30—31. — *Прим. пер.*]

²⁴ *Ibid.*, p. 432. [Маль приписывает Иову слова псалма 83, 14: «Да будут они, как пыль в вихре, как солома перед ветром». — *Прим. пер.*]

чает то Спасителя, то святых, то сияние небесного отечества, то целомудрие²⁵. Впрочем, автор предусмотрительно показывает нам, как в разных отрывках Писания животные, цветы и камни встречаются то в одном, то в другом значении.

Наверное, во всем средневековом мире не найдется ни одного проповедника, ни одного богослова, который бы не прибегал к мистическому методу. Личная фантазия каждого способна бесконечно обогатить самую примитивную тему, как мы видели в главе о голубке у Гуго Сен-Викторского, однако воображение никогда не уводит автора слишком далеко от традиционных толкований²⁶.

Итак, мир представлялся человеку Средневековья книгой с множеством смыслов, которую можно было расшифровать при помощи Библии.

Несомненно, самый интересный из всех трудов о символике мира природы — Бестиарий, удивительная книга, появившаяся на свет благодаря совместным усилиям языческих и христианских авторов. В ней можно найти и рассказы о животных, собранные Ктесием, Плинием и Элианом, и мистические комментарии, добавленные раннехристианскими авторами.

Символический Бестиарий, знаменитый Физиолог, первоначальный текст которого утрачен, восходит к истокам христианства, предположительно ко II в.²⁷ Раннехристианские тексты на греческом, армянском, латыни позволяют утверждать, что Физиолог быстро распространился по всему христианскому миру²⁸.

Христиане Западной Европы очень рано позаботились о переводе этого текста на национальные языки. Уже в XI в. он был переведен на немецкий, в начале XII в. англо-нормандский поэт Филипп Тан-

²⁵ *Ibid.*, p. 406.

²⁶ В «Ключе» Мелитона специально оговаривается (*Spicil. Solesm.*, t. II, p. 484), что голубка в некоторых случаях означает Церковь — от этого положения отталкивается интерпретация автора трактата «О животных».

²⁷ См. по этому поводу Dom Pitra, *Proleg. ad Spicil. Solesm.*, t. II, p. LXIII; Cahier, *Mélanges d'archéol.*, 1851, t. II, p. 85 ff.; *Nouv. Mél. d'archéol.*, 1874 (*Curiosités mystérieuses*), p. 106 ff.; Lauchert, *Cesch. des physiologus*, Strasbourg, 1889.

²⁸ Греческий и армянский текст см. в: Pitra, *Spicil. Solesm.*, t. III, латинский в: Cahier, *Mél. d'archéol.*, t. III.

ский переложил его на французский язык. Веком позже Физиолог вновь переводит Гильом Нормандский²⁹. Запрет на чтение Физиолога, провозглашенный папой Геласием, никому не помешал читать и цитировать Бестиарий — этот обычай подкреплялся авторитетом множества Отцов — св. Августина, св. Амвросия, св. Григория Великого, которые весьма часто обращались к трактату. Поэтому многие проповедники, в том числе Гонорий Августодунский, невозбранно черпают из Бестиария примеры символических или назидательных толкований. Что касается ученых, таких как Винсент из Бове, Варфоломей Гланвильский, Фома из Кантимпре, то они не только не пренебрегают подобными сюжетами, но даже возводят их в ранг научных истин³⁰.

Так культура средневековой Европы одомашнила древний восточный Физиолог: западные авторы соединили его картину мира не только со своими богословскими толкованиями, но даже и с любовными мечтаниями³¹, сделали его плотью от плоти западного Средневековья.

Чтобы яснее показать неоднородность этого текста, обратимся к конкретному примеру. Древние писали, что слон — самое холодное из животных, он может сочетаться с самкой лишь после того, как съест корень мандрагоры. Самка, по их словам, сама находит растение на утренней заре и приносит его самцу. Христианский автор использует этот сюжет, тешивший любопытство язычников, чтобы показать его скрытый смысл. По его словам, слон и слониха означают Адама и Еву в земном раю, мандрагора — запретный плод, который женщина дала мужчине. Съев его, Адам, не знавший доселе плотских желаний, познал Еву и зачал Каина³². Бог пожелал, чтобы начертанная в видимом мире история грехопадения была явлена

²⁹ «Божественный бестиарий» Гильома, клирика из Нормандии, опубликован Гиппо (*Mémoires de la Soc. des antiq. de Normandie*, 2e série, t. VIII, p. 317 ff.), а также позднее д-ром Робером (Leipzig, 1890).

³⁰ По поводу трактата *De proprietatibus rerum* («О свойствах вещей») Варфоломея Гланвильского и *De natura rerum* («О природе вещей») Фомы из Кантимпре см. *Hist. litter. de la France*, t. XXX.

³¹ «Бестиарий любви» Ришара де Фурниваля, изданный Гиппо (Paris, 1860).

³² *Spicil. Solesm.*, Φυσιολόγος περί ζφου ἐλέφαντος, t. III, p. 304.

даже в нравах животных. Так, как мы видим, самые сомнительные сведения античной науки и самые спорные из христианских толкований Библии объединяются в тексте Бестиария.

Кем бы ни был автор Физиолога, в любом случае ему пришлось многое сделать собственными силами. Очевидно, что он почти не мог опираться на традиционную библейскую символику, так как в трактате упоминаются либо фантастические животные — грифон, феникс, единорог, либо звери далекой Индии, неизвестные авторам Ветхого Завета. Стало быть, ему пришлось самому придумать бо́льшую часть моральных толкований, сопровождающих описания животных, однако это не умаляет исключительного авторитета его интерпретаций, в которых средневековые авторы не изменили ни одной буквы.

Впрочем, никто никогда не помышлял о том, чтобы проверить истинность историй, рассказанных Физиологом. Идея вещи, рожденная в человеческом сознании, всегда была для человека Средневековья реальнее, чем сама вещь. Это объясняет нам, почему эпоха мистиков не имела ни малейшего представления о том, что мы называем наукой. Изучение вещей такими, как они есть, не имело для ученого никакой ценности — да и как могло быть иначе, если мир задуман как воплощенная речь Слова, в которой каждая тварь — неотъемлемая часть повествования? Ученый, созерцающий мир природы, был призван различить в каждой вещи вечную истину, вложенную в нее Богом, увидеть в каждой твари тень драмы падения и Искупления. Роджер Бэкон, один из самых эрудированных авторов XIII в., описывая семь оболочек глаза, заключает, что Бог пожелал таким образом вложить в наше тело образ семи даров Святого Духа.

II

В какой мере искусство было способно соответствовать этой картине мира, и до какой степени были наделены символическим смыслом животные, украшающие фасады соборов? Мы должны рассмотреть этот сложный и деликатный вопрос, в котором наши «археологи»³³ не всегда могли отрешиться от игры собственного воображения.

³³ См. Введение. — *Прим. пер.*

В искусстве этой эпохи не много изображений животных, которые мы можем с уверенностью наделить мистическим смыслом, но благодаря их тесной связи с текстами мы можем прийти к весьма точным и надежным выводам.

Первое из таких изображений — четыре животных по сторонам от Христа на порталах многих наших церквей. Их символическое значение не может внушать никаких сомнений. Эта крайне популярная в романском искусстве группа — человек³⁴, орел, лев, телец — в XIII в. встречается несколько реже, но ее можно видеть, к примеру, в декоре портала Страшного Суда собора Парижской Богоматери. Правда, в этих образах уже нет полноты и геральдического величия скульптуры Муассака, они уже не заполняют тимпан, а скромно располагаются в нижней части портала.

Каково же значение этих четырех животных? С первых веков христианства принято считать, что человек, орел, лев и телец, которых видел вначале Иезекииль при реке Ховаре, а после — святой Иоанн у престола Судии, символизируют четырех евангелистов. В ранней Церкви таинственное значение этих четырех животных объясняли в среду на четвертой неделе поста оглашенным, ожидающим близкого крещения. Они должны были узнать, по какой причине человек назван символом евангелиста Матфея, орел — Иоанна, лев — Марка, а телец — Луки³⁵.

Последующие века не только приняли это толкование, но и добавили к нему свои собственные. В XII в. было решено, что четыре животных могут быть интерпретированы в трех смыслах: они могут символизировать одновременно Христа, евангелистов и добродетели праведников.

Небесполезно будет познакомить читателя с миром сложных и утонченных идей, где богословие неотделимо от естественных наук — ничто лучше не поможет понять дух средневекового символизма.

³⁴ Первое из животных — не ангел, как обычно говорят, а именно человек. Ниже мы увидим, что оно указывает на человечество Иисуса.

³⁵ Dom Gueranger, *Année liturgique, Carême*. См. отрывок, заимствованный из Сакраментария папы Геласия, где нет ни одного сложного толкования, известного XII и XIII в.

Несложно было бы найти все нужные тексты у богословов того времени³⁶, однако мы обратимся к еще более торжественному и значительному свидетельству. В XII в. в некоторых французских церквях было принято читать в день святого евангелиста Луки любопытный текст, где символический смысл четырех животных был растолкован до тонкостей. Этот пассаж сохранился во многих рукописях лекционариев того времени³⁷ — происхождение его там не указано, но нам посчастливилось найти его в комментарии на Рабана Мавра Иезекииля³⁸. Церковь приняла его толкование и освятила его своим авторитетом.

Четыре животных, как сказано в лекционарии, означают прежде всего четырех евангелистов. Атрибут святого Матфея — человек, ибо он начинает свое евангелие родословием Иисуса Христа по плоти. Лев указывает на святого Марка, который уже в первых строках говорит нам о глазе вопиющего в пустыне. Телец, жертвенное животное, символизирует Луку, ибо последний начинает повествование с жертвы, принесенной Захарией. Наконец, орел означает святого Иоанна, ибо тот с самого начала возносит нас к самой сути Божества, подобно орлу, единственному из животных имеющему способность смотреть прямо на солнце (в последнем замечании мы узнаем Бестиарий с его интересом к естественным наукам)³⁹.

Те же животные символизируют и Самого Христа. Каждый способен, поразмыслив, увидеть в них четыре великих и таинственных события земной жизни Иисуса. Человек свидетельствует о Воплощении и напоминает нам, что Иисус воистину вочеловечился. Телец, ветхозаветная жертва, напоминает о Страстях, о жертве Исккупителя, принесенной за все человечество. Лев — символ Воскресения. Здесь

³⁶ Г-жа Ф. д'Эзак собрала множество таких свидетельств в своем превосходном труде *Les Quatre Animaux mystiques* («Четыре апокалиптических животных»), вышедшем вслед за книгой «Статуи северного портала Шартра» (*Statues du porche septentrional du Chartres*, Paris, 1849). См. также Cahier, *Caractéristiques des Saints, Évangélistes*, и Darcel, *Annales archéol.*, t. XVII, p. 139.

³⁷ См., в частности, лекционарий из Крепи (Arsenal, ms. 162, f. 222 ff.).

³⁸ Рабан Мавр, *In Ezech.* («Комментарий на Иезекииля»), I, PL, t. CX, col. 515.

³⁹ «Когда он (орел) смотрит на солнце, он не моргает глазами». — *Бестиарий* Петра Пикардийца, Arsenal, ms. 3516, f. 198 ff.

мы встречаемся с примером сказочной учености автора Бестиария: в нем говорится, что лев всегда спит с открытыми глазами⁴⁰. Это, как написано в лекционарии, образ Христа во гробе: «Искупитель имел вид почившего, как того требовала Его человеческая природа, однако благодаря Своей божественной природе пребывал бессмертным и бодрствовал»⁴¹. Наконец, орел прообразует Вознесение — Иисус вознесся на небо, как орел взлетает под облака. Лекционарий представляет слушателя, облакая свое учение в емкую формулу: Иисус был человеком в Рождестве, тельцом — в крестной смерти, львом — в Воскресении, и орлом — в Вознесении⁴².

Однако четыре животных имеют и третий смысл — они указывают на добродетели, необходимые для спасения каждого. Каждый христианин на пути к праведности должен быть одновременно человеком, тельцом, львом и орлом. Он должен быть человеком, ибо человек есть животное разумное и лишь тот, кто движется по жизни, ведомый разумом, достоин называться человеком; он должен быть и тельцом, ибо телец — жертва, приносимая на алтарь, а истинный христианин сам себя приносит на алтарь, отрекаясь от соблазнов мира; он должен быть львом, ибо лев — храбрейший из зверей, а праведник, отказавшись от всего суетного, ничего не страшится в этом мире, и к нему относятся слова «праведник будет тверд и смел, как лев»⁴³; наконец, он должен быть орлом, ибо как орел летает в

⁴⁰ *Spicil. Solesm.*, Φυσιολόγος περὶ τοῦ λέοντος, t. III, p. 338.

⁴¹ *Leo etiam apertis oculis dormire perhibetur; quia in ipsa morte, in qua ex humanitate redemptor noster dormire potuit, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit* («Говорят, что лев также спит с открытыми глазами; ибо в самой смерти, которой Наш Спаситель смог заснуть благодаря своей человеческой природе, Он бодрствовал, оставаясь бессмертным благодаря своей божественной природе»). Лекционарий из библиотеки Арсенала, чтение II.

⁴² Миниатюристы выразили это учение в зримых образах. В некоторых рукописях рядом с человеком (образом св. Матфея) представлено Рождество, рядом с тельцом — Распятие, рядом со львом — Воскресение, и рядом с орлом — Вознесение. Такие примеры встречаются с X в. (*Евангелиарий* императора Оттона, *Bulletin monumental*, 1877, p. 220) по XIV (Bibl. Mazarine, ms. 167, f. 1, *Postillae* Николая Лирского).

⁴³ Маль неточно пересказывает слова Притч 28, 1, в русском переводе: «...а праведник смел, как лев». — *Прим. пер.*

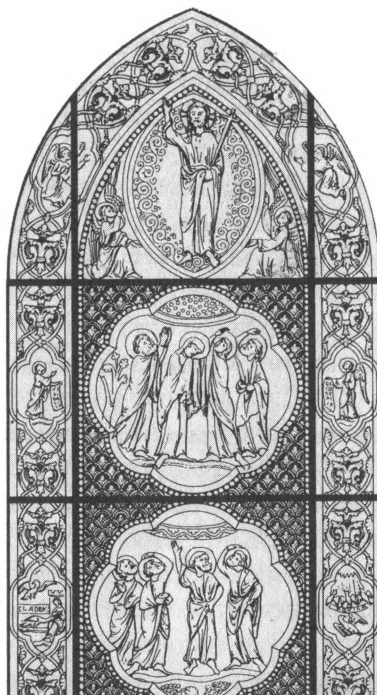
высотах и смотрит на солнце, не отводя взора, так и христианин должен, не опуская глаз, созерцать вечные добродетели.

Таково учение Церкви о четырех животных. Лишь одно из толкований — сравнение животных Апокалипсиса с четырьмя евангелистами — пережило Средние века, два других разделили судьбу всего раннехристианского мистического богословия и в эпоху Реформации были преданы забвению. В отношении же первой интерпретации даже протестанты сохранили верность традиции. В XVII в. Рембрандт напишет вдохновенного святого Матфея (ныне в Лувре), который всем сердцем внимает словам истины, исходящим от ангела, шепчущего ему на ухо из темноты.

Итак, после нашего экскурса не подлежит сомнению, что животные имеют порой символическое значение в искусстве Средних веков. В рассмотренном нами случае тексты позволили нам уверенно судить о смысле произведений искусства. Есть и другие сюжеты, о которых можно судить с той же степенью уверенности — к примеру, знаменитый лионский витраж, уже очень давно привлекавший внимание ученых. Отец Кайе был инициатором его первого воспроизведения⁴⁴ и сделал попытку прокомментировать сюжеты, однако не смог определить, к какой именно книге восходит цикл. Не намного больше преуспели г-да Гиг и Бегюль в последней монографии о лионском соборе. Лионский витраж слишком важен для нашего исследования и слишком тесно связан с великими богословскими учениями XII в., чтобы мы могли пренебречь его детальным описанием.

Такова мистическая программа этого произведения искусства (илл. 11). В самом низу (почти все витражи читаются снизу вверх) помещен медальон со сценой Благовещения. Два малых медальона в рамке очевидно тесно связаны с основным сюжетом. В одном из них представлен пророк Исайя, разворачивающий свиток со словами *Esse virgo concipiet* («Се, Дева во чреве приимет»), на

⁴⁴ *Vitraux de Bourges*, pl. VIII. Весьма ценный для нас рисунок о. Мартена мы приводим в илл. 11. На нем представлен витраж, каким он был до реставрации Эмиля Тибо, витражиста из Клермон-Феррана. В 1842 г. Тибо поменял местами центральные медальоны, тем самым нарушив их соотношения с малыми сценами в рамке. По поводу этой реставрации см. интересную статью М. Ж. Мужо в *Révue d'histoire de Lyon*, t. I, 1902.



11. Символический витраж.
Лионский собор

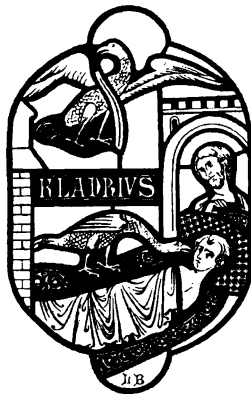
другом — девушка с цветком в руках верхом на единороге (илл. 12). Во втором медальоне мы узнаем сцену Рождества, в картушах рамки представлены неопалимая купина с Моисеем и руно Гедонеа. Третий медальон занят изображением распятого Христа, его фланкируют «Жертвоприношение Авраама» и «Медный змий». Сюжет четвертого медальона — Воскресение, по обе стороны от главной сцены расположены кит, извергающий Иону на сушу, и лев с львятами (илл. 13). Следующие два медальона посвящены Вознесению: Иисус возносится на небеса, апостолы следят за Ним, подняв головы. В картушах рамки изображена птица у постели больного с



12. Девушка с единорогом.
Витраж Лионского собора
(фрагмент)



13. Лев с львятами.
Витраж Лионского собора
(фрагмент)



14. Харадр.
Витраж Лионского собора
(фрагмент)

надписью *kladrius* («харадр⁴⁵», илл. 14), орел с орлятами (илл. 15) и, наконец, ангелы.

Отец Кайе убедительно доказал, что все сцены в картушах задуманы как символы или прообразы новозаветных событий, размещенных в больших медальонах. Так, к примеру, жертвоприношение Авраама и Медный змий, воздвигнутый Моисеем, служат прообразами крестной жертвы Христа и сопоставлены с Распятием⁴⁶. Он весьма справедливо замечает также, что целый ряд сюжетов был заимствован из Бестиария, ибо мастер стремился передать главные истины вероучения через повадки животных: орел, к примеру, соотнесен с Вознесением, а лев — с Воскресением.

Все это совершенно справедливо, однако о. Кайе не дошел в своем исследовании до единого источника этой символики. Программа витража не была плодом воображения автора-мистика, начитавше-

⁴⁵ *Харадр* (греч. *χαραδρίος*) — птица золотистая ржанка. В античных источниках о ней говорится, в частности, что она способна исцелять от желтухи: благодаря желтому цвету оперения она «притягивает» болезнь на себя. Ровно то же представление есть в Атахарваведе, где эта птица называется харидрава: примечательное сходство по звучанию! — *Прим. Андрея Коваля.*

⁴⁶ Мы подробно объясним смысл этих прообразовательных сюжетов в главе, посвященной Ветхому Завету.



15. Орел с орлятами. Витраж
Лионского собора (фрагмент)

гося Бестиариев и комментариев к Писанию. Она полностью вдохновлена одной из знаменитейших книг эпохи — «Зерцалом Церкви» (*Speculum Ecclesiae*) Гонория Августодунского, и представляет собой, в сущности, перевод этого трактата на язык образов. Лионская программа — не изобретение, а скорее воспоминание. В трактате Гонория мы найдем точное описание символического значения каждого из животных, фигурирующих в медальонах витража.

«Зерцало Церкви» Гонория Августодунского представляет собой сборник проповедей на все великие праздники литургического года. Чтобы проповедники

легче могли запомнить латинский текст, Гонорий пишет по-латыни на варварский лад — ритмическими рифмованными двустипиями. В «Зерцале Церкви» мы встретим настоящие богословские лессы, во всем подобные эпическим стихам рыцарского эпоса. Возможно, именно эта монотонная музыкальность стала залогом успеха книги, написанной в начале XII в.⁴⁷ и сохранившей свою популярность в XIII⁴⁸. Не много найдется трудов, в которых так ярко отразился бы дух эпохи — это поистине зеркало Церкви XII в. Автор предпочитает мистический метод всем остальным, и вся вселенная предстает перед читателем как набор гениально подобранных символов, призванным свидетельствовать об истинах веры. Метод изложения в трактате Гонория всегда один и тот же — каждая проповедь на один из великих праздников начинается изложением самого события в

⁴⁷ Трактат Гонория, видимо, написан в промежутке между 1090 и 1120 гг.: В. Pez, *Thesaurus anecdot. noviss. Dissertat.*, t. II, p. 4. Спрингер в своей диссертации *Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter (Berichte über die Verhandl. der K. Sachs. Gesell. der Wissensch. zu Leipzig.*, Ph. hist., cl. XXXI, 1—40, 1879) выдвигает тезис о важности «Зерцала Церкви» для истории искусства.

⁴⁸ Мы покажем далее, что вся программа ланского портала (первые годы XIII в.) вдохновлена «Зерцалом Церкви».

жизни Спасителя, которое Церковь чтит в этот день, затем он подбирает ветхозаветные сюжеты, которые могут послужить его прообразами, наконец, ищет символов в мире природы, стремясь отыскать отблески жизни и смерти Христа во всем, вплоть до повадок животных.

Этим же методом пользовался мастер лионского витража. С помощью сведущего богослова он составил программу своего творения на основе нескольких проповедей Гонория Августодунского. Чтобы проиллюстрировать таинственные события Благовещения и Рождества, он выбрал из двух проповедей, посвященных этим праздникам, четыре символических примера⁴⁹ — пророчество Исайи о Деве, Которая во чреве приимет, Неопалимую купину, горящую не сгорая, руно Гедеоны, на которое сходит небесная роса — образ девственного материнства⁵⁰, наконец, знаменитую легенду о единороге. Гонорий называет единорога символом Воплощения. Вот как он кратко пересказывает главу Бестиария: «Единорог — животное весьма дикое, настолько, что, дабы поймать его, необходимо прибегнуть к помощи девицы. Завидев деву, животное приближается к ней, припадает к ее лону и позволяет охотникам себя поймать. Единорог — это Христос, его рог, растущий посреди лба, символизирует непобедимую силу Сына Божия. То, что Он упокоился на лоне девственницы и был взят охотниками, означает, что он облекся в человеческую плоть во чреве Марии и отдал Себя в добычу искавшим Его». В лионском витраже девица в знак победы восседает на пойманном ею единороге с цветком в руке, символизирующим чистоту (илл. 12)⁵¹.

Третий медальон, посвященный крестной смерти Христа, получает комментарий в виде двух символических сцен: жертвоприношения Авраама и Медного змия. Именно эти прообразы Гонорий предлагает вниманию слушателей в двух проповедях о Страстях⁵².

⁴⁹ *Spec. Eccles.* PL, t. CLXXII, col. 819, 904 (*Sermo de Nativit., de Annuntiat*).

⁵⁰ Мы вернемся к этому сравнению в разделе о ланском портале, программа которого основана на проповеди Гонория Августодунского на день Рождества.

⁵¹ Реставрация этого медальона оставляет желать лучшего, возможно, в оригинале девица вовсе не сидела верхом на единороге.

⁵² *Spec. Eccles.*, *Domin. de passione Dom.*, col. 11 и *Domin. in Palmis*, col. 922. Далее (в главе о Ветхом Завете) мы поясним смысл этих образов.

Медальон со сценой Воскресения фланкирован изображениями кита пророка Ионы, древнего образа гроба, в котором Спаситель провел три дня, и льва с прыгающими рядом львятами (илл. 13). Гонорий также прибегает к этим образам, он весьма ясно толкует историю о льве в проповеди на день Пасхи, посвященной Воскресению⁵³. Вот как он пересказывает Бестиарий: «Говорят, что львица рождает львят мертвыми, однако через три дня рычание льва возвращает их к жизни⁵⁴. Так и Христос пребывал во гробе, подобно мертвому, но на третий день восстал, пробужденный голосом Отца». Он называет прообразами Воскресения также и феникса с пеликаном, «ибо Господь пожелал от начала времен показать в повадках этих птиц, чему надлежит произойти в будущем». Недостаток места помешал лионскому мастеру ввести в композицию феникса и пеликана, однако мы найдем их тут же, в Лионе, но в другом месте.

Медальону со сценой Вознесения сопутствуют истории орла с орлятами и птицы, называемой кладриусом (искаженное «харадриус»⁵⁵, илл. 14, 15). Именно эти две легенды присутствуют в проповеди Гонория на день Вознесения⁵⁶. Вот как он их толкует: «Орел летает выше всех птиц, и он один дерзает прямо смотреть на солнце. Когда он учит своих птенцов летать, вначале он летит над ними, и берет их на свои распростертые крылья. Так и Христос вознесся на небеса выше, чем все святые, когда воссел одесную Отца. Он простер за нас крылья на кресте, и понес нас на своих плечах, как пастырь заблудшую овцу». Что касается харадра, история его не похожа на другие. «Есть на свете птица по имени харадр, — пишет Гонорий, — при помощи которой можно узнать, выживет больной или умрет. Ее сажают рядом с больным, и, если ему суждено умереть, птица отворачивается от него, если же он будет жить, птица обращает на него взгляд, и

⁵³ История Ионы излагается в *In coena Dom.*, col. 923, история льва — в проповеди *De paschali Die*, col. 935.

⁵⁴ В нескольких рукописях Бестиария приводится другое объяснение — там говорится, что лев воскрешает львят своим дыханием, дуя им в рот (*Spicil. solesm.*, Φυσιολόγος, cap. 1, p. 338; *Cahier, Mélanges d'Archéol.*, t. II, p. 107. Сюжет взят из «Естественной истории» Плиния, VIII, 17.

⁵⁵ В русском переводе Бестиария — каладр или харадр. — *Прим. пер.*

⁵⁶ *Spec. Eccles.*, In Ascens. Dom., col. 958.

своим открытым клювом впивает в себя болезнь. После сего птица вылетает на солнце, и болезнь, которую она вобрала в себя, выходит из нее подобно поту. Больной же исцеляется. Белый харадр — это Христос, от Девы рожденный. Он приближается к больному, когда Отец посылает его спасти всех человеков. Он отвратил Свое лицо от иудеев и оставил их в сени смертной, но обратил Свой взгляд на нас и понес наши немощи на крест. Он исходил кровавым потом, но вознесся к Отцу, неся нашу плоть, и принес всем спасение»⁵⁷.

Нам представляется, что после всего сказанного связь лионского витража и «Зерцала Церкви» Гонория Августодунского не подлежит сомнению. Мы предполагаем, что нашли еще одно произведение искусства, вдохновленное тем же источником. Речь идет об анималистическом фризе, украсившем в начале XIV в. колокольню Страсбургского собора. Этот фриз был опубликован о. Кайе с несколькими слишком схематичными рисунками о. Мартена⁵⁸. В наши дни слепок, сделанный с фриза, доступен для сколь угодно подробного изучения в страсбургском Музее собора. Опираясь на опыт исследования лионского витража, мы легко восстановим программу, принятую страсбургским мастером, просто проследив последовательность сюжетов. Это Жертвоприношение Авраама, орел с орлятами, единорог и преследующие его охотники, единорог, спасающийся на лоне девы, лев, воскрешающий львят, кит, извергающий Иону на сушу, медный змий, пеликан, воскрешающий птенцов своей кровью, феникс посреди пламени. Очевидно, что эти сюжеты играют роль символов Рождества, Страстей, Воскресения и Вознесения, и происходят непосредственно из проповедей Гонория Августодунского на соответствующие праздники. Правда, в отличие от лионского, страсбургский мастер не представил самих исторических сцен, прообразами которых являются животные — здесь нет ни Рождества, ни Распятия, ни Воскресения, ни Вознесения Христа, но можно ли подвергать сомнению замысел скульптора? Заметим, что в качес-

⁵⁷ Гонорий Августодунский заимствовал историю о харадре из Бестиария. См. *Spicil. solesm.*, Φυσιολόγος περὶ χαραδριού, cap. V, p. 342. Сюжет взят из трактата Элиана *De bestiis* («О животных»), XVII, 13.

⁵⁸ Cahier, *Nouv. mélanges d'Archéologie*. (*Curiosités mystères*), p. 153; см. также *Revue archéologique*, 1853.

тве образа Воскресения он не ограничился, подобно лионскому мастеру, изображением льва, воскрешающего львят, но позаимствовал у Гонория еще и легенду о фениксе, который сжигает сам себя на костре и через три дня обретает прежний вид, и историю пеликана, который, убив своих птенцов, на исходе трех дней раздирает себе грудь и воскрешает их собственной кровью, как Бог Отец воскресил Сына на третий день⁵⁹.

Нам удалось найти следы влияния «Зеркала Церкви» Гонория Августодунского и в четырех витражах символического содержания из Буржа, Шартра, Ле Мана и Тура⁶⁰. В программах этих витражей, которые мы подробно рассмотрим ниже, проводятся параллели между событиями жизни Христа и их прообразами из Ветхого Завета. Впрочем, помимо библейских сцен, рядом с Христом, исходящим из гроба, можно видеть и льва, воскрешающего львят, и пеликана, раздирающего собственную грудь, чтобы возратить к жизни своих птенцов⁶¹. Итак, на основании авторитета Гонория, в программах XIII в. лев и пеликан могли быть символами Воскресения наравне с такими сюжетами, как, к примеру, Иона в чреве кита. Нам возражат, что эти сравнения можно найти и в любом тексте Бестиария. Несомненно, однако это не умаляет заслуги Гонория, который первым стал привлекать для толкования Нового Завета одновременно ветхозаветные события и сюжеты из жизни животных и, как кажется, уравнивает эти две категории символов. Эти ряды наглядных образов обретают в его трактате характер оформленного, логичного и легко запоминающегося учения. Благодаря проповедникам, которые все как один черпали примеры из его книги, легенды о льве, пеликане, единороге стали общеизвестны. Более того, мы вправе утверждать, что содержание Бестиария стало известно клирикам Средневековья исключительно благодаря трактату Гонория. Во всяком случае,

⁵⁹ *Spec. Eccles.*, De Paschali Die, col. VI. Мы не рассматриваем здесь вторую часть страсбургского фриза, состоящую из чисто фантастических (битва монстров) или из светских сцен (мужчины и женщины, выдирающие друг другу волосы, игроки в шашки, награждающие друг друга тумаками, и т. п.).

⁶⁰ Опубликованы о. Каёе (Cahier), *Vitraux de Bourges*, pl. I, pl. d'étude IV.

⁶¹ В Шартрском витраже изображение льва утрачено, в Туре и Ле Мане они перемещены в ходе реставрации.

стоит отметить, что на наших соборах представлены — в камне или цветном стекле — именно те и только те животные, которых упоминает Гонорий Августодунский. В бесчисленных мелких медальонах, украшающих с начала XIV в. портал Лионского собора, мы встречаем среди чисто декоративных сцен и чудовищ, созданных воображением мастера, нескольких животных из Бестиария, а именно пеликана⁶², единорога⁶³, феникса и, наконец, сирен, играющих на музыкальных инструментах⁶⁴, которых Гонорий упоминает в проповеди на Септуагезиму⁶⁵ как символ или, скорее, зов мирских соблазнов. В сильно поврежденном скульптурном убранстве западного портала собора в Нуайоне все еще можно различить на разделительном столпе пеликана, феникса и расколотую фигуру животного, напоминающего льва, склонившегося над львятами.

Приведем еще один типичный пример влияния «Зерцала Церкви» на произведения искусства. В проповеди на Вербное воскресенье Гонорий цитирует строку ХС псалма: «На аспида и василиска наступишь, и будешь попирашь льва и дракона»⁶⁶. Гонорий, согласно католической традиции, связывает этот текст с Христом, торжествующим над врагами. Он подробно объясняет символический смысл каждого из животных, упомянутых псалмопевцем: лев — это Антихрист, дракон — Дьявол, василиск — смерть, аспид — грех. Особенно много внимания он уделяет аспиду. Вот как он трактует его символическое значение: «Аспид есть род дракона, которого можно заморозить песней. Но он всегда настороже, и, когда слышит песнь заклинателя, то прижимает, как рассказывают, одно ухо к земле, а другое затыкает хвостом, так, что ничего не слышит и неуязвим для заклинания. Аспид означает грешника, который затыкает уши, чтобы не слышать слов жизни». На разделительном столпе центрального портала собора в Амьене представлена великолепная фигура

⁶² См. воспроизведение в Guigun et Begule, *loc. cit.*, pl. II, с. 2.

⁶³ Там же, pl. B, p. 202.

⁶⁴ Там же, 2e série, pl. IV, с. 4; 2e série, pl. I, с. 1.

⁶⁵ *Spec. Eccles.*, Dominic. in Septuag., col. 855, 856. Септуагезима — первое из трех воскресений, предшествующих великому посту. — *Прим. пер.*

⁶⁶ Мы подробно объясним смысл этих образов в главе, посвященной Ветхому Завету.



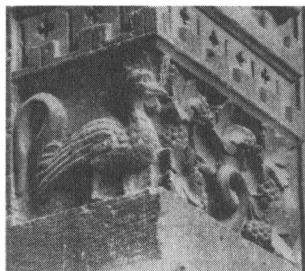
16. Христос, попирающий льва и дракона. Аспид и василиск. Амьенский собор, центральный портал

Христа, так называемый «Прекрасный Бог» (илл. 16). Под Его ногами видны фигурки льва и дракона. Немного ниже, на боковых сторонах консоли, вырезаны два странных животных (илл. 17, 18): петух со змеиным хвостом, в котором легко узнать василиска (согласно естественнонаучным представлениям эпохи, он является гибридом птицы и рептилии)⁶⁷; второе животное напоминает дракона, прижавшего одно ухо к земле и заткнувшего другое хвостом. Благодаря тексту, который мы процитировали выше, его легко идентифицировать как аспида. Итак, амьенский Христос, которого обычно называют «Христом Учителем», на деле оказывается Христом торжествующим, побеждающим Своим Словом демонов, грех, смерть. Замысел прекрасен, и воплощение его достойно восхищения, однако не будем забывать, что хотя бы частично этот шедевр вдохновлен строками «Зерцала Церкви»⁶⁸.

⁶⁷ Альберт Великий, *De animal.* («О животных»), XXIII, 24 (*Oeuvres completes*, t. VI): *Basilius... sicut gallus, sed caudam longam serpentis habet* («Василиск... то есть петух, но имеет длинный хвост змеи»).

⁶⁸ Здесь влияние трактата Гонория Августодунского несомненно, поскольку аспид изображен затыкающим ухо хвостом. Тем не менее необходимо заметить, что образ Христа, попирающего льва и дракона и одновременно благословляющего правой рукой, а в левой держащего книгу, восходит к первым векам христианства: впервые он встречается во фресках христианских катакомб в Александрии. В александрийской резьбе по слоновой

Подводя итоги, скажем, что, по нашему мнению, Бестиарий, которому «археологи» уделили столько внимания, оказал влияние на искусство, лишь будучи пересказанным в трактате Гонория Августодунского, отрывки из которого, в свою очередь, цитировались в проповедях. Мы напрасно искали в декоре наших французских соборов изображения бобра, павлина, тигра и многих других животных, описанных в Бестиарии, но не упомянутых Гонорием. Случаи, когда можно утверждать, что художники черпают сюжеты непосредственно из Бестиария, довольно редки. По правде говоря, нам известны лишь два исключения из этого правила. Одно из них — филин в окружении других птиц на капители собора в Ле Мане⁶⁹. Смысл этого изображения не вызывает сомнений — в Бестиарии говорится, что филин ничего не видит при солнечном свете, и, если ему случается вылететь из гнезда днем, другие птицы нападают на него. Филин означает слепоту иудеев, закрывших глаза перед Истинным Солнцем и ставших предметом насмешек всех христианских народов⁷⁰. Очевидно, что сюжет капители из Ле Мана взят непосредственно из Бестиария, поскольку филин не упоминается среди символических животных «Зерцала Церкви».



17. Василиск.
Амьенский собор



18. Аспид. Амьенский собор

кости этот образ воспроизводится весьма точно (см. ватиканскую резную пластину). Благодаря резной слоновой кости этот тип изображения Христа проник на Запад. Амьенский мастер, вероятно, вдохновлялся одним из таких примеров, но богослов, знакомый с трактатом Гонория, порекомендовал ему изобразить также аспида и василиска. Эти последние животные не представлены в александрийской резьбе по слоновой кости. Я подробно коснулся этого вопроса в записке, представленной на Каирском археологическом конгрессе 1909 г.

⁶⁹ Памятник опубликован о. Кайе, *Nouv. Mém. d'Archéol.*, 1874, p. 141.

⁷⁰ По поводу филина см. *Best. latin*, опубликованный Cahier, *Mém. d'Archéol.*, t. II, p. 170.

На капители из Труа, хранящейся ныне в Лувре⁷¹, мы обнаружили еще один сюжет из естественной истории, не упомянутый Гонорием. Там изображены две птицы на дереве и два дракона, подстерегающие их внизу. Это дерево перидексий, о котором говорится в Бестиарии⁷². Плоды этого дерева так сладки, что голубки прилетают вить гнезда на его ветвях. Однако, удаляясь от дерева, птицы подвергаются великой опасности, ибо рядом их подстерегает голодный и свирепый дракон. К счастью, дракон страшится тени перидексия, и постоянно вынужден, спасаясь от тени, переходить на солнечную сторону⁷³. Благодаря этому птицы всегда знают, где находится их враг, и легко могут спастись. Перидексий означает древо жизни, тень которого отгоняет демонов, птицы — души, питающиеся плодами истины⁷⁴.

Вот два примера непосредственного влияния Бестиария на изобразительное искусство. Несомненно, могут найтись и другие примеры, однако вряд ли их будет много. В религиозном искусстве XIII в. повсеместно распространились лишь изображения льва, орла, феникса, пеликана, единорога — распространенные символы Христа, получившие широкую известность благодаря трактату Гонория Августодунского и проповедям, написанным на его основе.

III

Животные, которых мы рассмотрели выше, играют в убранстве собора роль символов, значение которых очевидно и подтверждено многими текстами. Обратимся теперь к богатейшей флоре и фауне Реймского, Амьенского, Руанского, Парижского соборов, и прежде всего к таинственному миру горгулий. Сможем ли мы и здесь найти

⁷¹ Отдел средневековой скульптуры, № 74 (капитель из ц. Сент-Юрбен в Труа).

⁷² *Spicil. Solesm.*, Φυσιολόγος περὶ δένδρου περιδεξίου, p. 356.

⁷³ Несомненно, именно поэтому на капители изображены два дракона.

⁷⁴ Возможно, сходным образом объясняется и сюжет большой капители из Реймса (слепок с нее хранится в музее Трокадеро), где изображены птицы в ветвях и драконы. Однако присутствие льва и козы делает эту интерпретацию менее вероятной.

цепь взаимосвязанных символов? Какая книга объяснит их смысл? Каким текстом нам надлежит руководствоваться?

Признаемся сразу: в этом случае книги не научат нас ничему — тексты и памятники искусства здесь не связаны между собой, и попытки их сблизить никогда не приводят к сколько-нибудь обоснованным заключениям, во всяком случае, ни к чему, похожему на результат, описанный нами выше.

Как нам известно, некоторые сверх меры изобретательные ученые задались целью не оставить ни одной детали в соборе без толкования. Если верить им, каждый крошечный цветочек, каждая мелкая гримасничающая фигурка несет в себе смысл, который должен нам открыться в писаниях средневековых богословов. «В этих величественных базиликах, — пишет один из них, — нет ни одной детали, ни одной резной маски, ни одного цветка на капители, который не был бы воплощением мысли и не говорил бы со зрителем на общепонятном языке»⁷⁵.

Аббат Обер стал пионером и непревзойденным мастером этого символического направления в науке. Начиная с научного конгресса, состоявшегося в 1847 году в Туре, он планомерно излагал свою концепцию⁷⁶. Она легла в основу его «Истории собора в Пуатье» и была развита в весьма туманной «Истории символизма»⁷⁷. В последнем труде он, среди прочих парадоксальных мнений, выдвигает теорию, что резные карнизы, украшенные человеческими и звериными масками, которые часто используются в средневековых церквях, таят в себе глубочайший моральный смысл. «Эти существа помещены там, — утверждает он, — чтобы, подобно часовым, прокричать истину всякому, идущему дорогой жизни»⁷⁸. В действительности аббат Обер не открыл ничего определенного: в его книге можно найти лишь туманные, произвольные толкования и натянутые сближения памятников искусства и текстов.

Госпожа Фелиси д'Эзак проявила больше изобретательности и

⁷⁵ *Révue de l'Art chrétien*, t. X, p. 133 (статья аббата Обера).

⁷⁶ *Congrès scientifiques de France*, 15 session, Tours, t. I, p. 102, t. II, p. 85.

⁷⁷ *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, 1849; *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, Paris, 1871, 3 vol.

⁷⁸ *Hist. du symbol.*, t. III, p. 127.

изящества. В своей «Записке о тридцати трех символических статуях в верхнем регистре башен Сен-Дени»⁷⁹ она продемонстрировала прекрасные навыки изучения средневековых текстов. Статуи Сен-Дени представляют собой чудовищ-гибридов, и госпожа Фелиси д'Эзак разложила их на составляющие (лев, коза, козел, лошадь) и затем, вооружившись мистическим словарем святого Евхария или Рабана Мавра, наделила их моральным смыслом. Таким образом каждое из животных стало воплощением любопытного казуса из области психологии — в них выразились все возможные нюансы состояния души и все столкновения страстей, какие только может вместить человеческое сознание.

Госпожа Фелиси д'Эзак сочла, что при помощи этого удачно найденного метода может быть открыто символическое направление в науке. На деле она ясно показала совсем другое: наши старые мастера никогда не смогли бы сравниться в тонкости и изобретательности со своими современными интерпретаторами. В самом деле, кто поверит, что они хотели выразить столько сложных и запутанных идей в фигурах, которые можно разглядеть только в очень сильный лорнет!

Госпожа Фелиси д'Эзак, превосходно знающая богословскую литературу XII в., всю жизнь искала, пользуясь авторитетом столпов церкви, самые сложные символы в самых простых вещах. Она опубликовала в *Révue de l'Art chrétien* огромное количество статей, столь же искусно написанных, сколь и бесплодных⁸⁰, и скончалась, не успев закончить свой многолетний труд — «Трактат о символике»⁸¹. В этом сочинении, не содержащем ни одного убедительно доказанного положения, госпожа д'Эзак вновь продемонстрировала удивительную гибкость ума и изящество в рассуждениях.

Даже о. Кайе, сторонник крайней строгости в области археологических изысканий, не устоял перед искушением объяснить не-

⁷⁹ Статья опубликована в *Révue d'architecture* Daly, t. VII, p. 6 ff.

⁸⁰ Перу госпожи Фелиси д'Эзак принадлежат лишь две записки, сохраняющие научную ценность: *Les Statues du porche septentrional de Chartres* и *Etude sur les quatre animaux mystiques*.

⁸¹ См. фрагмент этого неоконченного труда в *Révue de l'Art chrétien*, 1886, p. 13 ff.: *De la Zoologie compositae*.

объяснимое. В одном из томов *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, посвященном «таинственным редкостям», он попытался при помощи текста Бестиария и богословских сочинений интерпретировать произведения, вызванные к жизни простой игрой фантазии мастера.

Граф де Бастард в своей «Истории христианской символики» развивает те же идеи⁸².

Итак, мы видим, что самые сведущие и талантливые из наших археологов не избежали мании поиска символов. Что же говорить об искателях приключений, которые делают археологическую науку полем для упражнения собственной фантазии⁸³? Их статьи и ученые записки внесли немалый вклад в дело дискредитации такого рода исследований — они превратили в приключенческий роман то, что Дидрон и де Комон пытались сделать точной наукой.

Впрочем, их отправная точка была верной — они ясно видели, что для великих умов Средневековья весь мир был прежде всего символом. Неверным было их убеждение, что мастера могли опираться при создании каждого, даже самого мелкого изображения на символическую концепцию мира. Несомненно, иногда дело обстояло именно так — мастера следовали наставлениям знатоков, что подтверждается примерами, которые мы привели выше. Но в большинстве случаев они ограничивались ролью художника в чистом виде, то есть воспроизводили видимую реальность для своего собственного удовольствия. Они могли то подражать формам живой природы, то, повинуваясь игре воображения, соединять их друг с другом или искажать.

Удивительно, что знаменитый отрывок из св. Бернарда о роско-

⁸² Comte de Bastard, *Etudes de symbolique chrétienne*, Paris, Imprim. Imp., 1861; *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France* (Sect. d'archéol.), t. IV, 1861.

⁸³ Вот, например, статья о растительном декоре в клуатре Муассака, опубликованная в *Révue de l'Art chrétien* (1876, t. XIX). Каждый резной цветок, согласно мысли автора, призван воплощать какую-либо абстрактную идею или добродетель. К примеру: капитель с изображениями свв. Иакова и Иоанна украшена цветками с пятью лепестками. Автор задается вопросом, «не является ли это отражением пяти жизненных этапов каждого из братьев». За пределами Франции был распространен столь же безответственный подход к интерпретации. См. Menzel, *Christliche Symbolik*, Regensburg, 1854, 2 vol.

ши в клюнийских церквах не заставил задуматься наших чересчур изошренных толкователей средневекового искусства.

Святой Бернард, прогуливаясь в галереях великолепных клуатров клюнийского ордена, предавался созерцанию животных и чудищ, украшающих капители колонн, и задолго до нас задался вопросом об их значении. «А далее, в галерее, — пишет он, — прямо перед глазами братьев, занятых благочестивым чтением, зачем понадобилось помещать эти нелепые чудовищности... Зачем нужны там изображения этих нечистых обезьян? Этих свирепых львов? Этих чудовищных кентавров? Этих полулюдей-полузверей? Этих полосатых тигров?.. В одном месте можно видеть изображение нескольких тел, увенчанных одной головой, в другом — нескольких голов, венчающих одно тело. Здесь представлено четвероногое с хвостом змеи, там — рыба с головой четвероногого. Чуть далее видно какое-то животное, напоминающее спереди лошадь, а сзади козу, а рядом — рогатый зверь с лошадиной задней частью... Поистине, если зритель не краснеет от стыда, созерцая подобные нелепости, то пусть хотя бы пожалеет о напрасных затратах»⁸⁴.

Что перед этим тонкие изыскания госпожи д'Эзак! Мы видим, что святой Бернард был куда менее проницателен, чем наша высокообразованная современница — он не смог в хитросплетении существ-гибридов распознать сложные сочетания страстей. Великий мистик, толкователь Песни песней, проповедник, чья речь состояла из одних только символов, признается, что не понял смысла странных созданий, вышедших из-под резца мастеров-современников. Более того, он называет их не просто неудобопонимаемыми, он утверждает, что они опасны, ибо похищают душу у нее же самой, «мешая размышлять о Божественном законе». Это свидетельство ставит все точки над *i*. Очевидно, что средневековая флора и фауна, реальная и фантастическая, большей частью имеет чисто декоративное значение.

Да и как могло быть иначе? Во времена святого Бернарда, в эпоху расцвета романского стиля, цветы и животные, украшавшие клуатры и церкви, были большей частью подражаниями античным, восточ-

⁸⁴ *Apologia ad Guil. Sancti Theodorici abbat.*, ch. XI, PL, t. CLXXII, col. 916.

ным, византийским образцам. Мастера воспроизводили их внешние черты, не понимая смысла. Декоративное искусство Средневековья началось с имитации. Образы, которые мы пытаемся наделить символическим значением, часто рождались как подражание рисунку персидской ткани или арабского ковра.

Чем глубже мы изучаем этот вопрос, тем яснее понимаем, что декоративное искусство XI и XII вв. полностью разнородно и основано на заимствованиях, мы начинаем различать его отдельные составляющие. Так, например, на романских капителях мы часто встречаем двух львов, симметрично расположенных по обе стороны от дерева или цветка. Стоит ли вслед за аббатом Обером обращаться в поисках смысла этого образа к богословским сочинениям XI в.? Это было бы напрасной тратой времени, ибо, как доказал Ленорман, эти львы скопированы с тканей, которые производились в Константинополе по древним персидским образцам. На них изображаются два животных по обе стороны от «хома», иранского священного древа⁸⁵. Византийские ткачи уже не понимали смысла этого сюжета и использовали его как поставленный на поток образец с удачной композицией. Что же говорить о наших скульпторах XII в.? Они подражали рисунку византийского ковра, привезенного во Францию венецианским купцом, даже не подозревая, что этот рисунок имеет какой-то смысл.

Капители украшаются подчас изображением двух грифонов, пьющих из чаши. Не правомерно ли предположить, что это евхаристический символ? Не может ли грифон, имеющий две природы — льва и орла — таинственно указывать на богочеловечество Христа? Нет. Грифоны у чаши — простое подражание декоративному мотиву, пришедшему в Средневековье из античного мира.

⁸⁵ Ленорман доказал справедливость этого мнения в статье, опубликованной в издании Каёе и Мартена (*Mélanges d'Archéologie*, 1ère série). Позже Куражо, в *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. I, p. 241, и г-н Марке де Вассело в «Истории искусства», вышедшей под редакцией г-на Андре Мишеля (t. I, p. 395, p. 882), обращались к вопросам влияния восточных образцов на искусство средневекового Запада. Мы возобновили исследования в этой области в одной из глав книги «Религиозное искусство Франции XII века» (гл. IX, Энциклопедические тенденции в искусстве; мир и природа).

Часто откосы порталов украшают фризы, составленные из фигур преследующих, настигающих и пожирающих друг друга птиц, животных и людей. Какую из истин мастер хотел с их помощью донести до зрителя? Может быть, он имел в виду, что жизнь есть борьба? Или животные стали, по его замыслу, аллегориями пороков, с которыми каждый из нас обречен сражаться до самой смерти? Несомненно, мастер, вырезавший их, не был так сведущ и красноречив — он просто-напросто увидел в какой-то рукописи рисунок, созданный игрой воображения миниатюриста и скопировал этот живой арабеск, привлеченный одной лишь внешней его красотой, не вкладывая в него никакого смысла.

Вот несколько примеров, которые помогут понять, каким напрасным трудом становится символическая интерпретация всякого животного и цветка в романском искусстве. Признаём наконец правоту святого Бернарда и не будем пытаться стать умнее и пронищательнее его. Истинный символизм занимает достаточно места в искусстве Средних веков, и нет нужды искать его там, где его быть не может.

На это можно возразить, что святой Бернард говорил лишь об искусстве своего времени, и то, что справедливо для романской эпохи, возможно, не годится для готики — ведь если декоративно-прикладное искусство XII в. основано на сочетании элементов различного происхождения, в XIII в. оно, напротив, становится совершенно самостоятельным. На стенах соборов появляются новые представители флоры и фауны — неизвестные существа, которых невозможно связать с прошлым. Зрителю кажется, что в XIII в. сама природа переживает новую эру. Готические скульпторы одной силой своего таланта, без образцов, создали целый новый мир. Почему же они не могли вложить глубокого смысла в каждое из своих творений?

Это сильный и удачно найденный аргумент, однако на поверку он не выдерживает критики. Всякий, кто непредвзято подойдет к изучению растительных и животных мотивов в декоре XIII в., увидит в них чистую игру фантазии. Мастера вкладывают в образы не богословские идеи, а свою нежную и глубокую любовь к природе. Там, где средневековые скульпторы не были связаны образцами и могли сами располагать своим талантом, они не склонны были об-

ременять себя символами, они вновь становились простым народом и глядели на мир с восхищением, по-детски.

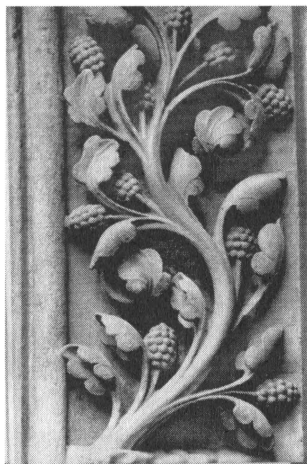
Представим себе, как они создавали чудесную флору наших соборов XIII в. Вряд ли они пытались увидеть в свежих апрельских цветах тайну Грехопадения и Воскресения. В первые дни весны в лесах Иль-де-Франса они видят скромные и смиренные ростки, пробившие землю. Папоротник еще покрыт пушком и свернут спиралью, как мощная пружина, но аронник по берегам ручьев уже готов расцвести. Они срывают почки, полуоткрытые листья, и рассматривают их с тем горячим и страстным любопытством, какое нам доводится испытать лишь в раннем детстве, а истинные творцы сохраняют до самой смерти. Чистые и сильные линии молодых растений, тянувшихся вверх, стремящихся к жизни, представляются им поистине монументальными, полными величия и энергии. Полуоткрытая почка становится флероном, венчающим пинакль. Ростки, пробивающие землю, они переносят на капитель колонны. Капители нефа собора Парижской Богоматери, особенно самые ранние, украшены весенними листьями, переполненными бурлящим молодым соком, в мощном порыве стремящимися пробить плиты арок и своды.

Виоле-ле-Дюк первым заметил в одной превосходно написанной статье своего «Словаря»⁸⁶, что на заре своего развития (т. е. около 1180 г.) готический стиль отдает предпочтение весенним полуоткрытым почкам и свернутым в трубочку листкам⁸⁷ — отсюда ощущение юности и молодой силы, исходящее от самых ранних наших готических построек: Санса, Лана, восточной части собора Парижской Богоматери. В XIII в. почки распускаются, листья развернутся, а в конце XIII и на всем протяжении XIV в. уже целые ветви, побеги розовых кустов, виноградные лозы будут оплетать наши порталы. Резная растительность Средневековья, таким образом, была подчинена законам природы — наши соборы пережили свою весну, лето, и, наконец, осень в иссохших стеблях чертополоха XV в.

На всем протяжении этих трех столетий в растительных мотивах нельзя уловить ни одной символической ноты. Мастер выбирает цве-

⁸⁶ *Dict. raisonné de l'architecture.*, article *Flore*, t. V, p. 285.

⁸⁷ Лучше всего это видно в декоре Ланского собора.



19. Побеги кресс-салата.
Собор Парижской Богоматери

ты или листья, ценя в них только красоту. В искусстве XII в. ценятся почки, XIII в. предпочитает листья — схематичные, но не искаженные. Внутреннее строение растения и его общий облик остаются узнаваемыми (илл. 19). Мы могли бы насчитать немало видов растений. Эрудиты, сведущие и в археологии, и в ботанике, создали целый список, включающий листья платана, аронник, лютик, папоротник, клевер, чистотел, мох-печеночник, водосбор, кресс-салат, петрушку, листья земляники, плющ, львиный зев и дрок, дубовый лист⁸⁸. Как мы видим, все это — растения наших французских лесов и полей, с детства любимые цветы. Наши великие скульпторы ничем не пренебрегли, их искусство, как всякое подлинное мастерство, основано на чувстве привязанности, на любви. Они сочли, что травы лугов и полей Иль-де-Франса и Шампани достойны стать украшением Дома Божьего. Своды и капители Сент-Шапель украшены лютиками⁸⁹, беррийский папоротник венчает колонны Буржского собора. Листья платана, ростки кресс-салата и водосбора оплели собор Парижской Богоматери⁹⁰. Скульпторы XIII в. сумели, подобно поэтам, пропеть свою собственную «майскую песнь», они сделали бессмертными радости средневековой весны, упоение пасхальных дней среди цветущих лугов, увитые цветами шляпы, букеты, привязанные к дверям, охапки свежей травы на полу капеллы, волшебный цветок купальской ночи, всю хрупкую красоту весны и лета

⁸⁸ См. помимо указанной выше статьи Виоле-ле-Дюка, Dr. Woillez, *Iconographie des plantes aroides figurées au Moyen Age en Picardie*, Amiens, 1848, t. IX (*Société des Antiquaires en Picardie*); Lambin, *La Flore gothique*, Paris, 1893; *Les Eglises des environs de Paris, étudiées au point de vue de la flore*, Paris, 1895; *La Flore des grandes cathédrales de France*, Paris, 1897 (*Bibliothèque de la Semaine des constructeurs*).

⁸⁹ Lambin, *La Flore gothique*.

⁹⁰ Прекрасные образцы средневековой резной растительности можно найти в книге Адамса (Adams, *Recueil de sculptures gothiques*, Paris, 1856).

былых времен. Человек Средневековья, которого так часто обвиняют в нелюбви к природе, на деле с восхищением взирал на каждую травинку. Кто сможет понять, по какой причине мастер XIII в. выбрал тот или иной цветок? Один привлек его красотой и полными горделивой силы очертаниями, другой напомнил счастливые дни детства, третий происходил из родных мест, служил эмблемой целой провинции — так, бургундские мастера увидели порталы Семюра и Осерра виноградной лозой. Каждый вкладывал в свое творение хотя бы немного от собственной души. Мы легко допускаем, что вместе с цветами расцветали на капителях соборов и перешитки древних суеверий. В самом деле, разве случайно широкие листья аронника можно видеть почти в каждой церкви? Доктор Вуалле первым отметил, что этот цветок неспроста был так любим нашими скульпторами — его наделяли таинственной силой⁹¹. Еще и сейчас он считается у крестьян из долины Уазы символом плодородия, некогда его использовали для заговоров и ведовства. Ученому не пристало оставлять без внимания устойчивые народные поверья и представления. Увы, почти все они уже стерты временем, и мы можем лишь ограничиться утверждением, что ученая символика богословских трактатов не имела никакого влияния на растительное убранство средневековых соборов. Мастер находился под неусыпным контролем, когда речь шла о передаче в камне религиозной идеи, когда же дело доходило до украшения собора, он мог на свое усмотрение свободно покрывать стены невинными травами и цветами. Эта счастливая свобода, наивная любовь к природе трогает нас сегодня куда больше, чем благородные и достойные, но бесплодные символические программы клириков.



20. Фантастические животные.
Собор Парижской Богоматери

⁹¹ Dr Voillez, *loc. cit.*

Наши мастера изображали и животных в простоте души, подобно растениям, стремясь лишь к тому, чтобы передать в камне все черты видимого мира. Вынеся за скобки несколько приведенных выше примеров несомненного влияния трактата Гонория Августодунского и Бестиария, мы можем утверждать, что изображения животных в готических церквах имеют не больше смысла, чем в романских.

Маленькие медальоны, украшающие цоколь портала Лионского собора, заполнены изображениями лесных и полевых зверей — две курицы чистят лапками перья⁹², белка прыгает по веткам орешника, отягощенного плодами⁹³, ворона готовится клевать мертвого кролика⁹⁴, зимородок вытаскивает из воды угря⁹⁵, улитка ползет по траве⁹⁶, пятачок свиньи выглядывает из-за дубовых веток⁹⁷. Естественные и характерные позы животных выдают глаз внимательного наблюдателя, остроумного и добродушного одновременно. Это качество роднит наших средневековых мастеров с труверами, так верно в нескольких чертах обрисовавшими характеры Лиса и Волка-Изэнгрина. И те и другие — истинные анималисты в духе Лафонтена.

«Альбом» Виллара де Оннекура может служить лучшим доказательством любви наших мастеров к наблюдениям за природой и животными. По счастливой случайности до нас дошла эта книжка, куда архитектор XIII в. (несомненно пользовавшийся известностью, поскольку его приглашали всюду, вплоть до Венгрии), заносил все, что встречал по пути интересного⁹⁸. С первых же страниц нам открывается душа старого мастера. «Виллар де Оннекур, — пишет он на грубоватом и малопонятном пикардийском диалекте, — приветствует вас и просит всех, кто искусен в ремеслах, описанных в этой книжке, молиться за его душу и вспоминать о нем». Вечно занятой мастер, исколесивший Францию и Швейцарию, чтобы строить цер-

⁹² См. репродукцию в Guigue et Begule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 2e série, pl. I, B. 1.

⁹³ *Ibid.*, 2e série, pl. I, B. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, 3e série, pl. I, B. 3.

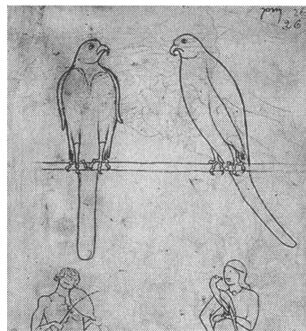
⁹⁵ *Ibid.*, 2e série, pl. IV, B. 5.

⁹⁶ *Ibid.*, 3e série, pl. I, A. 3.

⁹⁷ *Ibid.*, 3e série, pl. IV, A. 3.

⁹⁸ *Album de Villard de Honnecourt*, publié par Lassus, Paris, Imprim. Imp. 1858.

ковь в Сен-Кантене, зарисовать ланские башни, реймские окна, шартрский лабиринт, лозаннскую розу, добравшийся до самых окраин христианского мира, чтобы и там строить новые церкви, находит время на изучение завитков панциря улитки⁹⁹. На другой странице он зарисовывает с натуры медведя и прекрасного лебедя с изяшно изогнутой шеей¹⁰⁰, далее — внимательно присматривается к кузнечiku, кошке, мухе, стрекозе, креветке¹⁰¹. Попав однажды во владения какого-то сеньора, он пользуется случаем, чтобы «срисовать», как он выражается, связанного льва и двух попугаев на жердочке (илл. 21), и специально сообщает читателю, что животные были зарисованы с натуры: «Итак, узнайте, что сей лев был срисован мною с живого»¹⁰².



21. Попугаи. Из Альбома
Виллара де Оннекура

Вкус к натурным наблюдениям чувствуется в творчестве всех великих, но безымянных скульпторов XIII в. Они изображают птиц и животных просто ради удовольствия воспроизвести часть живой природы.

Не могла ли им порой прийти в голову мысль запечатлеть одного из своих товарищей? В верхней части башен Ланского собора высятся колоссальные статуи шестнадцати быков. Предание говорит, что в этих статуях мастера обессмертили не знающих усталости животных, годами таскавших из долины на Ланский холм камни для постройки собора. Местному преданию вторит и легенда, переданная Гвибером Ножанским¹⁰³ — в ней говорится о том, как однажды один из быков, везущих вверх по склону холма телегу, нагруженную камнем для постройки храма, упал в изнеможении. Погонщик не знал, как быть, как вдруг на дороге появился новый бык и подошел к нему, как бы подставляя спину под ярмо. Так груженная телега благополуч-

⁹⁹ *Ibid.*, pl. III.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pl. VI.

¹⁰¹ *Ibid.*, pl. XIII.

¹⁰² *Ibid.*, pl. XLVI, L.

¹⁰³ Гвибер Ножанский, *De Vita Sua*, lib. III, cap. XIII, PL, t. CLVI, col. 941.



22. Море. Собор Парижской Богоматери

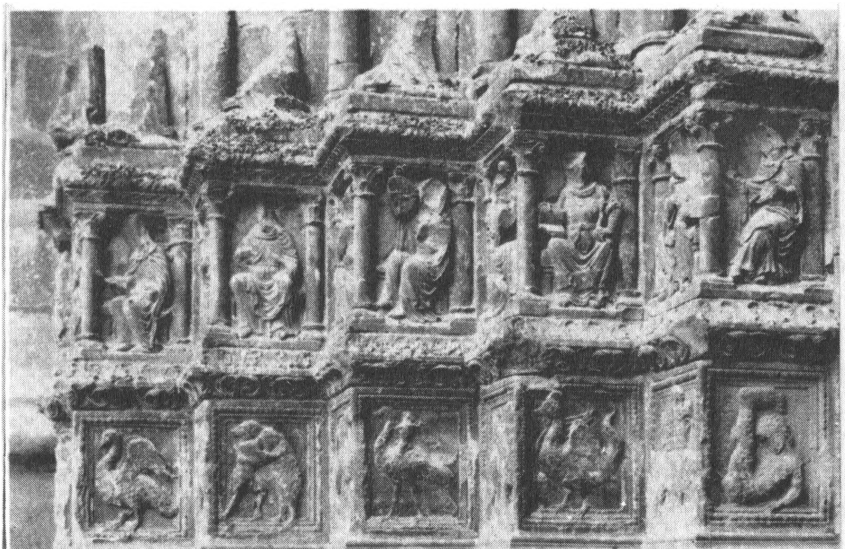
но доехала до вершины. Как только цель была достигнута, таинственный бык исчез. Эта история ясно показывает, что народ не оставался равнодушным к добрым скотам, которые, как истинные христиане, работали на строительстве Дома Божьего. Долгие годы они делили с людьми тяжкие труды, теперь люди пожелали разделить с ними славу.

Ланские быки — исключение из правил, другие мастера повсеместно изобретают фантастических животных с единственной целью — оживить и украсить силуэт собора. Они остро чувствуют, что гигантский храм представляет собой как бы уменьшенную модель мира, и хотят населить его всяким дыханием и тварью. Об их желании обнять всю вселенную говорят и два рельефа из собора Парижской Богоматери¹⁰⁴. На одном представлена сама Земля в образе плодотворной матери, открывающей полные молока сосцы — неиссякаемый источник пищи для всего живого. Коленопреклоненная молодая женщина припадает к ее груди, как к источнику жизни. На другом рельефе (ныне сильно поврежденном) изображено Море в образе античного божества, восседающего с кораблем в руке на огромной взнузданной рыбе (илл. 22).

Та же идея может воплощаться и в других образах — так, в Сансе скульптор нашел иной способ передать беспредельность земли и морей (илл. 23) — он поместил в медальонах на фасаде индийского слона с башней на спине, древнего стража сокровищ Азии — грифона, африканцев, оседлавших страуса и верблюда. Все тайны океана воплощены в фигуре русалки¹⁰⁵. Нагой одноногий человек, легендарный исхиапод, лежит на спине, прикрываясь от солнца, как зонтиком, единственной ступней — он один способен воплотить в себе все тайны Востока, куда не добирался ни один путешественник со времен Александра. Мы узнаем в этих рельефах черты

¹⁰⁴ Они расположены в нижней части левого западного портала.

¹⁰⁵ Рядом с ней можно видеть человека верхом на рыбе, который, как и в соборе Парижской Богоматери, вероятно, символизирует море.



23. Рельефы цоколей Санского собора

географических представлений, отраженные в трактатах *De imago mundi* («Об образе мира») ¹⁰⁶ Гонория Августодунского, *Otia imperialia* («Императорские досуги») ¹⁰⁷ Гервасия Тилберийского, *Speculum naturale* («Зерцало природы») ¹⁰⁸ Винсента из Бове (мы называем лишь самые известные имена). Все эти авторы в главах, посвященных странам Востока, обязательно описывают чудовищ. Они собирают все легенды, рассеянные по трудам Плиния и Солина, заимствуют их из трактата «О чудовищах», из апокрифического «Письма Александра Аристо-



23а. Исиапод. Цоколь Санского собора (фрагмент)

¹⁰⁶ Этот трактат датируется XII в. PL, t. CLXXII, col. 123, 124.

¹⁰⁷ «Императорские досуги» написаны в начале XIII в. Трактат опубликован в *Scriptores rerum*.

¹⁰⁸ *Spec. naturale*, lib. I, cap. CXXIX.

телю»¹⁰⁹. Не подлежит сомнению, что санский портал представляет собой нечто вроде иллюстрированной старинной географической карты — в каталонском атласе 1375 г.¹¹⁰, старейшей из дошедших до нас рукописей такого рода, рядом с морями и побережьями нарисованы слоны, верблюды, русалки, и даже цари Гог и Магог¹¹¹.

Мы уверены, что сходным же образом — как подобие карты мира — следует понимать и программу знаменитого портала церкви в Везле, где по сторонам от Христа, посылающего Духа Святого на апостолов, изображены все народы вселенной. Люди с собачьими головами, люди с ушами, широкими, как решета веялки (фр. *vans*, *vannosas aures*), напоминают о том, что Иисус пришел возвестить Евангелие всем народам и что Церковь должна нести Его слово до пределов вселенной¹¹².

Итак, мы видим, что наши средневековые мастера стремятся охватить своим вниманием все сферы жизни, и интерпретировать их творения на основе одного лишь Бестиария означало бы умалять их достоинство и сводить к более мелкому масштабу.

Впрочем, мы забыли отдать должное безымянным существам, восседающим на контрфорсах и венчающим башни, подобно стае чудовищных птиц. Что хотят до нас донести горгульи, воющие в небесной выси, вытягивая шеи? Если бы их не держали тяжелые каменные крылья, они сорвались бы и полетели, чудовищным силуэтом вырисовываясь на фоне неба. Ни один народ, ни одна эпоха не выдумали доселе таких чудовищных призраков — они сродни одновременно волку, гусенице и летучей мыши, в них есть некое правдоподобие, которое делает их еще ужаснее. Некоторые из них,

¹⁰⁹ Об античном происхождении средневековых географических и этнографических представлений см. Berger de Xivrey, *Traditions theratologiques*, Paris, Imp. Royale, 1836.

¹¹⁰ Каталонский атлас был опубликован в кн. *Notices et Extraits des Manuscrits*, t. XIV, 2e partie, 1843.

¹¹¹ Berger de Xivrey, *op. cit.* Нам представляется, что маленький человечек, забирающийся на лошадь по лестнице — из племени пигмеев.

¹¹² В мозаиках венецианского собора Сан Марко встречается этот же сюжет. Мы не будем здесь подробно рассматривать портал Везле, который датируется XII в., и отошлем читателя к IX главе нашей книги «Религиозное искусство Франции в XII веке».

брошенные в саду и почти разрушенные временем, можно видеть позади собора Парижской Богоматери. Они схожи с останками первобытных, еще нескладных чудищ третичного периода, постепенно распадающимися и готовыми вовсе исчезнуть.

Каков же смысл этих творений в сравнении с другими? Что означают чудесные резные головы, являющиеся зрителю на фасаде Реймского собора, мрачные птицы, закутанные в саваны¹¹³? Толкования г-жи Фелиси д'Эзак, как мы видели, должны быть отмечены — никакая, даже самая изощренная символика неспособна объяснить смысл чудовищной фауны соборов. Бестиарий безмолвствует. Видимо, эти создания происходят из народной фантазии. Горгульи, похожие на кладбищенских вампиров или драконов, которых победили старинные епископы, жили в глубинах народного сознания. Это воспоминания о далеких предках, последние черты ушедшего мира — мрачный и мощный голос Средневековья звучит здесь в полную силу¹¹⁴.

Однако чудовища, порожденные XIII в., совсем не так ужасны — многие из них являют следы веселой фантазии, радостного добродушия. На порталах Книжников и Календ в Руанском соборе мы видим множество занимательных маленьких фигурок, вписанных в квадрифолии (илл. 24, 25, 26). Среди них можно найти столько параллелей скульптуре Лионского собора, что кажется, что они вышли из-под резца мастеров одной и той же бродячей артели¹¹⁵. Собор кишит чудищами, и каждое из них придумано остроумно и изящно. Можно представить себе, как юные, полные сил мастера, соревнуясь, обогащают друг друга все новыми и новыми образами.

¹¹³ Напомним, что восхитительные чудища, украшающие собор Парижской Богоматери, созданы Виолле-ле-Дюком (от подлинных остались только фрагменты), который вдохновлялся статуями Реймса.

¹¹⁴ Гипотеза Спрингера (*Ueber die Quellen der Kunstvorstell., loc. cit*) неубедительна. Он полагал, что некоторые отрывки псалмов могут объяснить и оправдать присутствие монстров, например, Пс 21, 22 (22, 21): *Salva me ex ore leonis et a cornibus unicornum* («Спаси меня от пасти льва и от рогов единорогов»), или Ис 11, 8: *et delectabitur infans ab ubere super foramina aspidis et in caverna eguli qui ablactatus fuerit manum suam mittet* («И младенец будет играть над норою аспиды, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи»).

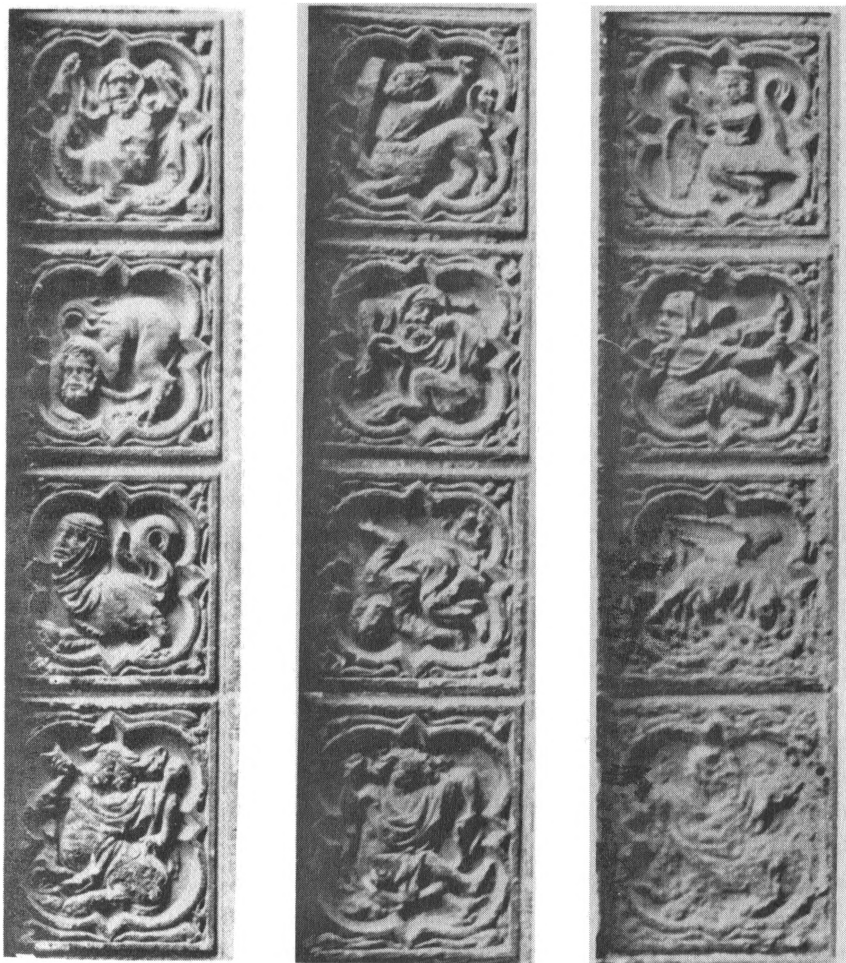
¹¹⁵ Рельефы Лиона созданы позднее руанских.

Кентавр в капюшоне, бородатый, как ветхозаветный пророк, встав на дыбы, поднимает передние, лошадиные ноги, в то время как задние у него человеческие, обутые в сапоги¹¹⁶. Лекарь в профессорской шапочке, как бы сошедший с полотна Герарда Доу, с серьезным видом изучает склянку с мочой, но человек он только выше пояса — остальные части тела у него гусиные. Философ с кабаньей головой предается раздумьям, подперев щеку. Юный музыкант, получеловек-полупетух, учит кентавра играть на органе. Женщина с телячьей головой распахивает свои одежды. Человек, превращенный какой-то ведьмой в пса, обут в башмаки, как бы в воспоминание о прошлой жизни. Женщина-птица с таинственным видом откидывает вуаль и указывает пальцем на небо.

Если предположить, что существуют изображения, полностью свободные от какого-либо содержания, то они перед нами. Художники XIII в., будучи предоставлены самим себе, тут же начали походить на художников всех времен и народов. Изобрести несколько новых силуэтов, новых сочетаний линий и форм — вот главный объект их усилий. В Руане и Лионе их задача ограничивалась тем, чтобы изящно вписать какую-нибудь форму в квадрифолий. Отсюда берут начало гибридные чудовища с гибкими конечностями, которые легко простираются во всех направлениях и заполняют все изобразительное поле. Очевидно, что они были увлечены творчеством в чистом виде, и нет нужды задаваться вопросом о смысле руанских рельефов и искать в них аллегории добродетелей и пороков¹¹⁷. Шанфлери в «Истории карикатуры», а впоследствии — г-н Аделин ясно показали, что в задачи этой мастерской не входило ничего, даже отдаленно

¹¹⁶ Гротескные фигуры портала Лионского собора опубликованы в издании Гига и Бегюля, рельефы порталов Книжников и Календ, впервые изданные Жюлем Аделином (Adeline J., *Sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879), впоследствии стали объектом внимания г-жи Луизы Пильон. Она, как и мы, пришла к выводу, что эти чудовища-гибриды не несут никакого смысла. Отсылаем читателя к ее небезынтересному исследованию на эту тему: *Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.

¹¹⁷ Среди приведенных нами гротескных фигур (илл. 26) можно заметить феникса, который здесь играет роль декоративной детали.



24–26. Гротескные фигуры портала Книжников. Руанский собор

напоминающего о символизме¹¹⁸. Все попытки символического истолкования этих гротесков заранее обречены на неудачу.

Нам могут возразить, что священнослужители не потерпели бы подобных сюжетов на портале собора, если бы не видели в них

¹¹⁸ Champfleury, *Hist. de la caricature au Moyen Age*. Paris, 1876; Adeline, *op. cit.*; Louise Pillion, *op. cit.*

глубокого смысла. Однако само это возражение обличает незнание подлинного духа Средневековья. Тот, кто пролистал несколько литургических рукописей XIII в., знает, как часто избыток вдохновения миниатюриста порождает самые светские и легкомысленные картинки на полях самых торжественных богослужебных текстов. В миссале XIII в. из библиотеки церкви св. Женевьевы текст богослужения сопровождают тысячи гротескных фигурок¹¹⁹. Заглавные буквы дали приют драконам с головами священников, базы или капители колонок превращаются в мышей, птиц, бесов, показывающих языки. Вид подобной книги на аналое никого не смущал. Подобных примеров множество — в Национальной библиотеке хранятся молитвенники, пестрящие фигурками, ни одну из которых не назовешь более серьезной или поучительной, чем рельефы лионского или руанского порталов. Страницы псалтири XIII в. заполнены двухголовыми чудищами, которые сделали бы честь даже Калло¹²⁰. Здесь монах играет с обезьяной в трик-трак, там ребенок бежит за бабочкой, дерутся петухи, какое-то странное существо вылезает из панциря улитки. Один из шедевров этого жанра — часослов, датированный последними годами XIII в.¹²¹ (илл. 27, 28, 29, 30). Это рукопись редкостного качества, памятник неиссякаемой фантазии и поразительной верности руки миниатюриста. Иные силуэты кажутся начертанными виртуозной кистью японского живописца. Мастер искусно сочетает во многих персонажах звериную природу с человеческой, миниатюры лучатся радостью: музыкант играет на ослиных челюстях, обезьяна, одетая монахом, ходит на ходулях, другая с важностью профессора разглядывает ночной горшок.

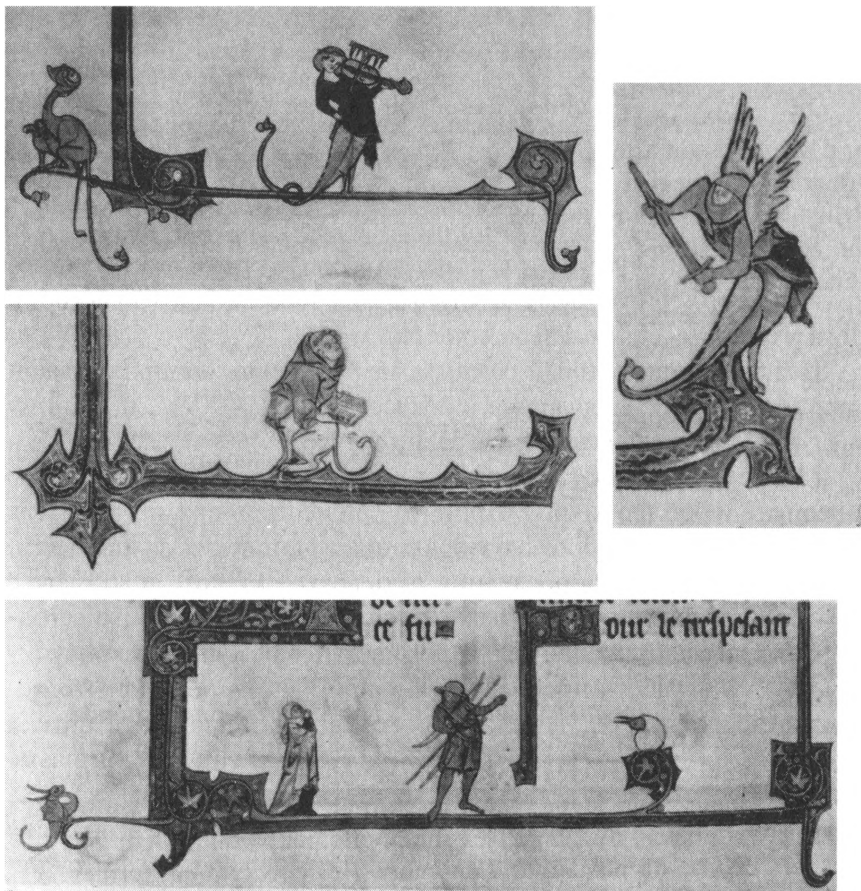
К чему дальше умножать примеры¹²²? Очевидно, что эти образы не имеют ничего общего с расположенными рядом Часами Богоматери или с покаянными псалмами, в них не больше смысла, чем в барельефах руанского портала, дающих нам множество аналогий с ми-

¹¹⁹ Библиотека Сент-Женевьев, ms. n. 2690 (XIII в.). Рукопись датируется 1286 г., рисунки очень посредственного качества.

¹²⁰ Национальная библиотека., ms. lat. 13260.

¹²¹ Национальная библиотека., ms. lat. 14284.

¹²² Назовем еще несколько рукописей: Библиотека Сент-Женевьев, ms. n. 2690 (XIII в., Псалтирь парижского образца), Национальная библиотека., mss. lat. 1328 (XIII в.) и 1394 (XIV в.).



27–30. Маргиналии. Париж, Национальная библиотека, *ms. lat. 14284*

ниатюрами. Клир терпимо относился к таким образам как на стенах собора, так и в богослужбных книгах. Средневековое христианство приняло человеческую природу полностью — ни смех, ни игра воображения никогда не осуждались безоговорочно — лучшее доказательство этому — праздник дураков и праздник осла. Наверно, добрые каноники Руана или Лиона первыми улыбнулись, увидев, как украшен портал, над которым явлен взглядам во славе Сам Господь и Его святые. Глубокая и крепкая вера делала человека Средневеко-

вья по-детски радостным и бесхитростным. Не будем забывать, что один из кругов Дантова ада был предназначен для тех, «кто плачет, когда мог бы смеяться».

В бесхитростных шутках наших мастеров не было места ни неприличию, ни иронии. Чудовищные непристойности, которые иные наши археологи обнаружили на стенах соборов, существовали, видимо, лишь в их собственном воображении. Искусство XIII в. хранит удивительную чистоту и целомудрие. Когда один из лионских мастеров добирается в повествовании о началах мира до истории Лота и его дочерей, медальон остается пустым.

Несколько сниженный реализм, не чуждающийся при случае и непристойностей, появляется в искусстве лишь к XV в., и ученому следует четко различать эти две разные эпохи¹²³.

Мы не обнаружим также никаких следов иронии по отношению к религии и богослужению. Принято приводить в пример капитель из Страсбургского собора с изображением шутовских похорон ежа, которого провожают в последний путь другие животные во главе с оленем, служащим мессу и ослом, поющим на клиросе. Но сегодня этот рельеф утрачен, и мы можем судить о нем лишь по рисунку начала XVII в. работы протестанта Иоганна Фисхарта. В поисках истоков Реформации он увидел в этой композиции пример сатиры на духовенство¹²⁴. Какого века был оригинал и был ли он действительно схож с посредственной копией Фисхарта? Это остается неизвестным. Даже если допустить, что репродукция довольно точна, в этой сцене не стоит видеть ничего иного, кроме безудержного полета фантазии, фабулы в духе Романа о Лисе.

Подведем краткие итоги этой главы.

Для богословов Средневековья природа была прежде всего символом, живые существа служили для передачи Божьего замысла. В некоторых случаях этот взгляд на мир навязывался художникам, которые под руководством богословов выполнили небольшое коли-

¹²³ Эта граница была не совсем ясно проведена Шанфлери в его «Истории карикатуры», еще меньше — Т. Райтом в «Истории карикатуры и гротеска в литературе и искусстве».

¹²⁴ Рисунок опубликован в кн. Шанфлери «История карикатуры», с. 157.

чество догматических произведений, в которых всё, включая животных, имело символическое значение. Однако такие произведения редки — большую часть времени наши мастера на свое усмотрение населяли церкви животными и растениями. Они, как все художники, руководствовались в первую очередь красотой форм, но также и смутными представлениями о церкви как о модели мира, куда может войти всякое Божье творение.

КНИГА II

ЗЕРЦАЛО НАУКИ

I. В деле Искупления работа и наука играют свою роль. Ручной труд. Изображения трудов каждого месяца; иллюстрированные календари. — II. Науки: тривиум и квадравиум. Семь искусств в книге Марциана Капеллы. Влияние книги Марциана Капеллы на литературу и искусство Средних веков. — III. Фигуративное изображение Философии. Влияние Боэция. — IV. Заключение. Участь человека. Колесо Фортуны

I

Итак, мир создан; творение Божие закончено и совершенно; но человек, дурно использовав данную ему свободу, нарушает гармонию. Эта ошибка делает его несчастнейшим из всех существ. Жалкие Адам и Ева, дрожащие где-то высоко на соборе Парижской Богоматери под дождём и туманом — вот новое человечество¹.

Как воспрять этому падшему человечеству? Через жертву Спасителя и благодать: об этом гласят все статуи церкви. Но Церковь нас учит также, что человек должен заслужить благодать и сам трудиться во имя искупления. Винсент из Бове в предисловии к своему «Зерцалу науки» смело утверждает: *Ipsa restitutio sive restauratio per doctrinam efficitur* («Человек может восстать из своего падения с помощью науки»). А под наукой он понимает, как следует из продол-

¹ Эти трагические статуи Адама и Евы принадлежат современному мастеру, но он лишь восстановил то, что существовало и ранее.



31. Меховщики. Витраж
Шартрского собора (фрагмент)

жения, все виды работы, даже самые скромные. Таким образом, Средние века были не только временем созерцания, но и временем героического приятия и понимания работы не как рабства, но как избавления. «Физический труд, — говорит Винсент из Бове, — освобождает нас от тех потребностей, которым подчинено наше тело в результате грехопадения; наука избавляет нас от невежества, которое с тех же пор подавляет наш дух»². Неудивительно, что в соборе,

где все средневековые идеи обретают видимую форму, одновременно прославляются и физический труд, и наука.

В средневековой церкви, где изображения королей, баронов и епископов занимают столь скромное место³, представлены почти все ремесла. В Шартре и Бурже в нижней части витражей, созданных на пожертвования гильдий, донаторы держат лопату штукатура, молоток, чесальный гребень, лопату булочника, нож мясника⁴. Стало быть, в те времена не казалось неудобным помещать эти картины повседневной жизни рядом с героическими сценами из жизни святых. Физический труд представлялся обладающим особым достоинством и святостью.

Это желание прославить работу особенно заметно в церкви Нотр Дам в Семюре. В одной из боковых капелл, на витраже, созданном на пожертвования братства суконщиков, в нескольких сценах детально

² *Speculum Doctrinale*, lib. I, cap. IX. Гонорий Августодунский развил ту же идею в своей книге *De animae exsilio et patria*, PL, t. CLXXII, col. 1241. Суть ее такова: изгнание души есть невежество, отечество же ее — мудрость, куда мы прибываем с помощью изучения свободных искусств, которые суть города, расположенные на дороге, ведущей домой.

³ О месте, которое занимают в соборах изображения королей, см. ниже, в кн. IV (Зерцало истории), гл. V.

⁴ В Шартре мы видим изображения 19 ремесел. См. Bulteau, *Monographie de la cathedrale de Chartres*, t. I, p. 127.

представлен процесс производства сукна⁵. Это уникальный сюжет для витража — нет ни изображений святых, ни священных сцен. Смелость? Наивность? — Ни то, ни другое. Подобный сюжет несет оправдание в самом себе. Если труд — предписание Божье, если он является одним из путей, ведущим к искуплению, то зачем ему посредники в доме Господнем? Почему бы не показать его одного, во всем его благородстве? Вот что чувствовали суконщики из Семюра, когда решили из благоговения представить в витраже собора Нотр Дам простое изображение одного из своих рабочих дней.



32. Лето.
Собор Парижской Богоматери

Но — и это работа, возложенная самим Творцом на Адама — на первое место Церковь ставит существовавшее издревле земледелие. Во многих наших соборах, на изгибах сводов и цоколях порталов, высечен весь цикл крестьянских работ⁶.

⁵ Северная сторона. Витраж из Семюра, скорее всего, относится к концу XIV в.

⁶ Надо особенно отметить соборы в Сен-Дени (западный портал), Сансе (западный портал), Шартре (старый портал, северный портал, витраж хора), Реймсе (западный портал, сильные повреждения), Амьене (западный портал), собор Парижской Богоматери (западный портал, западная роза), Семюре (северный портал), Рампильоне (департамент Сены и Марны; западный портал). Роза собора Парижской Богоматери, в том виде как она воспроизведена у Ленуара (*Statistique monumentale de Paris*, v. II, Pl. XIX) представляет собой результат многочисленных реставраций; первоначальное состояние можно увидеть у F. de Lasteyrie (*Histoire sur la peinture sur verre*, p. 141). Дидрон считал, что в соборе Парижской Богоматери мы видим изображение третьего зодиакального цикла (на западном фасаде, левом портале, на разделительном столбе). Я не разделяю его мнения. Мастер хотел представить нам не работы, соответствующие каждому месяцу, но, скорее, подобие температурной шкалы — это настоящий термометр. Внизу мы видим человека, согревающегося у огня, выше — ищущего хворост, затем идет человек, прогуливающийся в плаще, затем перед нами появляется любопытная фигура с двумя телами и головами (одно одето, а другое наго) — видимо, это олицетворение резких перепадов температуры весной. Затем мы видим человека, облаченного только в штаны (илл. 32) и, наконец, пол-

Каждая сцена — жатвы, пахоты или сбора винограда — сопровождается определенным знаком зодиака. Вот поистине «Труды и дни».

Откуда идет обычай украшать церкви календарями, высеченными в камне? Он существует с первых лет христианства. Нам известно, что полы первых базилик иногда украшались символическими изображениями времен года. Мозаика Тирской церкви, привезенная в Лувр миссией Ренана, представляет сцены охоты и сбора винограда, сопровождаемые фигурами месяцев⁷. Мозаика древняя и, по всей видимости, первоначально находилась в одной из зал терм или виллы.

Церковь, несомненно, позаимствовала у язычников привычные образы, но она освятила их, истолковав в христианском смысле. С тех пор череда месяцев напоминала не столько о цикле работ, сколько о цикле молитв и литургических празднеств.

Наши древние романские церкви, пол которых столь часто украшался изображениями знаков зодиака, доказывают, что традиции первых веков христианства верно сохранялись⁸.

Таким образом, большие календари, высеченные на порталах готических церквей, восходят к древним образцам. Христианин XIII в., остановившийся на пороге, чтобы рассмотреть их, находил много тем для размышления, в зависимости от уровня своей образованности. Крестьянин узнавал неизменный круг работ, на которые он был обречен вплоть до самой смерти — однако статуя Иисуса или Девы Марии, парящая над этими земными делами, напоминала ему о его уповании⁹. Клирик, знающий литургику и науку исчисления, видел, что каждый месяц соответствует определенному событию земной жизни Иисуса Христа или одного из великих святых. Для него каждый месяц был отмечен не грубыми трудами земледельца, но последовательностью великих деяний. Год представлялся ему

ностью обнаженную фигуру. С другой стороны разделительного столба портала находится шкала возрастов человеческой жизни.

⁷ Они воспроизведены в *Annales archéol.*, vol. XXIV.

⁸ Пол церкви в Турнюсе, Сен-Реми в Реймсе (не сохранился), Сен-Бертен в Сент-Омер, церковь в Аосте.

⁹ Это ясно выражено в книге Руперта Дейтцкого *De Trinitate*, lib. I, cap. XLV, PL, t. CLXVII. Согласно его тексту, созерцание календарей делает людей более расположенными к служению Богу.

венцом добродетелей. Наконец, мистик думал о течении дней, исходящих от Бога и вновь теряющихся в Нем. Он говорил себе, что время — это тень вечности¹⁰. Он размышлял о том, что год, состоящий из 4 сезонов и 12 месяцев, есть образ Христа, чьи члены суть четыре евангелиста и двенадцать апостолов¹¹.

Самые прекрасные календари в камне мы находим в Шартре, Париже, Амьене и Реймсе. Это подлинная поэзия. На этих небольших рельефах мы видим людей, занятых трудами, неизменными от века. Безусловно, мастер хотел изобразить французского крестьянина, но это еще и вечный человек, согнувшийся над землей, бессмертный Адам. По сути, наши рельефы XIII в. совершенно не банальны. Все детали глубоко прочувствованы мастерами, жившими на лоне природы. Сразу за стенами средневековых городов начиналась настоящая деревня: возделанные земли, луга, прекрасный ритм вергилиевских работ. Две шартрские колокольни возвышаются над полями Боса, а реймский собор царит над виноградниками Шампани. За апсидой собора Парижской Богоматери находились лужайки и деревья. Изображая сцены сельской жизни, скульпторы могли черпать вдохновение в том, что они видели рядом с собой.

Эта прекрасная поэма месяцев, эти Георгики старой Франции, полные благодушия и величия, заслуживают внимательного рассмотрения.

Можно ли поверить, что смысл таких ясных изображений ускользнул от понимания археологов начала XIX в.? В 1806 г. Ленуар увидел в 12 сценах, иллюстрировавших календарь собора в Камбре, 12 подвигов Геракла¹². Хотя Дюпюи, автор «Происхождения всех культов», и сумел распознать знаки зодиака на фасаде собора Парижской Богоматери, он вывел отсюда заключение, что культ Солнца или Митры продолжал бытовать вплоть до XIII в.¹³

¹⁰ Гонорий Августодунский, *De imagine mundi*, lib. II, cap. III, PL, t. CLXXII.

¹¹ Сикард, *Mitrale*, PL, t. CCXIII, col. 232: *Annus est generalis Christus, cujus membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor Evangelistae. Duodecim menses sunt apostoli* («Год целиком есть Христос, его частями являются четыре времени года, то есть четыре евангелиста. Двенадцать месяцев — апостолы...»).

¹² Lenoir, *Rapport fait à l'Académie celtique*, 29 sept. 1806.

¹³ Dupuis, *Origine de tous les cultes*, 1795, vol. III, p. 42.

Зодиакальный цикл и сельские сцены, сопровождающие его, расположены в Шартре¹⁴ и Париже¹⁵ таким образом, чтобы напоминать о движении солнца. Символы месяцев поднимаются вместе с солнцем с января до июня, и опускаются вместе с ним с июня до декабря.

Надо отметить, что все вышеперечисленные календари начинаются с разных знаков. В церкви Сен-Савен (Пуату) первым знаком зодиака идёт Овен (март)¹⁶. На фасаде амьенского собора год начинается с декабря и знака Козерога. В Шартре на двух порталах год начинается с января, отмеченного (что очень необычно) знаком Козерога вместо Водолея.

Бытует мнение, что эти особенности обязаны своим появлением недосмотру каменщиков, устанавливавших на места рельефы, изготовленные в мастерской. Однако это не так. В Средние века в разных местностях год начинался в разное время. В начале XIII в. Гервазий Кентерберийский писал: *Quidam enim annos incipiunt computare ab Annuntiatione, alii a Nativitate, quidam a Circumcisione, quidam vero a Passione* («Некоторые же начинают отсчитывать годы от Благовещения, иные от Рождества, кто-то от Обрезания, кто-то даже от Страстей»). Следовательно, год мог начинаться в марте или апреле (Благовещение, Пасха), 25 декабря (Рождество), 1 января (Обрезание Господне). Как бы близко ни находились друг от друга Реймс и Суассон, но в Реймсе год начинался в день Благовещения (25 марта), а в Суассоне — на Рождество¹⁷. Это может объяснить, почему в церкви Сен-Савен зодиакальный цикл открывается знаком Овна, то есть с марта¹⁸. Возможно также, что в Амьене, где зодиакальный цикл начинается с декабря, мастера хотели напомнить, что начало года — это

¹⁴ Северный фасад, архивольты.

¹⁵ Западный фасад, портал Девы Марии, опорные столбы арок.

¹⁶ Longuemar, *Bulletin monum.*, vol. XXII, 1857, p. 269 ff. Сен-Савен — романская церковь. В готических церквях мы не найдем примера календаря, начинающегося в марте.

¹⁷ См. Граф de Mas-Latrie, *Trésor de chronologie*, Paris, 1889, col. 21–22. См. также Giry, *Manuel de diplomatique*, Paris, 1894, p. 114.

¹⁸ В Пуату в Средние века год начинался или 15 марта (Благовещение) или на Пасху, которая иногда приходится на март. См. Giry, *Op. cit.*

Рождество¹⁹. Что же касается необычного сочетания месяца января и знака Козерога в Шартре, то и оно может быть объяснено. В Средние века знаки зодиака не точно соответствовали длине месяца, но захватывали кусочек следующего. В доказательство можно привести строфу из поэмы о месяцах монаха Вандальберта (IX в.):

*Huic gemino praesunt Capricorni sidera monstro*²⁰,

что значит «Знак Козерога присущ монстру с двумя головами» (Янусу), то есть знак Козерога относится к январю.

Следует признать, что подобные аномалии редки. Почти все зодиакальные циклы, рисованные или высеченные в камне, начинаются с января, а знаки — с Водолея, точно соответствуя каждому месяцу. Я не знаю никаких исключений из этого правила в миниатюрах рукописей; они также очень редки и на рельефах соборов. Дидрон ошибочно написал, что на портале собора Парижской Богоматери год начинается в декабре: его там открывают Янус и знак Водолея²¹.

Даже в Реймсе, где, как мы сказали, первым месяцем года считался март²², календарь собора начинается с января. Итак, задолго до эдикта Карла IX (1564), который сделал 1 января первым днем Нового года для всей Франции, Церковь фактически приняла эту дату. Это объясняет написанное Гервасием Кентерберийским после того, как он указал многие местные исключения: «Солнечный год, согласно традиции римлян и обычаю Церкви Божией, начинается в январские календы (1 января), а заканчивается в дни, следующие за Рождеством Господа нашего, а именно в конце декабря».

Рассмотрим теперь рельефы, посвященные трудам каждого ме-

¹⁹ Граф де Ма-Латри (*op. cit*) пишет, что в XII в. в Амьене год начинался в канун Пасхи, когда освящалась пасхальная свеча. Можно предположить, что в XIII в. этого обычая больше не существовало, или же произошла какая-то ошибка в расположении знаков.

²⁰ Вандальберт Прюмский, *Achéry, Spicil.*, vol. II, p. 57.

²¹ Didron, *Ann. archéol.*, vol. XIV, p. 27. Знак Водолея не сразу виден на портале собора Парижской Богоматери, поскольку он составляет часть рельефа соседней аркатуры, где изображено Море верхом на рыбе. Но, присмотревшись внимательно, можно очень хорошо различить Водолея (илл. 22).

²² Giry, *op. cit*.

сяца. Здесь мы почти не найдем следов влияния литературы. Перед нами — древняя традиция, существовавшая на протяжении веков. Мастера беспрестанно обновляли ее, наблюдая окружающую их жизнь. Они смогли вдохнуть жизнь в очень старые формулы. Мы разберем варианты, которые иногда привлекали их внимание. Несколько примеров нам предоставят миниатюры рукописей. Достаточно многочисленны молитвословы XIII в., украшенные иллюстрированными календарями. Если их изучение и не дает ничего действительно нового, то, по крайней мере, позволяет почувствовать силу традиции.

Для средневекового крестьянина январь был месяцем праздников и отдыха. От Рождества до праздника поклонения Волхвов всегда находился предлог для пирушки. Устойчивые языческие инстинкты возрождались в связи с христианскими праздниками. В некоторых старых календарях мы видим, что январь изображается в виде двух рогов с вином²³. В скульптуре XIII в. встречается фигура человека, с королевским достоинством сидящего перед богато накрытым столом. Иногда у этого персонажа две головы, и часто одна из них — это голова молодого человека, а другая — старика²⁴ (илл. 33). Здесь мы, несомненно, узнаем античного *Janus bifrons* («двуликий Янус»), о котором помнила схоластическая философия. Символизм этих двух лиц пользовался популярностью: одно смотрело в прошлое, другое в будущее; одно принадлежало только что завершившемуся году, другое — году новому²⁵. Иногда, для большей ясности, Янус даже изображался затворяющим дверь, за которой исчезала фигура старика, и открывающим ее перед молодым человеком²⁶. Наконец, полагая, что Янус с двумя головами представляет только два момента — прошлое

²³ См. Cahier, *Caractéristiques des saints*, статья «Calendrier».

²⁴ Амьен (портал); Шартр (старый портал, северный фасад), собор Парижской Богоматери (роза витража). Многочисленные псалтири, особенно: Национальная библиотека, mss. lat. 1328, 238, 320, 828, 394; Арсенал (Псалтирь святого Людовика); Библиотека Сент-Женевьев 2200, 2690.

²⁵ Исидор Севильский, *Etymol.*, v. 33, PL, t. LXXXII, col. 219: *Bifrons idem Janus pingitur, ut introitus anni et exitus demonstretur* («Янус же изображается двуликим, чтобы указывать на начало и конец года»).

²⁶ Портал Сен-Дени; витраж в Шартре в южном боковом нефе хора; Арсенал (Псалтирь святого Людовика); Национальная библиотека, ms. lat. 238.



33. Декабрь, Январь, Февраль. Амьенский собор

и будущее — художники додумались до того, что стали награждать его еще и третьей головой, олицетворявшей настоящее. Это неуклюжее нововведение не получило широкого распространения, так как мы можем засвидетельствовать лишь два-три подобных примера²⁷. Итак, Янус собственной персоной, сидя за домашним столом, радостно открывает средневековый год.

Февраль еще не отмечен возобновлением полевых работ. В Италии уже блестит солнце, и крестьянин начинает подрезать виноград, как мы видим на миниатюре одного из итальянских манускриптов в Национальной библиотеке²⁸. Но на севере Франции — в Иль-де-Франсе, Пикардии, Шампани, во Франции соборов февраль — это суровый зимний месяц. Когда ничто не вынуждает крестьянина выходить из дому, он сидит и согревается у камелька. В Париже и Амьене эта домашняя сцена наполнена чарующим уютом (илл. 33). Кажется, что бедный селянин только что вернулся домой после долгого пути, проделанного под леденящим северным ветром и снегом. Едва усевшись, не успев еще снять накидку, он стягивает свои башмаки, чтобы быстрее согреться. Чувствуется, что его дом хорошо защищен от зимних бурь. Там царят приятное тепло и полная безопасность; там окорок свешивается с потолка, а к шкафу прицеплена связка сосисок.

²⁷ Витраж в Шартре; Национальная библиотека, ms. lat. 1076. Я не думаю, что скульпторы заимствовали изобретение художников.

²⁸ Ms. lat. 320.

34. Март, Апрель, Май. *Амьенский собор*

В марте больше нельзя оставаться у домашнего очага. Овен из зодиакального цикла на соборе Парижской Богоматери окружен первыми цветами²⁹. Крестьянин отправляется в свой виноградник. В Шартре, Семюре, Рампильоне (илл. 35) он подрезает его, в других соборах — окапывает. Это происходит даже в Амьене (илл. 34). Сейчас там не разводят виноград, но в Средние века, как то доказывают документы, касающиеся собственности многочисленных владельцев, в этой местности существовали виноградники. В Шартре, так как ветер холодный, а погода переменчива, виноградарь одет в зимний плащ с капюшоном³⁰.

Для средневекового человека самым прекрасным месяцем года был апрель; его предпочитали маю. В одной из рукописей апрель представлен фигурой короля на троне, с цветущей ветвью в одной руке и скипетром в другой³¹. Апрель — это месяц, который воспевают трубадуры. Кажется, что наши старые поэты видели в природе лишь весеннее очарование — так же, как позже живописцы XVII в. чувствовали только великолепие ее осени. Первые признаки весны, ясное пасхальное солнце, цветущие сады, которым грозит бедой перемена погоды, — все это приносило сердцу крестьянина XIII в. больше радости, чем чудесные летние дни. Месяц апрель, с

²⁹ То же самое в зодиакальном цикле на западной розе.

³⁰ Шартр, зодиакальный цикл на северном фасаде.

³¹ Национальная библиотека, ms. lat. 238, Псалтирь XII в. — В Суассоне в конце Средних веков молодые люди выбирали в апреле «принца юности»; Doughty, *Hist. de Soissons*, liv. VI, ch. XXVI; месяц апрель, такой, каким его изображали художники, часто похож на этого «принца юности». См. изображение апреля в Рампильоне (илл. 35).



35. Март, Апрель, Май. Собор в Рампильоне

чарующим изяществом и неровным настроением, воспринимался как юноша, увенчанный цветами. Так изображали его скульпторы XIII в. В Шартре, где начинается область Бос, апрель держит в руках букет из колосьев, напоминая нам, что они появляются именно в это время года. Ту же эмблему мы замечаем и на портале собора Парижской Богоматери. Итак, по всей видимости, в этом чудном месяце крестьяне Боса и Иль-де-Франса довольствовались созерцанием растущих посевов. Но виноградари Шампани не могли отдыхать: лоза более требовательна, чем колос; ее надо окапывать в марте и подрезать в апреле³².

Май приходит к нам в обличье рыцаря — это месяц благородных господ (илл. 36). С наступлением ясных дней барон возобновляет конные прогулки и охоту. В наших календарях (в скульптуре и миниатюре) мы видим, как он прогуливается — то пешком, то на лошади³³. Иногда, как на шартрском витраже, в руках у него копье, но чаще это мирная ветвь или цветок. Часто на руке у него сидит

³² Реймс, портал.

³³ На миниатюрах почти всегда изображена фигура наездника. Барон на коне виден на старом портале и витраже Шартра, на порталах Семюра и Рампильона (илл. 35); в Санлисе он держит свою лошадь за поводья.



36. Май.

Собор Парижской Богоматери

вященных трудам июня, появляется мотив стрижки овец, ставший позднее (XV—XVI вв.) очень популярным³⁷.

Июль — время жатвы. В Шартре, как и почти повсюду, крестьяне срезают колосья серпом. А на портале собора Парижской Богоматери жнец, прежде чем приняться за работу, правдиво переданным движением заточивает огромную косу³⁸ (илл. 38).

В августе жатва еще не закончена — она продолжается на север-

сокол³⁴. Чем же занят в это время крестьянин? Он тоже наслаждается последними досужими днями перед началом грандиозных летних полевых работ. В Амьене он отдыхает в тени дерева (илл. 34).

В июне начинается сенокос. В Шартре³⁵ запечатлен момент перед началом работы. Несомненно, это день св. Варнавы, традиционная дата начала сенокоса. Косарь отправляется в поле, на голове у него круглая шляпа, на плече коса, к поясу привязан точильный камень. В Амьене работа в разгаре — косари срезают самые толстые стебли (илл. 37). В Париже сено уже высохло. Крестьяне переносят его на гумно, сгибаясь под тяжестью снопов. Рукописи дают нам незначительные вариации той же темы. В уже упоминавшемся итальянском манускрипте³⁶, который, без всякого сомнения, был иллюминирован художником из жаркой Кампании, в июне начинается жатва. С XIII в. на миниатюрах, посвя-

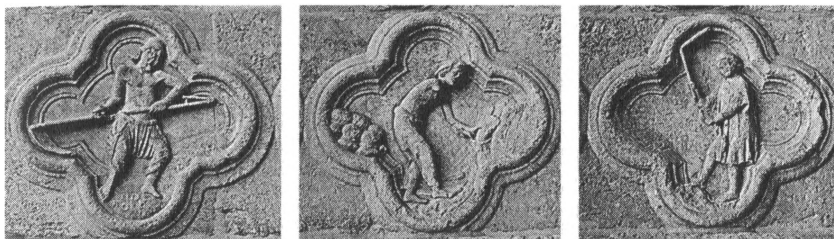
³⁴ Шартр — на двух порталах; собор Парижской Богоматери — портал (персонаж, изображенный на розе — плод работы реставраторов); Санлис — портал.

³⁵ Северный фасад.

³⁶ Национальная библиотека, ms. lat. 320.

³⁷ Библиотека Сент-Женевьев, ms. 2200 (*Imaige del monde*, XIII в.).

³⁸ В соборе Парижской Богоматери знак Льва по ошибке помещен в июне.

37. Июнь, Июль, Август. *Амьенский собор*

ном портале Шартра, в Париже, Реймсе. Но в то же время в Санлисе, Семюре и Амьене (илл. 37) уже начали молотить зерно. Это тяжелый труд: раздевшись до пояса³⁹, крестьянин работает без помощника, который бы поддерживал его, отбивая ритм своим цепом.

Сентябрь. Крестьянин едва успевает перевести дух, как уже начинается сбор винограда. В старой Франции, которая, видимо, была более жаркой, чем Франция сегодняшняя⁴⁰, виноград везде собирали в конце сентября, и виноградары радостно танцевали в своих огромных чанах. Исключение составляла одна только Шампань. В Реймском соборе в сентябре еще молотят, и лишь в октябре появляются чаны и бочонки. В Амьене собирают фрукты (илл. 39).

Октябрь в наших знаменитых своими винами регионах знаменует собой конец трудов виноградаря. В Бургундии (Семюр) и Шампани (Реймс) вино, что бродило в чанах, разливается по бочкам. А в Париже и Шартре настало время посевов. Человек вновь надевает зимний

38. Июль.
Собор Парижской Богоматери

³⁹ Роза собора Парижской Богоматери; рукописи. В Амьене крестьянин полностью одет.

⁴⁰ Де Камон уже ставил этот вопрос на конгрессе Ученых обществ в Париже в 1857 г.: указывает ли изучение зодиакальных циклов на смену времени сбора урожая и посева (*Bulletin monum*, t. XXIII, p. 269 ff.)? Лишь сбор винограда кажется несколько преждевременным.



39. Сентябрь, Октябрь, Ноябрь. Амьенский собор

плащ⁴¹ и медленно идет под уже холодным октябрьским небом. Подол его одежды наполнен зерном. Рука широким движением далеко разбрасывает семя. Красота этого царственного жеста была полностью прочувствована мастерами XIII в.⁴²

В ноябре следует подготовиться к приближающейся зиме. В Реймсе крестьянин пополняет запасы дров. В Париже и Шартре мы видим, как он пасет свиней на лесной опушке. Эти дубовые леса — великие леса друидов Галлии — были еще непроходимыми в XIII в. Осенние ветры посбивали с веток желуди, и свиньи поедают их, жирея к декабрьским праздникам. В нескольких местах: в самом Шартре⁴³, в Семюре, — в ноябре забивают свиней и солят мясо. Но в Париже, Реймсе и Санлисе для этого ждут следующего месяца. В Амьене, где календарь немного запаздывает, крестьянин занимается севом (илл. 39).

40. Октябрь.
Собор Парижской Богоматери

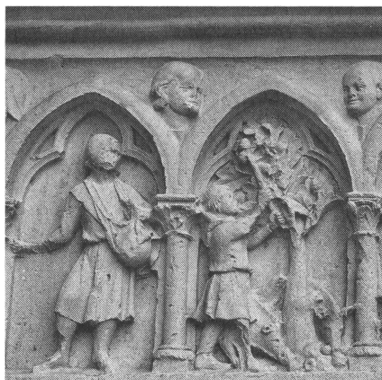
Конец декабря, как и начало января — время отдыха и увеселений. Кажется, что в эти дни не существует никаких других за-

⁴¹ Собор Парижской Богоматери, роза.

⁴² Например, на портале собора Парижской Богоматери. К сожалению, рельеф сильно пострадал (илл. 40).

⁴³ Витраж и Королевский портал. То же в рукописях: Национальная библиотека, mss. lat. 1077, 238, 1320, 1394.

нятий, кроме подготовки к рождественскому застолью. На рельефах и в рукописях мы видим только людей, забивающих свиней и телят⁴⁴ и сажающих в печь пироги⁴⁵. Иногда декабрь, как и январь, представлен фигурой весельчака, сидящего перед блюдом с окороком⁴⁶, с бокалом и ножом в руках. Год начинается и заканчивается радостно⁴⁷.



41. Октябрь, Ноябрь.
Собор в Рампильоне

Все это важно, просто и абсолютно человечно. Здесь совсем нет этих немного унылых красот античных фресок — никаких путти, собирающих виноград, или жнущих крылатых гениев. Не найти здесь и очаровательных флорентийских богинь Боттичелли, танцующих на празднике Весны. Перед нами только человек, борющийся с Природой один на один. И произведения эти настолько полны жизни, что и через пять столетий они ничуть не утратили своей способности волновать нас.

II

От ручного труда человек поднимается к науке. Знание, устраняя ошибки, частично освобождает нас от последствий грехопадения.

⁴⁴ Национальная библиотека, ms. lat. 1077.

⁴⁵ Национальная библиотека, ms. lat. 1394.

⁴⁶ Шартр: Королевский портал, витраж. Библиотека Арсенала: *Бревиарий* св. Людовика; Национальная библиотека, mss. lat. 320, 238.

⁴⁷ В четырех хорошо известных латинских строках Средневековые подытожило занятия каждого месяца:

Poto, ligna cremo, de vite superflua demo;

Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum;

Foenum declino, messes meto, vina propino

Semen humi jacto, mihi pascio suem, immolo porcos.

(«Напиваюсь, жгу поленья, обрезаю виноградные лозы, даю приятную зелень, мне подчиняется цветок, и луг для меня, сжигаю сено, собираю урожай, попиваю вино, бросаю в землю семена, пасу себе свиней и закалываю их»).

Семь искусств открывают семь путей (тривиум и квадривиум) для человеческой деятельности. В грамматике, риторике и диалектике — с одной стороны; в арифметике, геометрии, астрономии и музыке — с другой заключено почти все знание, которое человек может приобрести помимо Откровения⁴⁸.

Философия превыше всех семи искусств и является их матерью. Философия и семь искусств — вот высочайшие достижения человеческого ума; все остальное — творение Божье. Наши художники XIII в. в своей жажде охватить все сферы человеческой деятельности не забывали изображать эти восемь муз Средневековья на фасадах соборов. Обычно они предстают в виде серьезных юных дев, величественных, словно королевы. С первого взгляда ясно, что они не принадлежат нашему миру, а царят высоко над ним, как те идеи, о которых говорит Гёте. В руках они держат различные атрибуты — вероятно, ясные для современников, но загадочные для нас. Объяснить их, тем не менее, важно, и мы без труда сможем это сделать, если обратимся к происхождению персонификаций наук. Разделение наук на тривиум и квадривиум было введено древними. Когда античный мир рушился и нашествие варваров грозило уничтожением последним следам цивилизации, лучшие умы пытались спасти науку, сократив, насколько это возможно, объем знаний. Святой Августин был, несомненно, первым из тех, кто мечтал составить учебник семи искусств — но его Энциклопедия, от которой сохранился лишь фрагмент, так и осталась незавершенной⁴⁹. Боэций написал несколько глав о квадривиуме. Его *De institutione arithmetica* («Наставления в арифметике») в двух книгах, *De musica* («О музыке») в 5-ти книгах и *Ars geometrica* («Искусство геометрии, геометрия»)⁵⁰ донесли до Средних веков лишь несколько жалких остатков греческой мудрости. Примерно в то же время Кассиодор составил *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum* («Об искусствах и дисциплинах сво-

⁴⁸ Святой Августин, *De Ordine*, II, 12, PL, t. XXXII, col. 1011.

⁴⁹ Святой Августин указывает, что в Милане он написал шесть книг о Музыке и одну о Грамматике; он добавляет, что позже написал трактаты по Риторике, Геометрии, Арифметике и Философии. См. *Retractationum libri duo*, I, 6, PL, t. XXXII, col. 585 ff.

⁵⁰ Авторство *Ars geometrica* оспаривается.

бодных искусств»)⁵¹ — полный учебник семи искусств. Кассиодор окончательно затемнил античную мысль. Его книга была адресована монахам Вивария. Он пытался показать им, что семь искусств необходимы для верного понимания Писания. Ведь Моисей, пишет он, в полноте обладал знанием семи искусств, а язычники лишь похитили несколько обрывков мудрости. На пороге Средних веков Исидор Севильский в своих «Этимологиях» окончательно узаконил разделение наук на тривиум и квадривиум⁵².

Итак, границы, в которых замкнулось Средневековье, были проведены в конце античной эпохи. Книги, о которых мы только что упомянули, были классическими трудами в XII и XIII вв. Но самым известным в ученой среде считался трактат о семи искусствах, который Марциан Капелла опубликовал под вводящим в заблуждение названием «О браке Меркурия и Филологии». Марциан Капелла, африканский грамматик V в., хотел в этой работе оживить суровость науки игрой воображения. Его учебник начинается как роман. Меркурий, решив, наконец, жениться, просит руки Филологии. В день свадьбы молодая супруга появляется перед нами во главе кортежа, состоящего из семи наук — тривиума и квадривиума. Каждая из ее спутниц по очереди выходит и произносит перед Меркурием длинную речь — законченный трактат о той науке, которую она представляет. Здесь мы впервые встречаемся с персонификациями наук. Странные фигуры, порожденные африканским воображением Марциана Капеллы, сильнее запечатлелись в памяти Средневековья, чем абстрактные понятия других философов. Вплоть до наступления Ренессанса они полноценно жили в искусстве⁵³. Известный африканский ритор сделал то, что удастся далеко не всем гениям — он создал типы. Конечно, средневековые мастера постоянно пытались упростить эти фигуры, перегруженные украшениями, подобно женщинам Карфагена. Грамматика, которая у Марциана Капеллы выходит первой, одета в *paenula* («пенула, плащ с капюшоном»).

⁵¹ PL, t. LXX, col. 149 ff.

⁵² *Etymol.*, lib. 1., PL, t. LXXXII.

⁵³ См. фрески Боттичелли с изображением свободных искусств для виллы Лемми (сейчас в Лувре).

В руке у нее футляр из слоновой кости, напоминающий ящичек с инструментами лекаря — ведь Грамматика исполняет роль терапевта, избавляя нас от всех ошибок языка. В ее ящичке среди других предметов мы видим чернила, перья, подсвечник, восковые таблички и палочку, на которой золотом проведены восемь делений, символизирующие восемь частей речи. Кроме того, мы замечаем некое подобие скальпеля (*scalprum*), с помощью которого Грамматика совершает различные операции над языком и зубами, дабы улучшить произношение⁵⁴.

Далее следует Диалектика. Это худая женщина в черной накидке; живые блестящие глаза выделяются на ее бледном лице. Ее роскошно причесанные волосы волнами ниспадают на плечи. В левой руке у нее змея, наполовину спрятанная под платьем, в правой — восковая табличка и крючок⁵⁵. Ремигий Осеррский, написавший в X в. комментарий на труд Марциана Капеллы, с легкостью объясняет атрибуты Диалектики — проницательность средневекового мышления не уступала уму античного ратора. Согласно Ремигию, волны волос означают силлогизмы, змея — софизмы, крючок — хитрые аргументы⁵⁶.

Риторика — вооруженная дева, марширующая под звуки трубы. Она высока ростом, стройна и прекрасна; ее шевелюру венчает шлем; она потрясает грозным оружием. На груди ее блистают драгоценные камни, ее окутывает плащ, расшитый тысячами изображений⁵⁷.

На Геометрии — чудесное платье. На нем вышито движение звезд, тень, которую отбрасывает на небеса земля, знаки гномона. В правой руке она держит циркуль (*radius*), в левой — сферу. Перед Геометрией стоит стол, покрытый зеленоватой пылью, на котором она чертит свои фигуры⁵⁸.

Арифметика поражает грандиозной простотой, она подобна первобытной богине: глядя на нее, понимаешь, что она стара как мир.

⁵⁴ *Martianus Capella*, lib. III, 223. Изд. Teubner, 1866.

⁵⁵ *Ibid.*, lib. IV, 328.

⁵⁶ Комментарий Ремигия Осеррского на Марциана Капеллу был опубликован *Corpet* в *Annales archéol.*, t. XVII, p. 89 ff.

⁵⁷ *Martianus Capella*, lib. V, 426.

⁵⁸ *Ibid.*, lib. VI, 580 и 587.

От ее лба исходит луч, который раздваивается, затем утраивается, учетверяется и, умножившись до бесконечности, возвращается к единству. Ее проворные пальцы движутся с невероятной быстротой. Их движение напоминает червей (*vermiculati*, «червеобразные») и символизирует, как утверждает Ремигий Осеррский, быстроту ее расчетов⁵⁹.

Астрономия неожиданно возникает перед нами в ореоле пламени. На ее волосах — корона из сияющих звезд. Она расправляет два огромных золотых крыла с перьями из хрусталя. Чтобы наблюдать за звездами, она держит изогнутый инструмент, который блестит в ее руке (*cubitalem fulgentemque mensuram*, «блистательная мера длиной в локоть»). Кроме того, у нее есть книга, созданная из металлов разных видов — согласно Ремигию Осеррскому, это символизирует разнообразие зон и климатов, которые изучает Астрономия⁶⁰.

Наконец, Музыка — прекрасная Гармония — окружена свитой из богинь, поэтов и музыкантов. Орфей, Амфион, Арион, Наслаждение и грации сладко поют вокруг нее, в то время как она извлекает божественные звуки из золотого щита, на который натянуты звонкие струны. Вся она с головы до ног — совершенная гармония; при каждом движении Музыки мелодично звенят золотые пластины на ее костюме⁶¹.

Таковы, насколько позволяет понять темная латынь Марциана Капеллы, атрибуты и облик семи спутниц Филологии.

Семь этих величественных женских фигур, ярких, принадлежащих высшему миру, как на византийских мозаиках, покорили Средневековье. Со времен Григория Турского знание книги Марциана Капеллы считалось необходимым для каждого клирика⁶². В XI, XII и XIII вв. книга присутствовала в большинстве монастырских библиотек и библиотек капитула — это доказывают старые каталоги, опубликованные Леопольдом Делилем⁶³. С той поры каждый раз, когда

⁵⁹ *Ibid.*, lib. VII, 729.

⁶⁰ *Ibid.*, lib. VIII, 811.

⁶¹ *Ibid.*, lib. IX, 909.

⁶² Григорий Турский, *Hist. Franc.* Последняя глава.

⁶³ L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. II, p. 429, 445, 447, 530, 536 (Сент-Аман, Ключи, Корбье, Сен-Пон-де-Томьер и другие); t. III, p. 9 (каталог ста-

поэты пытались персонифицировать свободные искусства, полет их фантазии ограничивался воспоминаниями об образах, созданных африканским ритором.

Это легко доказуемо. Теодульф, епископ Орлеанский времени Карла Великого, оставил небольшую поэму на латыни, посвященную семи искусствам⁶⁴. Он утверждает, что черпал вдохновение из картины, находившейся у него перед глазами.

Вот как описывает он Грамматику: *laeva tenet flagrum, seu dextra machaeram*, «ее левая рука держит розгу, правая — нож» (или, вернее, скальпель). Здесь мы узнаем два атрибута из числа тех, что были придуманы африканским ритором.

Диалектика охарактеризована змеей, скрывающейся под плащом: *corpus tamen occultit anguis* («однако скрывает тело змеи»).

Геометрия держит в правой руке циркуль, в левой сферу: *Dextra manus radium laeva vehit rotulam* («в правой руке несет циркуль, в левой — сферу»).

Заимствование из Марциана Капеллы очевидно.

Четыреста лет спустя Алан Лилльский, величайший латинский поэт Средневековья, в свою очередь описал семь свободных искусств. Что-то он добавляет, что-то переделывает, но в основном и он сохраняет черты, придуманные Марцианом Капеллой. Алана Лилльского можно назвать предшественником Данте⁶⁵: он тоже сделал попытку подытожить в символической поэме всё знание своего времени. Он создал первый набросок того великого памятника, который возвел Данте. Его книга «Антиклавдиан» — благороднейшая попытка монашеского искусства. Его стихи исполнены гармонии,

рой библиотеки Сорбонны). — Имя Марциана Капеллы фигурирует в каталоге XII в. библиотеки капитула в Руане (*Revue de l'art Chrétien*, 1886, p. 455); дважды мы находим его в старом каталоге книг, принадлежавших капитулу Байе (*Bullet. archéol. du Comité*, 1896, p. 422). Трижды оно встречается в библиотеке авиньонских пап (Maurice Faucon, *La librairie des papes d'Avignon*, Paris, 1886, t. I, p. 185 и t. II, p. 42, 941).

⁶⁴ Теодульф, *De septem liberalibus artibus in quadam picture depictis*, PL, t. CV, col. 333.

⁶⁵ Алан Лилльский родился ок. 1128, ум. в 1202 в Сито. См. Nauréau, *Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. XXXII, 1886, p. 1 ff. См. также *Hist. littér. de la France*, t. XVI, p. 396 ff.

мысли высоки и чисты. Чего же не хватает его поэме? Это ясно: свежего воздуха, жизни.

Он пишет, что чисто человеческая мудрость, Философия (*Prudentia*), хочет подняться ввысь — как это сделает Данте — в поисках Бога⁶⁶. Для нее делается невиданная прежде повозка, способная уносить в бесконечные пределы. По ее просьбе все семь искусств прибывают для путешествия в этой чудесной повозке, которая, как мы видим, символизирует собой Науку.

Сначала является Грамматика. Это величественная матрона, чьи тяжелые груди полны всегда готовым излиться на нас знанием. Но, если она и нежна как мать, она может быть, когда потребуется, быть такой же суровой, как отец. В одной руке она держит розгу (*scuticam*), а в другой скальпель, чтобы производить различные операции с языком и зубами, давая языку свободу: *linguasque ligatas / Soluit* («...и скованные языки освобождает»)⁶⁷.

Она делает руль колесницы и вырезает на нем портреты великих грамматиков: Доната⁶⁸ и Аристарха⁶⁹.

Следом приходит Диалектика. Она исхудала от ночных бдений, но сохранила блеск в глазах. Волосы ее, не сдерживаемые гребнем, свободно лежат на плечах. В левой руке она держит не змею, но раззявшего скорпиона⁷⁰. Она делает ось колесницы.

У Риторики лицо из огня; выражение его все время меняется. Платье ее сверкает тысячью оттенков, а в руке у нее труба. Она украшает колесницу золотом и серебром, а дышло — цветами⁷¹.

Арифметика выходит, блистая красотой. Она несет таблицу Пифагора, указывая на «сражения чисел». Она делает первое колесо повозки⁷².

⁶⁶ У Данте все более живо: Наука — это Вергилий, Теология — Беатриче.

⁶⁷ *Anticlaudianus*, lib. II, cap. VII, PL, t. CCX.

⁶⁸ Донат Элий — латинский грамматик середины IV в., автор труда «Искусство грамматики». — *Прим. пер.*

⁶⁹ Аристарх из Самофракии (ок. 217 — 143 гг. до н.э.) — александрийский грамматик. Глава Александрийской библиотеки, ученик и преемник Аристофана Византийского. — *Прим. пер.*

⁷⁰ Впервые у Алана Лилльского змея заменена на скорпиона. Позднее мы увидим в искусстве достаточно примеров подобной замены.

⁷¹ *Anticlaudianus*, lib. III, cap. II.

⁷² *Ibid.*, lib. III, cap. IV.

Музыка играет на кифаре. Она делает второе колесо⁷³.

Геометрия держит эталон, с помощью которого она измеряет мир: *Virgam virgo gerit, qua totum circuit orbem* («Дева несет палку, которой обмеряет всю землю»)⁷⁴. Она делает третье колесо.

Астрономия, которая прибывает последней, поднимает голову к небу. Она одета в сверкающую тунику из бриллиантов; в руке у нее сфера. Она делает четвертое колесо.

Когда повозка полностью готова, Философия запрягает в нее пять быстрых скакунов, которые олицетворяют пять чувств. Отпустив поводья, она устремляется на небо.

Едва ли необходимо отмечать заимствования Алана Лилльского у Марциана Капеллы. Повторение слишком очевидно; впрочем, это повторение неназойливое, без излишних украшений образца⁷⁵.

Следует ли далее развивать эту тему? Нужно ли напоминать, что в XIII в. Анри д'Андели написал на французском «Битву семи искусств», а Жан Красильщик — «Свадьбу семи искусств», где мы вновь находим привычные персонификации? Нужно ли, наконец, говорить о том, что педантичные образы наук встречаются в литературе вплоть до рыцарских поэм; что в романе Кретьена де Труа «Эрек и Энида» феи-волшебницы вышивают на платье муз квадривиума?⁷⁶

После всех приведенных примеров нам кажется несомненным, что в XIII в. персонажи, созданные Марцианом Капеллой, были восприняты всеми писателями.

Художники оказались такими же восприимчивыми. Самые первые изображения свободных искусств мы видим на фасадах Шар-

⁷³ *Ibid.*, lib. III, cap. V.

⁷⁴ *Ibid.*, lib. III, cap. VI. Алан Лилльский трактует слово *radius*, которое использует Марциан Капелла, не как «циркуль», а как «меру длины». Та же интерпретация встречается у Ремигия Осеррского, который объясняет *radius* как *virgam geometricalem* («землемерную палку»).

⁷⁵ Упомянем еще латинскую поэму Бальдерика Бургейльского (написана до 1107 г.), опубликованную Леопольдом Делилем. Поэт, описывая спальню графини Адели, дочери Вильгельма Завоевателя, предполагает, что ее кровать украшена изображениями свободных искусств. Он заимствует множество деталей из Марциана Капеллы.

⁷⁶ Эрек и Энида, Национальная библиотека, ms. français, 1376, fol. 143.

тра⁷⁷ и Лана⁷⁸. Это кажется нам закономерным, ведь самые знаменитые философские школы находились в Средние века именно в Шартре и Лане.

С конца X в. кафедральная школа Шартра, о которой недавно писалось, переживает замечательный расцвет⁷⁹. Фульберт, этот «почтенный Сократ» (как к нему обращались ученики), обучал там всем существующим наукам. Уже тогда ученики его начали уезжать в самые отдаленные провинции, добравшись до самой Англии. Позже этой знаменитой школой по очереди управляли Гильберт Порретанский и Иоанн Солсберийский. Эти мыслители, стоящие в ряду самых великих философов Средневековья, отличались своими энциклопедическими познаниями, уважением к древним и презрением к новейшим методам обучения, претендующим на более быструю и легкую передачу знаний. Гильберт Порретанский и Иоанн Солсберийский всю свою жизнь боролись против «корнифициев», которые предлагали опасные нововведения: упразднить изучение античных авторов и свести срок обучения к небольшому количеству лет. В течение всего XII в. Шартрская школа была храмом традиции и убежищем античности. Ни один язычник эпохи Ренессанса, опьяненный греческим и латынью, не сказал о древних столь великолепных слов, как Бернард, схоласт из Шартра XII в.: «Если мы видим дальше, чем они, — пишет он, — то это не потому, что наше зрение острее, а потому что они подняли нас и держат на огромной высоте. Мы карлики, забравшиеся на плечи великанов»⁸⁰.

Поэтому не будем удивляться, увидев семь искусств, высеченных

⁷⁷ Королевский портал (правый вход).

⁷⁸ Лан, фасад, на арках левого окна (второй ряд). Было бы крайне трудно изучать эти фигуры, если бы их не воспроизвел Виолле-ле-Дюк (*Dict. raisonné de l'Archit.* Статья *Arts libéraux*). В Лане свободным искусствам посвящен и витраж (северная роза). Он был реставрирован. Воспроизведен: Martin et Cahier, *Mélanges d'archéol.*, t. IV. См. также *Les vitraux de Laon*, авторы de Florival et Midoûx. Paris, 1882–1891.

⁷⁹ См. исчерпывающий труд аббата Clerval, *Les Écoles de Chartres au Moyen Age*, Paris, 1895.

⁸⁰ Прочитировано у Иоанна Солсберийского в его *Металогике*, III, 4, PL, t. CXCIX, col. 900.

на шарттрском портале. Нигде в Средние века так не почитали семь дев Марциана Капеллы.

Ланская школа была почти так же знаменита, как Шартрская. Два философа в течение полувека сделали из нее первую школу христианского мира — Радульф и, прежде всего, Ансельм Ланский⁸¹. Ансельм Ланский, «светоч Франции и всего мира», как назвал его Гвибер Ножанский⁸², был учителем Гильома из Шампо и Абеляра. В Лан приезжали учиться из Италии и Германии. Уже известные схоласты покидали свои кафедры и заново усаживались на студенческие скамьи, чтобы слушать лекции Ансельма⁸³. Ничто не могло остановить студентов — ни расстояние, ни те трагические события, что разворачивались у них перед глазами в Лане: пожар в соборе, убийство епископа, изгнание горожан⁸⁴.

Кажется вероятным, что ланские свободные искусства были высечены на фасаде нового собора и изображены на одной из роз около века спустя после описываемых нами событий, в память об Ансельме, «докторе докторов».

В Осерре свободные искусства тоже изображены дважды⁸⁵. Дело в том, что Осеррская школа в XII в. была весьма прославлена. Считается, что именно в Осерре, после пребывания в Болонье, закончил свое обучение Фома, будущий архиепископ Кентерберийский⁸⁶. В целом можно утверждать, что там, где в церкви есть изображения тривиума и квадравиума, существовала и цветущая философская школа. Так объясняется присутствие семи искусств в Сансе, Руане, Клермоне⁸⁷.

⁸¹ Конец XI в.

⁸² *De vita sua*, lib. III, cap. IV, PL, t. CLVI.

⁸³ Об Ансельме Ланском см. в книге *Hist. littér. de la France*, t. VII, p. 89 ff.

⁸⁴ Эти события происходили в 1112; Ансельм умер в 1117.

⁸⁵ На западном фасаде, правый портал (сильно повреждены) и на розе одного из окон хора. Витраж можно увидеть в книге Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude XVII.

⁸⁶ *Hist. littér. de la France*, t. IX, p. 43.

⁸⁷ Санс: западный фасад, центральный портал (воспроизведено в книге Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Archit.*, статья *Arts Libéraux*); Руан: портал книжников, разделительный столб (цикл поврежден и неполон); Клермон: северный фасад, верхняя часть (роза вимперга); Суассон: витраж венца капелл.

В Париже — городе, который папа Григорий IX называл *parens scientiarum* («родоначальник наук») и даже *Cariatid Sepher*, «город книг»⁸⁸, в соборе Парижской Богоматери, под чьей сенью возрастал молодой университет, было бы удивительно не найти никаких изображений семи искусств. И действительно, до тех изменений, что буквально обесчестили фасад здания в XVIII в., искусства там были. Они украшали центральный портал, разделительный столб, к которому была приставлена статуя Христа⁸⁹.

Изучим теперь каждое изображение свободных искусств так, как они представлены в наших соборах, и посмотрим, до какой степени наши художники вдохновлялись текстом Марциана Капеллы. Некоторые миниатюры, а также примеры, почерпнутые из памятников, находящихся за пределами Франции, предлагают нам важные детали.

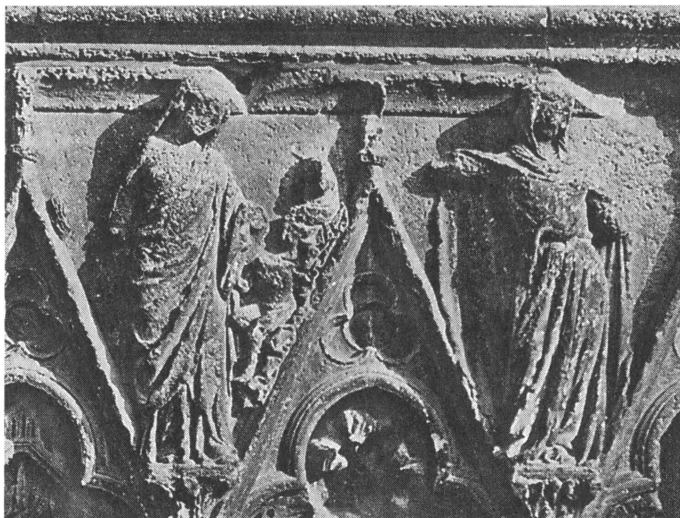
Грамматика — та самая почтенная дама в длинном плаще, которую описал Марциан Капелла; однако из всех атрибутов, коими наделил ее античный ритор, средневековые мастера оставили только один — розгу. Они поступили очень мудро. Очевидно, что ни ящик врача, ни скальпель, ни палочка с восемью делениями не проясняют ее роли. Наделенные здравым смыслом в превосходной степени, скульпторы и художники более решительно, чем поэты, лишили искусства Марциана Капеллы их слишком богатых украшений — но они сохранили главное. Желая подчеркнуть, что Грамматика занимается начальным обучением, мастера помещали у ее ног двух маленьких детей с головами, склоненными над книгами⁹⁰.

У Диалектики есть змея — по этому атрибуту ее можно узнать с

⁸⁸ Булла 1231 г. См. *Hist. littér. de la France*, t. XVI, p. 48.

⁸⁹ Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Archit*, статья *Arts Libéraux*. Многие изображения свободных искусств исчезли. Их можно было видеть на полу Сен-Реми в Реймсе, ц. св. Ириния в Лионе, собора в Сент-Омере. См. *Annales archéol.*, t. XI, p. 71.

⁹⁰ Таким образом Грамматика изображена уже на старом портале Шартра — одна из самых первых ее статуй, дошедших до нас (илл. 44). Традиция верно соблюдалась в XV в. (фрески Пюи). На портале Осерра (илл. 42) фигуры детей повреждены.



42. Грамматика и Диалектика. Портал собора в Осерре

первого взгляда⁹¹ (илл. 42). Исключения встречаются редко, и только один случай заслуживает упоминания: на старом портале Шартра мы видим Диалектику, держащую скорпиона. Алан Лилльский тоже, по неизвестным нам причинам, заменил змею на скорпиона. И та, и другая традиция бытовали в искусстве, так как и в XV в. неизвестный художник, написавший свободные искусства в зале капитула в Пюи и Сандро Боттичелли, на фресках виллы Лемми, поместили скорпиона в руки Диалектики.

Риторика понимается крайне просто. Ни разу, кроме одной рукописи XIII в., она не изображается в шлеме, с копьем и щитом⁹². Возможно, ланская Риторика, у которой отбита правая рука, держала шпагу. Но все же более вероятно, что она просто делала ораторский жест. Именно так она предстает перед нами чаще всего, если только, как на розе в Лане, она не пишет на своих табличках.

⁹¹ В Лане и Осерре змея окружает талию Диалектики подобно поясу. На витраже в Осерре Диалектика, легко узнаваемая по змее-поясу, по ошибке названа *alimetica*, «арифметика».

⁹² Библиотека Сент-Женевьев, ms. n. 1041—1042, f. 1v. На портале в Деольсе у нее когда-то были меч и щит (см. *Bullet. monum.*, 1927, p. 51).

Арифметика не могла изображаться с пучком светящихся лучей, исходящих от ее лба, продолжающихся и умножающихся вплоть до бесконечности. Внимание художников привлекла другая деталь из описания Марциана Капеллы: среди особенностей, отличающих Арифметику, он отмечает удивительную подвижность ее пальцев. Вот почему на витраже розы Осерра и на портале Фрибургского собора Арифметика изображена с вытянутыми руками и раскрытыми ладонями, как будто пальцы ее движутся⁹³. В Лане подобный жест, несомненно, показался художнику неясным, и тогда он решил вложить в персты Арифметики шары абака. Так он ясно выразил, что Арифметика с помощью своих рук производит самые сложные подсчеты. Таким образом, в Лане Арифметика изображена дважды: на западном портале и витраже северной розы. Мало кто из мастеров оказался столь же находчив в передаче текста, как скульптор и художник из Лана. В других местах довольствовались изображением Арифметики, сидящей перед осью, по которой скользят шары⁹⁴, или перед столом, покрытым цифрами⁹⁵.

У Геометрии, по Марциану Капелле, очень ясные атрибуты: стол, на котором она чертит фигуры, циркуль или палочка, разделенная на градусы (смотря какой смысл придается слову *радиус*) и сфера. Все эти атрибуты, за исключением сферы, из-за которой Геометрию могли бы спутать с Астрономией, мы находим почти во всех наших соборах. В Сансе и Шартре циркуль отбит, и осталась только табличка, на которой Геометрия рисует свои чертежи. Но на фасаде Лана фигура Геометрии сохранилась в полной неприкосновенности. Повсюду слово *радиус* понимается как циркуль. В то же время, как будто для того, чтобы примирить две трактовки, иногда встречается

⁹³ В Осерре, по ошибке, она названа *[di]alectica*. Мы видели, что и Диалектика была там названа *alimetica*. Имело место наложение надписей.

⁹⁴ Рукопись *Hortus deliciarum*. Прорисовки в Кабинете гравюр (собрание Бастарда де л'Этанга). Оригинал находился в Страсбурге и сгорел во время обстрела в 1870 г.

⁹⁵ Собор в Клермоне. Витраж капеллы Сен-Пиа в Нотр Дам в Шартре. Рукописи: Национальная библиотека, ms. franç. 574, f. 28 (*Image du monde*, XIV в.); Библиотека Сент-Женевьев, n. 2200, f. 58v (*Image du monde*, XIII в.). Витраж в Суассоне.



43. Музыка.
Витраж Ланского собора

ся Геометрия, в одной руке держащая циркуль, а в другой линейку. Это мы видим на витраже в Осерре, на портале во Фрибурге и в некоторых рукописях⁹⁶.

Великолепие, которым Марциан Капелла окружил Астрономию, исчезло — у нее больше нет ни ореола из света, ни крыльев из золота и бриллиантов. Остался лишь изогнутый инструмент, *cubitalem mensuram* («мерю в локоть»), что служит ей для измерения звезд, а иногда — книга из разных ме-

таллов, олицетворение климатов. В Сансе⁹⁷, Лане, Руане, Фрибурге Астрономия поднимает к небу диск, расчерченный линиями орбит. На витраже в Осерре она держит книгу⁹⁸.

Из всех персонификаций, порожденных воображением Марциана Капеллы, Музыка единственная не сохранила ни одной черты прототипа. Языческая Гармония, выступающая во главе свиты из поэтов и богов, играющая на неизвестном инструменте, сменилась сидящей женщиной, что ударяет молоточками по трем или четырем колокольчикам⁹⁹ (илл. 43). В Средние века у Музыки почти никогда не было других атрибутов. В Псалтирях XIII в., дабы напомнить о том, что царь Давид был величайшим музыкантом, миниатюристы изображали его, как живое воплощение Музыки — он ударяет двумя

⁹⁶ *Hortus deliciarum* и Библиотека Сент-Женевьев, 2200, f. 58v.

⁹⁷ Цоколь портала, первый ряд, третья фигура.

⁹⁸ На старом портале Шартра и на витраже в Лане, как, впрочем, и в рукописи *Hortus deliciarum*, Астрономия, подняв руки к небу, держит хлебную меру (сегодня в Шартре этот атрибут больше не существует). Предназначен ли он для того, чтобы изучать звезды посредством отражения, как думает Виолле-ле-Дюк (статья *Arts libéraux*)? Напоминает ли он о том, что Астрономия определяет время сева, как полагает аббат Бюльто (*Monogr. de Chartres*, t. II, p. 77)? Это трудно определить, так как текст, на который мы могли бы опереться, пока не обнаружен.

⁹⁹ На портале Осерра и на знаменитом бронзовом подсвечнике из Милана (XIII в.) Музыка представлена играющей на кифаре. Это исключения.

молоточками по колоколам, подвешенным перед ним¹⁰⁰. Перед нами — следы широко распространенной в Средние века легенды о происхождении музыки. Винсент из Бове, вслед за Петром Коместором, пишет, что музыку изобрел Тувалкаин, потомок Каина, ударяя по звонким предметам молоточками различного веса. «Греки — пишет он, — в своих баснях приписали это открытие Пифагору»¹⁰¹. Безусловно, молоточки, вложенные средневековыми мастерами в руки Музыки, должны напоминать нам о ее происхождении.

Мы видим, какая образная сила заключена в тексте Марциана Капеллы — ведь два, а то и три века к нему неустанно прибегали за помощью. Средневековые могло представить себе семь искусств только в виде семи величественных дев. Исключения не заслуживают нашего внимания¹⁰².

На старом портале Шартра мы видим, что мастер, согласуя свою работу с текстом Марциана Капеллы, заимствовал у него новую идею. Мы знаем, что в труде ритора почти все науки появляются в сопровождении кортежа из великих людей, прославившихся занятиями той или иной наукой. Вот почему в Шартре, под каждой из



44. Грамматика с Донатом или Присцианом, Музыка с Пифагором (?).
Шартрский собор

¹⁰⁰ Примеров бесчисленное множество. Отметим только: Библиотека Сент-Женевьев, п. 2689, f. 124 и 2690, f. 99 (XIII в.).

¹⁰¹ *Spec. doctrin.*, lib. XVI, cap. XXV.

¹⁰² Рельефы фасада Реймского собора (левый портал, обрамление), где Дидрону хотелось видеть свободные искусства (*Ann. archéol.*, t. XIV, p. 25 ff.), крайне неясны. Мне кажется очень маловероятным, что эти многочисленные персонажи, действительно пребывающие в созерцательном состоянии, но не обладающие ясными атрибутами, могут олицетворять науки. Каноник Серф (*Hist. de la cathédrale de Reims*, Reims, 1861, t. II, p. 102) высказывает вполне правомерные сомнения по этому поводу.

персонификаций свободных искусств мы видим сидящего человека, который пишет или размышляет.

Нелегко определить имена этих персонажей, поскольку Марциан Капелла говорит не об одном, но о многих ученых в составе свиты каждой науки. И все же, вооружившись самыми популярными в Средние века книгами и прибегая к помощи подобных памятников, пусть даже и позднейших, можно найти самые вероятные определения.

Персонажем, сидящим под Грамматикой, может быть только Донат или Присциан¹⁰³ (илл. 44). Средневековые отдавало предпочтение то одному, то другому, но большую часть времени их не рассматривали отдельно друг от друга. Исидор Севильский, который в своих «Этимологиях» перечисляет основоположников каждой науки, называет Доната в качестве такового для Грамматики¹⁰⁴. Но в самом Шартре в XII в. схоласт Тьерри, от которого до нас дошел «Гепта-тейхон», то есть учебник семи искусств, ставит Доната и Присциана в один ряд; он обучает грамматике по книгам обоих авторов¹⁰⁵. Во Флоренции, в Испанской капелле церкви Санта Мария Новелла, есть фрески XIV в., которые, так же как и в Шартре, изображают под каждой из семи наук наиболее знаменитого ее представителя. По свидетельству Вазари, сидящий там под Грамматикой персонаж — это Донат¹⁰⁶. Но фрески XV в. в зале капитула в Пюи, законченные одновременно с флорентийскими, изображают у ног Грамматики Присциана — его имя написано рядом без сокращений¹⁰⁷. Таким образом, трудно утверждать, как это делает аббат Бюльто, что в Шартре представлен именно Присциан, а не Донат.

Нет никаких сомнений, что под Риторикой изображен Цице-

¹⁰³ Присциан (ок. 500 г.) — латинский грамматик, автор труда *Institutiones Grammaticae* («Грамматические наставления») в 18 книгах. — *Прим. пер.*

¹⁰⁴ Исидор Севильский, *Etymol.*, lib. I, cap. VI, PL, t. LXXXII.

¹⁰⁵ Abbé Clerval, *L'enseignement des Arts Libéraux, à Chartres et à Paris, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres*, Paris, 1889.

¹⁰⁶ Vasari, *Vite*, Firenze, 1878 (изд. Milanese), t. I, p. 580. Мы не можем полностью доверять Вазари в этом вопросе. В XVI в. большая часть средневековой традиции была утрачена.

¹⁰⁷ См. отчет *Mérimée* о фресках в Пюи, обнаруженных им, в *Annales archéol.*, t. X, p. 287 ff.

рон. Хотя в XII в. его знали в Шартре лишь по самым схоластическим сочинениям *De inventione* («О нахождении»), *De partitione oratorio* («О разделении устной речи») и приписывавшейся ему «Риторики к Геррению»¹⁰⁸, он был для людей того времени главным учителем ораторского искусства. «Риторику, — писал Алан Лилльский, — можно назвать дочерью Цицерона»¹⁰⁹. Он же сидит у ног Риторика на фреске в Пюи. И снова мы видим его (хотя Вазари не называет имени) на флорентийской фреске.

Шартрскую Диалектику сопровождает человек, который, погружая перо в чернильницу, готовится писать. Можно, не боясь ошибиться, смело утверждать, что перед нами величайший авторитет для схоластической философии — Аристотель. Уже в конце античной эпохи Исидор Севильский провозглашает Аристотеля отцом Диалектики¹¹⁰, и все Средневековье повторяло это утверждение. Есть особые причины считать, что в Шартре именно Аристотель помещен рядом с Диалектикой. Очень вероятно, что именно Тьерри Шартрский впервые познакомил Францию с полным текстом «Органона». В 1136 г. у Абельяра были только два первых трактата, составляющие «Органон»: «Категории» и «Об истолковании»¹¹¹. Около 1142 г. Тьерри включает остальные трактаты — «Первые аналитики», «Вторые аналитики», «Топику» и «О софистических опровержениях» — в свой «Гептатейхон»¹¹². С другой стороны, именно его ученики Иоанн Солсберийский и Гильберт Порретанский (в дальнейшем главы Шартрской школы) первыми заговорили о не известных до того трудах Аристотеля. Итак, впервые изучать знаменитый труд Аристотеля во всей полноте стали, по всей вероятности, в Шартре. В этом смысле Шартр — подлинная колыбель схоластики. Таким образом, мы можем не сомневаться, что именно Аристотель изображен на старом

¹⁰⁸ См. Clerval, *Op. cit.*

¹⁰⁹ *Anticlaudianus*, lib. III, cap. II.

¹¹⁰ *Etymol.*, lib. I, cap. XXII.

¹¹¹ См. Nauréau, *Hist. de la Philos. Scolastique*, t. I; Cousin, *Abelard* (предисловие).

¹¹² См. Clerval, *Op. cit.* 1142 год, которым аббат Клерваль датирует редакцию «Гептатейхона», кажется вполне установленной датой.

портале собора, украшавшегося рельефами в то самое время, когда Тьерри заканчивал свою книгу¹¹³.

Кто этот персонаж, что сидит под Музыкой и с прилежанием пишет (илл. 44)? Вряд ли это Тувалкаин, которого Винсент из Бове, как мы видели, считает изобретателем музыки. Ведь и во Флоренции, и в Пюи он ударяет молоточками по наковальне. Задумчивый человек в Шартре, с пером в руках обдумывающий дидактический труд, гораздо больше похож на ученого, чем на библейского патриарха. Скорее всего перед нами Пифагор — шартрский скульптор следовал традиции Кассиодора¹¹⁴ и Исихора Севильского¹¹⁵, приписывавших греческому философу открытие законов музыки.

Под Астрономией мы видим Птолемея. Сомневаться в этом невозможно. Исидор Севильский¹¹⁶ и Алан Лилльский¹¹⁷ пишут о нем как о величайшем астрономе. К тому же, к 1140 г. в Шартре знали только его книги по астрономии. Ее изучали по «Подручным таблицам» и «Канонам», которые стали известны через арабов, приписывавших эти труды Птолемею¹¹⁸.

Сопровождает ли Геометрию Евклид, как можно было бы предположить? Это вполне вероятно, хотя ни один труд Евклида и не фигурирует в «Гептатейхоне» Тьерри Шартрского. Но Евклид считался великим ученым. Именно он представляет Геометрию в книге Алана Лилльского¹¹⁹, и он же изображен в Испанской капелле во Флоренции¹²⁰.

У ног Арифметики мы видим ученого в позе профессора. О том, кто он такой, догадаться трудно. Энциклопедии, к которым в Средние века обращались для того, чтобы выяснить происхождение этой

¹¹³ О вероятной датировке Королевского портала Шартра, чьи скульптуры, вероятно, создавались около 1145 г., см. R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française du Moyen Age. Fondation Eugène Piot*, 1902, ch. VII. См. также статьи Lapeyre в *Revue de l'Art Chrétien*, 1899–1900.

¹¹⁴ Кассиодор, *De artibus ac discipl. liberalium artium*, cap. V, PL, t. LXX.

¹¹⁵ *Etymol.*, lib. III, cap. XV, PL, t. LXXXII.

¹¹⁶ *Etymol.*, lib. III, cap. XXIV.

¹¹⁷ *Anticlaudianus*, lib. I, cap. IV.

¹¹⁸ Clerval, *Op. cit.*, p. 20.

¹¹⁹ *Anticlaudianus*, lib. III, cap. VI.

¹²⁰ Vasari, *Loc. cit.*

науки — и Исидор Севильский¹²¹ и Винсент из Бове¹²², — называют в качестве изобретателя арифметики Пифагора. У Марциана Капеллы вся свита Арифметики состоит из одного Пифагора, державшего факел¹²³. Итак, Пифагор предстает одновременно как изобретатель музыки и арифметики — все согласно воздавали ему двойную славу¹²⁴. Вследствие этого вполне возможно, что в Шартре Пифагор изображен два раза: он пишет у ног Музыки и учит у ног Арифметики. Единственный, кого можно поставить на место Пифагора хоть с какой-то степенью вероятности — это Боэций. Боэций, которого Исидор Севильский называет в числе ученых, прославившихся в науке чисел¹²⁵, в частности, учился в Шартре, где позже Тьерри комментировал его трактат по арифметике в двух книгах¹²⁶. Кроме того, Боэций, как это доказал Шаль с помощью «Гептатейхона» Тьерри Шартрского, познакомил Средние века с цифрами, неверно называемыми арабскими, и с позиционной арифметикой. Таким образом, у Боэция столько же прав находиться у ног Музы арифметики, сколько и у Пифагора; сделать окончательный выбор в пользу одного из них невозможно.

Мы видим, что в Шартре достаточно точно соблюдался порядок, введенный Марцианом Капеллой. Как и в книге «О браке Меркурия и Филологии», каждая наука является в сопровождении своего первооткрывателя или того, кто более всех прославился в ней. В Клермонском соборе идея Марциана Капеллы подверглась довольно оригинальному сокращению: наука и ученый составляют здесь одно целое. Тут Аристотель, Пифагор, Цицерон, восседая на *кафедрах* докторов, держат те же самые атрибуты, которые мы видели в руках семи свободных искусств. Дабы указать, что эти почтенные персонажи изображены не в качестве реально живших людей, а в качестве

¹²¹ *Etymol.*, lib. III, cap. II.

¹²² *Spec. natur.*, lib. XVI.

¹²³ Марциан Капелла, VII.

¹²⁴ Мы видели, что Петр Коместор и Винсент из Бове приписывают Пифагору (а не Тувалкаину) и честь изобретения музыки.

¹²⁵ *Etymol.*, lib. III, cap. II.

¹²⁶ Clerval, *Op. cit.*, p. 10, 18, 19.

символов, и отныне облечены в величественные одежды науки, мастера возложили на их головы короны¹²⁷.

III

До сих пор мы говорили о семи науках тривиума и квадравиума. Но есть и восьмая, главенствующая над всеми остальными — Философия. Ее образ, высеченный в Сансе и Лане¹²⁸, отличается (прежде всего в Лане) самыми необычными атрибутами. Голова ее окружена облаками, а к груди приставлена лестница (илл. 45). Виолле-ле-Дюк так попытался объяснить эту странную фигуру: «Это Философия или Теология. Статуя держит в левой руке скипетр, в правой — открытую книгу поверх закрытой. Мы предполагаем, что закрытая книга означает Ветхий Завет, а открытая — Новый. Голова ее не увенчана короной, как в Сансе, но теряется в облаках; от ее ног к шее поднимается лестница, что символизирует последовательность ступеней, которые надо преодолеть, чтобы прийти к совершенному познанию царицы наук»¹²⁹. Описание точное, но объяснение неверное.

Виолле-ле-Дюк не знал книги, в которой средневековые художники нашли этот удивительный портрет Философии. Потому что перед нами именно Философия, а не Теология; это Философия со всеми теми атрибутами, что ей придал Бозций. В своем «Утешении Философией» Бозций рассказывает нам, что когда он был в тюрьме и размышлял о своей печальной судьбе, перед ним неожиданно появилась женщина, которую он описывает следующим образом: «Над моей головой явилась женщина с ликом, исполненным достоинства, и пылающими очами, зоркостью своей далеко превосходящими человеческие, поражающими живым блеском и неисчерпаемой притягательной силой; хотя была она во цвете лет, никак не верилось, чтобы она принадлежала к нашему веку. Трудно было определить и ее рост. Ибо казалось, что в одно и то же время она и не превышала обычной человеческой меры, и теменем касалась неба, а если бы она

¹²⁷ На северном портале.

¹²⁸ Санс, западный портал; Лан, западный портал, левое окно, арки.

¹²⁹ Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Archit.* Статья *Arts Libéraux*, t. II, p. 5.

подняла голову повыше, то вторглась бы в самое небо и стала бы невидимой для взирающих на нее людей. Она была облачена в одежды из нетленной ткани, с изошренным искусством сплетенной из тончайших нитей; их, как позже я узнал, она соткала собственными руками. На них, как на потемневших картинах, лежал налет забытой старины. На нижнем их крае была выткана греческая буква π , а на верхнем — θ . И казалось, что между обеими буквами были обозначены ступени, как бы составляющие лестницу, по которой можно было подняться снизу вверх. Но эту одежду рвали руки каких-то неистовых существ, которые растаскивали ее частицы, кто какие мог захватить. В правой руке она держала книги, в левой — скипетр¹³⁰».



45. Философия.
Ланский собор

Дама, которую Боэций описывает столь странными словами, — не кто иная, как сама Философия, пришедшая утешать узника в темнице. Что касается загадочных букв π и θ , то комментаторы согласно видят в них символы практической и теоретической философии.

¹³⁰ Боэций, *Consol. phil.*, lib. I, cap. 1. Вот оригинальный текст: *Adstitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido atque inexhausti vigoris, quamvis ita aevi plena floret ut nullo modo nostrae crederetur aetatis, statura discretionis ambiguae: Nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat, nunc vero pulsare caelum summi verticis cacumine videbatur; quae cum altius caput extulisset, ipsum etiam caelum penetrabat respicientiumque hominum frustrabatur intuitum. Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio, indissolubili materia perfectae quas, uti post eadem prodente cognovi, suis manibus ipsa texuerat. Quarum speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quaedam neglectae vetustatis obduxerat. Harum in extrema margine π graecum, in supremo vero θ graecum, legebatur intextum. Atque inter utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti uidebantur quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus. Eandem tamen uestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerant. Et dextera quidem eius libellos, sceptrum vero sinistra gereba* [Здесь и далее цит. по переводу В.И. Уколовой и М.Н. Цейтлина (М., Наука, 1990). — Прим. пер.].



46. Философия.
Санский собор

Ланская статуя полностью соответствует этому описанию. Скульптор отринул только те черты, что были несовместимы с его видом искусства. Он изобразил Философию так, как ее видел Боэций: голова в облаках, в левой руке скипетр, в правой книги. Он не побоялся даже извять лестницу у ее груди, и так визуальнo передать философский символизм (илл. 45). Скульптуре не доступно большее. Нас может удивить, что мастер не выгравировал по краям платья греческие буквы π и θ . Я склоняюсь к мнению, что эти две буквы были нарисованы на камне и со временем исчезли. Средневековая архитектура, как и античная, была полихромной. Почти все статуи были раскрашены. Конечно, это делалось с той деликатностью и чувством меры, которыми в высшей степени обладали средневековые художники, бывшие, если судить по витражам, чудесными колористами. В соборе Парижской Богоматери раскрашенные статуи портала выделялись на золотом фоне, образуя столь величественный ансамбль, что в XIV в. он привел в восхищение армянского епископа, привычного к великолепию восточного искусства¹³¹. Итак, вполне вероятно, что латинский мастер, точно следуя тексту Боэция, не забыл изобразить π и θ . Впрочем, эти греческие буквы мы еще обнаружим в другом месте. В соборе Санса, на рельефе цоколя центрального входа, посреди свободных искусств мы видим фигуру, которую воспроизводит в своей книге Виолле-ле-Дюк, задаваясь вопросом: Философия ли это или Теология¹³² (илл. 46)? При внимательном изучении рельефа сомнения исчезают, и становится совершенно ясно, что и здесь речь идет о Философии. Она изображена сидящей; в правой руке, согласно

¹³¹ Описание собора Парижской Богоматери епископом из Великой Армении опубликовано в *Annales archéol.*, t. I, p. 100 ff.

¹³² Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'Archit.*, t. II, p. 3, fig. 3.

описанию Боэция, она держит книгу, в левой — скипетр. Голова ее, сильно поврежденная, кажется, была увенчана короной. Она уже не теряется в облаках, как в Лане, однако не следует забывать, что и сам Боэций говорит о том, что Философия иногда предстает женой обычного роста. Мастер, обладая художественным чутьем, предпочел изобразить Философию человеческих размеров — так было более приемлемо для искусства скульптуры. Другим доказательством его хорошего вкуса служит то, что он исключил лестницу из числа атрибутов. Несомненно, он понял, что в таком низком рельефе подобная деталь лишь повредит целостности и благородству композиции. Оставаясь, тем не менее, верным мысли Боэция и желая сохранить ее суть, он изобразил ряд θ наверху платья и ряд π внизу. На рисунке Виолле-ле-Дюка легко опознать греческие буквы — не понимая их смысла и принимая их за украшения на платье, он с точностью воспроизвел их. Очевидно, он принял ряд букв θ и π за вид греческого орнамента.

Итак, мне кажется доказанным, что фигуры в Лане и Сансе изображают Философию, и именно согласно тексту Боэция.

Неизменное влияние Боэция на изобразительное искусство не удивит никого, кто знаком с историей мысли в Средние века. Его почитали как хранителя древней мудрости и учителя современного мира. В одно и то же время он был последним римлянином и первым клириком. Он появился на границе двух миров, и его окутывает то же облако тайны, что и Вергилия. Его ошибки служили его репутации в не меньшей мере, чем его достоинства. Конечно, восхищались универсальными познаниями Боэция, но больше всего в нем любили неопределенную грусть, поэтические порывы, так странно перемежающиеся диалектическими рассуждениями, его рафинированный символизм и, наконец, некоторую тревожность, свойственную философу последних дней. Стоит бросить один только взгляд на средневековые каталоги монастырских и епископских библиотек, и мы увидим, что там практически всегда фигурируют творения Боэция¹³³. Всё доказывает, что его «Утешение философией» было клас-

¹³³ См. L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 511; t. II, p. 429, 447, 448, 487, 493, 513, 530, 536; t. III, p. 1, 9 (10 экземпляров трудов Боэция в Сорбонне). См.

сическим трудом. Поэтому неудивительно, что Боэций раз и навсегда зафиксировал черты и атрибуты Философии. Он видел Философию, разговаривал с ней — Средневековые поверило ему на слово и не хотело изображать ее как-то иначе¹³⁴.

В течение XIII в. к фигурам Философии и семи искусств добавляются новые. В то время существовало желание все понять и объять. Университеты собирали воедино все знание человечества. Великие книги XIII в. естественным образом принимали форму энциклопедий. В Средние века люди верили, что человечество достигло предела познания, и теперь его задача состоит в том, чтобы все согласовать. Вот почему в соборах XIII в. рядом с семью девами тривиума и квадриума сидят новые науки. В Сансе¹³⁵, Лане¹³⁶ и Осерре¹³⁷ мы видим Медицину. В Реймсе¹³⁸, подняв прозрачную склянку, она излучает урину больного.

Даже оккультные науки, астрология и алхимия, находящиеся на границе между истинным знанием и домыслами, получают свое место в соборе. В Шартре, на северном фасаде, расположен персонаж, называемый «Маг»; он символизирует алхимические изыскания.

также Maurice Faucon, *La Librairie des papes d'Avignon*, t. I, p. 70; t. II, p. 132. — Католический собор в Лане. Мы уверены, что книги Боэция были в библиотеке капитула начиная с X в. См. *Catalogue des mss. des bibl. des départements*, t. I, p. 232, n. 439. См. также Montfaucon, *Biblioth. des Biblioth. des manuscrits*, t. II, p. 1292.

¹³⁴ Алан Лилльский в «Антиклавдиане», описывая Философию (*Prudentia*), заимствует некоторые черты у Боэция. Он пишет (кн. I, гл. VII):

*Canone sub certo dimensio nulla retardat
Corporis excursum vel certo fine refrenat:
Nunc magis evadens coelestia vertice pulsat,
Nunc oculos frustrans coelestibus insidet, ad nos
Nunc redit.*

(«Либо никакое измерение не вмещает [ее] телесную протяженность в пределы нормы, либо она все же удерживается в определенных границах, то, становясь больше, упирается головой в небеса, то, обманывая зрение, на небесах восседает, то возвращается к нам...»).

¹³⁵ Западный портал.

¹³⁶ Западный портал (окно) и витраж.

¹³⁷ Роза витража.

¹³⁸ Западный фасад, правый портал, обрамление. Медицина стоит между Пороками — в то время она еще не была признана.

В руках у него лента, когда-то, возможно, испещренная каббалистическими знаками, у ног извивается крылатый дракон, столь часто упоминаемый в алхимических формулах.

Не были забыты и искусства, переживавшие в то время поразительный подъем. На северном портале Шартра изображена Архитектура — в виде человека, который держит в руках линейку и циркуль¹³⁹. Рядом стоит художник с палитрой.

На том же портале науки сопровождают искусства, связанные с механикой, и ремесла, как в «Зерцале науки» Винсента из Бове. Тувалкаин ударяет по наковальне — он олицетворяет металлургию. Адам копает, а Каин идет за плугом — они символизируют сельское хозяйство; Авель со стадами — скотоводство¹⁴⁰.

Здесь чувствуется попытка немного расширить узкие рамки тривиума и квадривиума; желание собрать в одно целое все знание, науки и искусства.

IV

Итак, труд во всех своих проявлениях достоин уважения: таков урок собора. Но он преподает нам еще один. Он учит нас, что мы не должны ждать от работы богатства, а от изучения наук — славы. Физический и интеллектуальный труд — только инструменты нашего внутреннего совершенствования, ничего более. Преходящие блага, которые наша деятельность может предоставить нам в этом мире, слишком недолговечны, чтобы к ним привязываться.

В Амьенском соборе эту моральную истину доносит до нас любопытная фигура. В верхней части южного портала мы видим некое подобие половинки колеса, вокруг которого собраны 17 персонажей. Восемь поднимаются с колесом, восемь опускаются вместе с ним, а наверху восседает увенчанный короной человек со скипетром в руке. Он единственный остается неподвижным, в то время

¹³⁹ Мне кажется, что на фасаде Лана тоже изображена Архитектура: ее символизирует человек с табличкой на коленях, рисующий чертеж.

¹⁴⁰ В Реймсе ремесла изображены почти таким же образом (северный портал, арки розы). Здесь мы видим кующего Тувалкаина, Иувала, работающего в своем шатре, и т. д. То же самое и во Флоренции, в Кампанеле.



47. Колесо Фортуны. Южная роза Амьенского собора (фрагмент)

как все вокруг пребывают в движении (илл. 47). В чем смысл данной аллегории? Является ли она, как пытался доказать Дидрон, образом смены возрастов жизни¹⁴¹? Мы так не думаем. Стоит только обратить внимание на то, что персонажи, так быстро спускающиеся вниз с колесом, одеты в отрепья, а ноги их босы или в башмаках, из которых высовываются пальцы ног, как мы вместе с Журденом и Дювалем узнаём в этом символическом полукруге вовсе не колесо жизни, но колесо Фортуны¹⁴². Миниатюра из итальянской рукописи XIV в. демонстрирует нам его развернутое изображение¹⁴³. Здесь рядом с поднимающимся персонажем мы читаем

regnabo («буду царствовать»), рядом с тем, кто сидит наверху на троне — *regno* («царствую»), а рядом с теми, кто спускается с другой стороны — *regnavi et sum sine regno* («царствовал и остался без царства»). Итак, речь идет о могуществе, богатстве, славе и других высотах, которые можно достигнуть в земной жизни. Колесо наглядно объясняет непостоянство всех вещей.

Амьенский пример — не единственный в своем роде. На северном портале Сент-Этьен в Бове, в Сан-Дзено в Вероне и Базельском соборе такие же маленькие фигурки поднимаются и опускаются

¹⁴¹ Didron, *Iconographie chrétienne. Guide de la peinture du Mont Athos*, p. 408, сноска. Впрочем, тема возрастов не совсем незнакома французской средневековой иконографии. Мне кажется, что именно они изображены на левом портале западного фасада собора Парижской Богоматери, во всю длину разделительного столба справа. Начиная с Отрочества, тут насчитывается 6 возрастов (не хватает Детства).

¹⁴² Jourdain, Duval, *Le portail Saint-Honoré ou de la Vierge dorée à la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1844.

¹⁴³ Миниатюра была опубликована G. de Saint-Laurent в *Guide de l'art chrétien*, t. III, p. 346.

вместе с колесом. Возможно, были и другие, ныне исчезнувшие произведения, повторяющие данный мотив — например, витражи роз. Набросок из «Альбома» Виллара де Оннекура показывает нам, насколько этот сюжет был распространен в Средние века¹⁴⁴. К тому же, в «Королевской сумме» есть такие важные строки: «Эти церкви, соборы, королевские аббатства, где дама Фортуна быстрее кружит всех вверх и вниз, чем ветряная мельница»¹⁴⁵.

Каково происхождение этой идеи, одновременно наивной и глупой? Соблазнительно было бы считать ее народной. Однако размышляя, мы видим здесь искаженную античную метафору. Средневековые слышали о колесе Фортуны, но представляло себе при этом богиню, не вознесенной на крылатом колесе, как ее изображали древние, а помещенной внутрь его, участвующей в его движении. Так живописует Фортуну Гонорий Августодунский: «Философы»¹⁴⁶ говорят нам о женщине, привязанной к колесу, что постоянно движется, и они говорят, что ее голова то поднимается, то опускается. Что это за колесо? — Это слава мира, которая вовлечена в вечное движение. Женщина, привязанная к колесу — Фортуна; ее голова поднимается и опускается потому, что те, которые поднялись к власти и богатству, часто быстро низвергаются в бедность и несчастья»¹⁴⁷.

Итальянский миниатюрист, о котором мы уже говорили, изобразил Фортуну очень близко этому описанию. Он поместил ее в центр колеса (*rotae innexa*, «связанная с колесом», как пишет Гонорий), и кажется, что именно она заставляет его двигаться. Такой новый и необычный способ изображать Фортуну и ее колесо основывается на нескольких местах из «Утешения философией» Боз-

¹⁴⁴ *Album de Villard de Honnecourt*, pl. XLI. Важнейшие изображения Колеса Фортуны перечислены в: G. Heider (*Das Glücksrad* // Mittheilungen der K. K. Centralkommission, Wien, 1859).

¹⁴⁵ *Somme le Roi* (édit. de Lausanne, 1845), p. 67. В XII в. некий аббат из Фекана, чтобы перед глазами его монахов всегда было зрелище превратностей человеческой судьбы, велел изготовить колесо Фортуны, которое вращалось посредством присоединенного механизма. См. *Bibl. De l'École des Chartes*, 1859, p. 154.

¹⁴⁶ Очень скоро мы увидим, что философы, о которых так расплывчато говорит Гонорий, сводятся к одному-единственному, а именно Бозцию.

¹⁴⁷ Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, PL, t. CLXXII col. 1057.

ция. Мы знаем, что вторая часть его книги полностью посвящена непостоянству Фортуны. Чем-то напоминая Смерть из Лукреция, Фортуна объясняет Боэцию, что он не имеет права жаловаться на ее переменчивый нрав. В свою очередь, слово берет Философия, тоже присутствующая при их встрече и, взяв на вооружение все общие места морали стоицизма, окончательно убеждает собеседника. Но нас интересует здесь более конкретный вопрос: часто ли во второй книге поднимается тема колеса Фортуны. Любопытно, что уже Боэций описывает людей, как бы подвешенных к колесу Фортуны, приговоренных опускаться и подниматься вместе с ним. Вот самое важное для нас место: «Наша сила заключена в непрерывной игре — мы движем колесо в стремительном вращении и радуемся, когда павшее до предела возносится, а вознесенное наверх — повергается в прах. Поднимись, если угодно, но при таком условии, что ты не сочтешь несправедливым падение, когда того потребует порядок моей игры»¹⁴⁸.

Этот фрагмент, и несколько подобных ему, и породили идею, корни которой мы ищем. Средневековые воспринимало все бук-

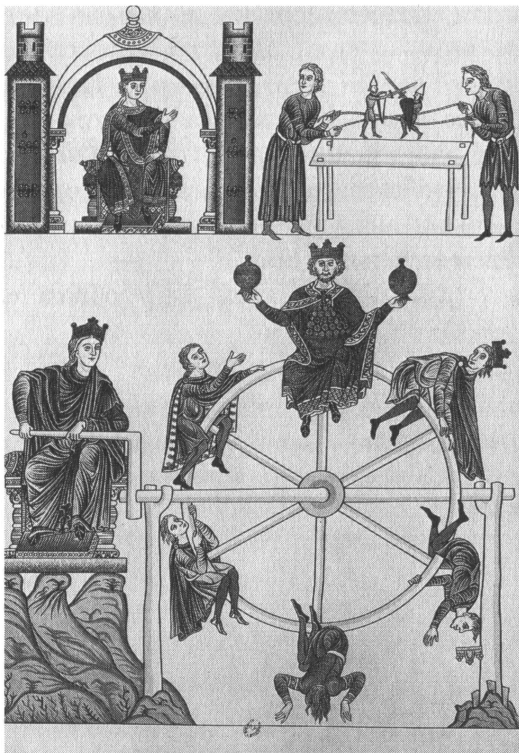
¹⁴⁸ Боэций, *Consol. Phil.* Оригинальный текст: *Rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende, si placet, sed, ea lege, ne uti, cum ludicri mei ratio poscet, descendere injuriam putes.*

И еще:

Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris? / Haec cum superba verterit vices dextra, / Exaestuantis more fertur Euripi. / Dudum tremendous saeva preterit reges / Humilemque victi sublevat fallax vultum («Зачем ты пытаешься удержать стремительное движение вращающегося колеса? / Десницей гордою толкнула колесо / Стремительней, чем в скалах бег Эврипа. / Тиран раздавлен им, и вновь капризная / Чело униженного поднимает»).

Одно место в «Антиклавдиане» Алана Лилльского (кн. VIII, гл. I) показывает, как Средневековые, вдохновляясь Боэцием, заходит гораздо дальше. Он говорит о Фортуне:

Praecipitem movet illa rotam, motusque laborem / Nulla quies claudit... / Hos premit, hos relevat, hos dejicit, erigit illos. / Summa rotae dum Cresus habet, tenet infima Codrus, / Julius ascendit, descendit Magnus, sed, cardine verso, / Sylla redit («Она движет быстрое колесо и никакой отдых не прерывает / труд вращения... / Этих придавит, этих поднимет, этих сбросит, водрузит наверх тех. / В то время как на вершине колеса Крез, внизу находится Кодр, / Восходит Юлий, нисходит Магн, и лежит внизу / Сулла, возвышается Марий, но, когда поворачивается колесо, / возвращается Сулла...»).



48. Колесо Фортуны. «*Hortus deliciarum*», XII век.
Париж, Национальная библиотека

важно и любило облекать в конкретные формы самые абстрактные идеи. Оно придало метафоре Бозция художественную реальность. С XII по XV в., желая напомнить о резких переменах Фортуны, оно всякий раз изображало это символическое колесо, с которым поднимается и опускается человечество¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Миниатюра из *Hortus deliciarum* (XII в.), которую мы здесь воспроизводим, показывает Фортуну помещенной вне колеса и крутящей его (илл. 48). В рукописи Бозция конца XV в. на миниатюре изображен философ в тюрьме. Он беседует с Философией и Фортуной, которая стоит со своим колесом, вместе с которым поднимаются и опускаются люди (рукопись сьера Грютхейса, миниатюра воспроизведена Molinier в *Les Manuscrits*, 1892, p. 288).

Таким образом, Колесо Фортуны из Амьена дает христианину новую тему для размышлений. Царство, которое дают богатство, слава и могущество, длится всего мгновение. Правитель, которому мы завидуем, восседает наверху колеса — завтра его место займет другой. Наш труд, наши знания, наши старания не должны быть направлены к тому, чтобы завладеть благами, которые столь хрупки. Мы должны найти для них более достойную цель. А этот мир нам ее не дает, мы найдем ее только в Боге.

Венец любого труда, любой науки — это добродетель.

Книга III

ЗЕРЦАЛО МОРАЛИ

I. Изображение пороков и добродетелей в средневековом искусстве. «Психомакхия» Пруденция и ее влияние. — II. Изображение пороков и добродетелей приобретает в XIII в. новые формы. Двенадцать пороков и двенадцать добродетелей в соборе Парижской Богоматери, в Шартре, в Амьене. — III. Деятельная и созерцательная жизнь: статуи в Шартре

I

Природа, наука, добродетель — таков порядок *Speculum majus* («Великого зеркала»). Отметим, что таковы и три мира Паскаля — мир телесный, мир духовный и мир милосердной любви. Христианская мысль настолько едина, что мы находим ее неизменной во все времена. Средневековые учат, что добродетель выше науки и искусства, она есть высший венец творения.

Но удивительная вещь: мастера наших соборов иногда помещали самое возвышенное на самое скромное место. В Париже и Амьене 12 задумчивых дев, символизирующих добродетели, не восседают на высотах портала вместе с блаженными и ангелами. Они находятся на уровне наших глаз, чтобы, проходя, мы могли их лучше запомнить. Руки людей многих поколений дотрагивались до них, пыль из-под наших ног поднимается почти до их уровня. Они действительно включены в повседневную жизнь. Трудно придумать лучший способ донести мысль о том, что совершенства, требуемого Евангелием, мы можем и должны достигнуть.

В какую эпоху добродетели принимают в христианском искусстве конкретную и живую форму? Когда впервые их начинают видеть как целомудренных, красивых, простых и героических молодых женщин? С самых первых дней христианства. Уже в «Пастыре» Германа они появляются в виде дев. Немного позднее их стали изображать в виде вооруженных дев. По всей видимости, первым, кто изобразил добродетели в виде воинов, сражающихся на арене с пороками, был Тертуллиан: «Взгляни, как целомудрие повергает наземь бесстыдство, вера одолевает неверие, милосердие побеждает жестокость, и смирение берет верх над своеволием. Таковы наши состязания, на которых нас, христиан, венчают победным венком»¹. Будучи, как и Марциан Капелла (который позже «оживил» науки и заставил их ходить и говорить), по происхождению африканцем, Тертуллиан привык мыслить образно. Он первым просто выразил глубокую идею: христианство принесло вовсе не мир, но войну; душа превратилась в поле битвы. Гармония, которую древние мудрецы, не зная истинной природы человека, пытались обрести в себе, не принадлежит этому миру. Покуда мы живы, два человека внутри нас будут сражаться. Драма, которую античность видела в борьбе человека с силой судьбы, внешней по отношению к нему, перемещается внутрь него самого.

Идея внутренней борьбы, психомеханики, принадлежит, конечно, не Тертуллиану. Это одна из фундаментальных христианских идей. Тертуллиан же заслуживает уважения как человек с воображением, придавший ей конкретную форму.

Фраза из Тертуллиана могла бы служить кратким содержанием поэмы Пруденция. «Психомеханика» вергилиевским стихом рассказывает о борьбе Добродетелей и Пороков², местами превращаясь в компиляцию «Энеиды». Столь новая идея требовала совершенно новой формы; удивительно, как у Пруденция в одно и то же время совмещается и старое, и новое. Впрочем, не будем забывать, что и художники катакомб, дабы яснее выразить свои идеи, были вынуж-

¹ Тертуллиан, *De Spectaculis*, XXIX. См. по этому вопросу Puech, *Prudence*, Paris, 1888, p. 246.

² Пруденций, PL, t. LX, col. 19 ff.

дены заимствовать из классического искусства некоторые традиционные образы.

Поэма Пруденция во всем пришлась по вкусу следующей эпохе: считалось, что он создал совершенную картину внутренней борьбы. Средневековое искусство искало в ней вдохновения, и именно из этой поэмы романские и даже первые готические скульпторы заимствовали образы Пороков и Добродетелей. Таким образом, нам необходимо ознакомиться с важнейшими эпизодами поэмы Пруденция.

Он показывает нам армию Пороков и армию Добродетелей. Соперники выступают из рядов, бросают друг другу вызов согласно обычаям эпохи, и сражаются в поединках.

Вера (*Fides*) выходит первой. С благородной неосторожностью она устремляется на поле битвы³. Она пренебрегает латами и щитом и с открытой грудью выступает против своего врага, древнего Идолопоклонства (*Vetus Cultura Deorum*). Схватка длится недолго: вся израненная, Вера тем не менее повергает Идолопоклонство наземь и с силой ставит ногу на его голову.

Целомудрие (*Pudicitia*), молодая дева в сверкающих доспехах, получает неожиданный удар от Блуда (*Libido*)⁴. Это куртизанка, которая потрясает дымящимся факелом. Целомудрие опрокидывает этот факел метким броском камня⁵, затем она достает меч и пронзает Блуд, которую рвет густой кровью, похожей на грязь. Оскверняя чистоту воздуха, она испускает дух. Безжалостная, словно воины Гомера, Целомудрие обезглавливает труп своего врага, как прославленная Юдифь, в чьем образе мы впервые видим триумф целомудрия, и оmyвает свой оскверненный меч в святых водах Иордана.

Терпение (*Patientia*), серьезная и смиренная, бесстрашно встречает атаку Гнева (*Ira*)⁶. Ни разу не дрогнув, она переносит многочисленные звонкие удары стрел о ее латы. Наконец, Гнев бросается вперед и ударяет свою противницу мечом по голове. Но шлем выдерживает удар, в то время как меч разлетается вдребезги. Вне себя,

³ *Psychom.*, col. 22 ff.

⁴ *Ibid.*, col. 41 ff.

⁵ Возможно, этот камень обозначает Иисуса Христа; так это место понимали комментаторы.

⁶ *Psychom.*, col. 109 ff.

Гнев хватает копьё, лежащее у ее ног и вонзает себе в грудь. Так Терпение побеждает врага, даже не обнажив меча.

В это время Гордыня (*Superbia*) верхом на горячем скакуне разъезжает перед вражеской армией⁷. Ее волосы, приподнятые надолбом, напоминают башню, ее плащ развеивается на ветру. Эта пылкая воительница резко и нагло заговаривает с вражеской армией, она упрекает бесстрастные Добродетели в трусости. Внезапно и лошадь и всадник исчезают в западне, которую вырыла на поле битвы Ложь (*Fraus*). Вперед выходит Смирение (*Mens Humilis*), берет меч, который ей протягивает Надежда (*Spes*), и отсекает голову Гордыни. Затем прекрасная дева раскрывает свои золотые крылья и устремляется в небо.

Сладострастие (*Luxuria*), с надушенными волосами, изящная и томная, появляется на великолепной колеснице. Ось из золота, колеса покрыты электризмом, повсюду блестят драгоценные камни. Прекрасный враг сражается совершенно новым способом — вместо стрел она бросает фиалки и рассыпает розы. Видя это, Добродетели теряются, но Воздержанность (*Sobrietas*), вооруженная знаменем с крестом, идет навстречу упряжке. Лошади встают на дыбы, и колесница переворачивается. Сладострастие падает в дорожную пыль. Свита покидает ее. *Petulantia* («Своеволие, Разнузданность») бежит, побросав свои кимвалы, *Amor* («Чувственная любовь») — свой лук. Ударом камня Воздержанность убивает своего ослабевшего врага.

Во время этой битвы вечно бодрствующая Скупость (*Avaritia*) подбирает своими скрюченными пальцами золото и драгоценные камни, которые Сладострастие в своем падении рассыпала по земле⁸. Скупость прячет их на груди, чтобы наполнить кошельки и мешки, которые она прячет под левой рукой⁹. Разум (*Ratio*) пытается

⁷ *Ibid.*, col. 178 ff.

⁸ *Ibid.*, col. 455 ff.

⁹ Стихи, относящиеся к этому моменту, заслуживают того, чтобы процитировать их — ведь в них черпали свое вдохновение художники: *...nec sufficit amplos / Implevisse sinus: juvat infercire crumenis / Turpe lucrum, gravidos furtis distendere biscos, / Quos laeva celante tegit, laterisque ministri / Velat operimento* («...и недостаточно наполнить / просторные карманы: она помогает набить нечестной / прибылью кошельки, наполнить краденым большие сундуки, / которые прячет, прикрывая левой рукой, и закрывает / с левого бока крышкой»).

атаковать ее, но одна не может ее победить. На помощь ей приходит Милосердная Любовь (*Operatio*)¹⁰. Она убивает Скупость и раздает ее золото бедным.

Кажется, битва закончена. Согласие (*Concordia*), увенчанная оливковой ветвью, отдает приказ нести в лагерь знамена победы¹¹. Однако, пока она приносит речь, из рядов неприятеля вылетает стрела. Это Раздор (*Discordia* или *Haeresis*) отказывается сложить оружие. Начинается новый поединок, в котором Раздор сражена Верой, пронзившей ей язык ударом копья.

Наконец, победившие Добродетели отправляются праздновать свой триумф в храм, напоминающий Новый Иерусалим из Апокалипсиса.

Вот какова поэма Пруденция, к которой столь часто обращались писатели и художники в поисках вдохновения. Поэты каролингской эпохи Теодульф и Валафрид Страбон повествуют, подражая Пруденцию, о битве между Пороками и Добродетелями. Позже к тому же сюжету обращается Алан Лилльский: девятая книга его «Антиклавдиана» вся посвящена психомеханике. Поэты, писавшие на национальных языках (такие, как Рютбёф), тоже иногда обращаются к старой теме¹². Даже теологи находятся под влиянием поэмы Пруденция: борьба Добродетелей и Пороков представляется им драмой. Исидор Севильский ведет их к столкновению в одной из глав своих «Сентенций»¹³. Григорий Великий (если верно, что он является автором приписываемого ему трактата *De conflictu vitiorum et virtutum*, «О борьбе пороков и добродетелей») попарно противопоставляет Пороки и Добродетели и заставляет их задираť друг друга, подобно парам у Гомера¹⁴. Часть этого трактата воспроизводит Винсент из Бове — несомненно потому, что его восхищает чувствующееся здесь дыхание жизни¹⁵. Такие серьезные ученые, как Гуго Сен-Викторс-

¹⁰ «*Operatio*», очевидно, обозначает «дела» или «милосердную любовь».

¹¹ *Ibid.*, Col. 645 ff.

¹² Ruteboeuf (Ed.), *Jubinal*, 1839, vol. 2, p. 56.

¹³ *Sentent.*, lib. II, PL, vol. LXXXIII, col. 658.

¹⁴ Библиотека Арсенала, ms. n. 250.

¹⁵ Винсент из Бове, *Spec. histor.*, lib. XXII, cap. I.

кий¹⁶ или Гильом Овернский¹⁷, повествуя о добродетелях, полагали себя обязанными показать их в действии и заставить их разговаривать. Начало всему этому положил Пруденций.

Художники достаточно рано стали осваивать этот текст. Первая иллюминированная рукопись Пруденция восходит, возможно, к тому времени, когда еще был жив поэт — это манускрипт X в. из Национальной библиотеки. Он украшен совершенно античными по виду рисунками, явно скопированными с еще более древнего образца¹⁸. Те же старые рисунки, слегка отретушированные и подправленные на новый лад, появятся еще раз в рукописи Пруденция XIII в.¹⁹

Из всех иллюстраций к Пруденцию самыми интересными можно с уверенностью считать те, что содержатся в *Hortus deliciarum* («Саду наслаждений»)²⁰. Миниатюры этой невероятной рукописи никак не связаны с предыдущей группой. Они представляют нам Добродетели в облике рыцарей XII в. Девы-воительницы, одетые у Пруденция в доспехи Энея и Турна, превратились во франкских баронов. Они облачены в железные кольчуги, на головах у них шлемы с планкой, защищающей нос (времен Первого Крестового похода), а в руках большие треугольные щиты и огромные мечи. Битва отличается жестокостью — мы видим то ли феодальный турнир, то ли Суд Божий. Художник внимательно следует за текстом и иллюстрирует каждый эпизод.

Именно в таком облике — рыцарями в полном воинском облачении — Добродетели появляются на капителях и порталах наших романских церквей. Вооруженные копьями, они повергают к сво-

¹⁶ Гуго Сен-Викторский, *Appendix. De Anima*, PL, t. CLXXVI, col. 185.

¹⁷ Гильом Овернский, *De Moribus* / Édit. D'Orleans, 1674, t. 1, p. 119.

¹⁸ Ms. lat. 8318, f. 49 ff.

¹⁹ Национальная библиотека, ms lat. 15158. Ср. например, Чувственную любовь, бросающую свои стрелы (f. 48), с Чувственной любовью из рукописи 8318, f. 58v. Стоит упомянуть очень ценный труд *M. R. Stettiner*'а, посвященный миниатюрам из Пруденция (*Die illustrierten Prudentiushandschriften*, Berlin, 1895. Текст сопровождается подборка иллюстраций). Иллюстрированные рукописи Пруденция из всех библиотек Европы были распределены *M. Stettiner*'ом по классам и семействам. Он также признает, что за каролингскими рукописями стоит оригинал V в. (с. 152 сл.).

²⁰ Прорисовки в Гравюрном кабинете, Собрание Бастарда.

им ногам побежденных врагов, причем последние иногда имеют вид чудовищ. Так выглядят Добродетели на одной из капителей церкви Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране²¹, в соборе Турне и на порталах довольно большого количества западнофранцузских церквей — Нотр-Дам-де-ла-Кудр в Партене, Сент-Илер в Мель, Сент-Николя в



49. Психомехания. Собор в Ольнэ

Сивре²², Ольнэ²³ и Фениу в приморской Шаранте; Сен-Помпен в Дё-Севр²⁴. В Ольнэ (илл. 49) Добродетели и Пороки подписаны: *Ira* и *Patientia*, *Luxuria* и *Castitas*, *Superbia* и *Humilitas*, *Largitas* и *Avaritia*, *Fides* и *Idolatria*, *Concordia* и *Discordia*. Мы узнаём пары противников Пруденция. Не хватает *Pudor* и *Libido* — из соображений симметрии мастер в Ольнэ (как и в других местах), ограничился тем, что изобразил шесть пар. Схватки противников, столь различные у Пруденция, здесь представлены в самой однообразной манере. Каждая Добродетель торжествует над своим врагом точно так же, как и остальные; все характерные детали исчезли²⁵. Напряжение битвы сменяется спокойствием победы. То, что поэт задумал как динамическое развитие — если так можно выразиться — художники реализуют

²¹ Муляж хранится в Музее Трокадеро.

²² Willemin, *Monument français inédits*, p. XLVII.

²³ R. de Lasteyrie, *Etude sur l'église d'Aulnay* // *Gazette archéologique*, 1886.

²⁴ См. *Le combat des Vertus et des Vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou* Поля Дешана (*Deschamps*) в *Congrès archéol. de France* (проводился в Ангулеме в 1912 г.), vol. II, p. 309 ff.

²⁵ Некоторые из них мы находим в произведениях декоративно-прикладного искусства. На посохе, возможно, принадлежавшем Рагенфреду (по всей вероятности, XII в., Willemin, *Monument français inédits*, pl. XXX; F. de Mély, *Gazette archéol.*, 1888) мы видим Раздор с языком, пронзенным копьем, согласно тексту Пруденция. На плакетке слоновой кости из Мелисанд (XII в., *Cahier, Nouv. Mél. d'archéol.*, pl. I) замечаем те же особенности и многие другие похожие детали (Воздержанность выбивает зубы Невоздержанности и т. д.).

статически. Таковы требования монументальной скульптуры, столь хорошо понимаемые в XII в. Таким образом, несколько вульгарная активность героинь Пруденция превращается в величественную неподвижность.

Мастера готической эпохи выказывали поэме Пруденция далеко не такое явное предпочтение, как их романские собратья. Для изображения Добродетелей, как мы вскоре увидим, они нашли новые образы. Однако они не сразу оставили старую тему Психомеханики. На архивольтах одного из порталов Ланского собора (а это памятник еще достаточно архаичный) изображена борьба Пороков и Добродетелей²⁶. Художник довольно свободно обошелся с текстом Пруденция — необходимость соблюсти симметрию заставила его добавить еще одну пару воительниц к семи уже существующим у поэта. Кроме того, он позволил себе заменить некоторые Пороки и Добродетели на другие, но в целом, добавив несколько живописных деталей, он не сильно отклонился от образца. Блуд, например, держит в руке зажженный факел, которым она угрожает Целомудрию; Скупость прячет кошелёк поближе к сердцу. Надписи, многие из которых повреждены²⁷, знакомят нас с именами сражающихся: [*Sobriet*]as и [*Hebete*]tio, *Luxuria* и *Castitas*, *Patie*[ntia] и *Ira*, *Caritas* и *Paup*[er]²⁸, *Fides* и *Idolatria*, *Suerbia* и [*Humilitas*], *Violentia* и [*Mansuetudo*?], *Largitas* и *Avaritia*. Ланские скульптуры датируются началом XIII в.

В течение XIII в. поэма Пруденция постепенно теряет свою вдохновляющую силу. Художники сохраняют о ней некоторое воспоминание, поскольку в их произведениях время от времени появляется тот или иной эпизод, сочиненный латинским поэтом. Но очевидно, что основная мысль Пруденция, идея битвы между Пороками и Добродетелями, теряет свое влияние. Северный фасад Шартрского собора²⁹ демонстрирует нам старую художественную традицию в процессе изменения. Добродетели все еще торжествуют победу над

²⁶ Западный фасад, левый портал.

²⁷ Они были бережно восстановлены аббатом Буксеном: *La cathédrale Notre-Dame de Laon*, Laon, 1890, p. 64.

²⁸ Милосердная Любовь изображается здесь не в столкновении с каким-либо Пороком, она находится рядом с бедняком, которому подает милостыню.

²⁹ Левый портал, арки.

пороками, но теперь это кажется триумфом без борьбы. Пороки лежат поверженные у их ног, не смея поднять глаз. На самом деле, битва закончена, и Добродетели сняли свои доспехи — в руках у них только мирные атрибуты³⁰. Художник хотел изобразить не сражение, но победу — зрелище, безусловно, благородное, но трогающее нас гораздо меньше. Кажется, что торжествующие Добродетели не принадлежат более нашему миру³¹. Даже выбор изображаемых Добродетелей и Пороков — уже не выбор поэта. В Шартре мы видим Благоразумие, противопоставленное Безумию, Правосудие — Несправедливости, Силу — Трусости, Воздержанность — Сладострастия, Веру — Неверию (с чертами Синагоги), Надежду — Отчаянию, Милосердную любовь — Скупости, Смирение — Гордыне. Это уже не то несколько неорганизованное войско, которое Пруденций составил без особого разбора, не придав своим Добродетелям определенного звания. В Шартре мы узнаем четыре кардинальные и три телологические Добродетели. Необходимость заполнить пустые места и поместить по четыре Добродетели в каждую арку портала объясняет присутствие Смирения и Гордыни — впрочем, это удачный выбор, ведь современные богословы рассматривают гордыню как корень всех грехов. Однако, по некоторым чертам мы видим, что эта композиция не столь далека от текста Пруденция, как кажется на первый взгляд. Например, Гордыня первая падает в яму, которая вырыта у нее под ногами; Скупость, не довольствуясь своими уже наполненными мешками и сундуками, прячет сокровища у себя на груди; Отчаяние (у Пруденция ему соответствует Гнев) пронзает себя мечом.

Здесь перед нами один из последних, уже заметно более бледных образов Психомахии. К тому времени мастера уже придумали совершенно новый способ изображать Пороки и Добродетели. Однако в Эльзасе, восточном регионе, связанном с романскими традициями и верном прошлом, еще долго сохранялась старая иконография. На портале Страсбургского собора Добродетели, представленные в виде

³⁰ Далее мы еще обратимся к этим атрибутам, когда будем рассматривать характеристики Добродетелей.

³¹ Заметим, что в Шартре они расположены с той же стороны, что и Блаженства души в вечной жизни. Эти статуи мы рассмотрим в главе, посвященной Страшному Суду.

очаровательных дев — скульптуры XIV в. — добивают своими копьями Пороки, корчащиеся у их ног. Внутри церкви мы видим витраж XIV в., посвященный символической борьбе двенадцати Пороков и двенадцати Добродетелей³². Выбор их более богат и методичен, чем у Пруденция — кардинальные и теологические Добродетели сопровождаются Добродетелями дополнительными³³. Гений средневековых философов не зря различал, определял и классифицировал Добродетели.

В XIV в., в конце Средневековья, в церкви в Нидерхаслахе (Эльзас) в последний раз перед нами предстает битва между Пороками и Добродетелями, высеченная на портале и нарисованная на стеклах витража³⁴.

II

С XII в. богословы, а за ними и художники, стали видеть противопоставление Пороков и Добродетелей в новом свете. В трудах Гонория Августодунского, которые являются одним из животворящих источников для средневекового искусства, добродетель представлена в виде высокой лестницы, соединяющей небо и землю³⁵. Он трактует видение Иакова в нравственном смысле: каждая из ступеней лестницы — это отдельная добродетель. Всего Гонорий Августодунский перечисляет 15 добродетелей: *patientia*, *benignitas*, *pietas*, *simplicitas*, *humilitas*, *contemptus mundi*, *paupertas voluntaria*, *pax*, *bonitas*,

³² У входа.

³³ Ф. де Ластейри (*Hist. de la peint. sur verre*, p. 241.) приводит их имена: [*Prudentia*] и [*Stultitia*] («Благоразумие и Глупость»), [*Justicia*] и [*Iniquitas*] («Правосудие и Несправедливость»), *Sobrietas* и *Gula* («Воздержанность и Чревоугодие»), *Simplicia* и *Fraus* («Прямота и Ложь»), *Fides* и *Idolatria* («Вера и Идолопоклонничество»), *Humilitas* и *Superbia* («Смирение и Гордость»), *Castitas* и *Invidia* («Милосердие и Зависть»), *Largitas* и *Avaritia* («Щедрость и Жадность»), *Caritas* и *Luxuria* («Целомудрие и Сладострастие»), *Concordia* и *Discordia* («Согласие и Раздор»), *Fortitudo* и *Acidia* («Сила и Уныние»), *Spes* и *Desperatio* («Надежда и Отчаяние»).

³⁴ F. de Lasteyrie, *Ibid.*, p. 263.

³⁵ Гонорий Августодунский, *Scala coeli minor*, col. 1239; *Spec. Eccles.*, PL, t. CLXXII col. 869. Придумал эту метафору не он, а св. Иоанн Лествичник.

spirituale gaudium, sufferentia, fides, spes, longanimitas, perseverantia («терпение, благоволение, благочестие, простота, смирение, презрение к миру, добровольная бедность, мир, доброта, духовная радость, долготерпение, вера, надежда, великодушие, стойкость»).

Непросто воплотить такую малопластичную метафору. Миниатюрист, работавший над *Hortus Deliciarum*, попытался это сделать, черпая вдохновение в том числе и из византийского источника. Он верно изобразил мистическую лестницу, чье основание покоится на земле, а верхний край теряется в небесах. Затем на эту лестницу он помещает



50. Лестница Добродетели.
«*Hortus deliciarum*», XII век. Париж,
Национальная библиотека

все человечество³⁶ (илл. 50). Люди — клирики и миряне — с трудом поднимаются ряд за рядом, в то время как Пороки, оставшиеся на земле, призывают их снизу. Ложе, символизирующее Лень, приглашает отдохнуть от трудов, Сладострастие улыбается им. Золото в корзинах, кушанья на блюдах, лошади и доспехи — все соблазняет подымающихся. Некоторые, не умея противостоять искушению, низвергаются на землю с тех высот, которых они достигли. Но одна женщина, несомненно, монахиня, ничего не слыша и не замечая, поднимается к венцу, который ждет ее наверху. Возможно ли представить себе более драматическую аллегорию? Как она должна была волновать детские души монахинь, для которых она предназначалась! Да и сегодня, разве мы не тронуты ее искренностью?

Примерно в то же время на свет появляется и другая метафора. Богословы XII и XIII вв. с бесконечным вниманием изучали, как связаны между собой различные Пороки и Добродетели. Они часто

³⁶ Прорисовка в Гравюрном кабинете, собрание Бастарда.

сравнивали их с двумя мощными деревьями³⁷. Первое дерево — ветхого Адама. Его корнем и стволом является Гордыня (*Superbia*). От ствола отходят семь главных ветвей: Зависть, Тщеславие, Гнев, Печаль, Скупость, Невоздержанность, Сладострастие. Каждая из этих ветвей, в свою очередь, порождает отростки. Например, из Печали вырастают Страх и Отчаяние. Второе — дерево нового Адама. Его корень — Смирение, а семь главных ветвей — это четыре кардинальные и три теологические добродетели. Каждая добродетель делится ещё на несколько. Из Веры подобно побегам растут Чистота и Послушание, из Надежды — Терпение и Радость, а из Милосердной Любви — Согласие, Щедрость, Мир, Милосердие. Первое дерево посадил Адам, второе — Иисус Христос. Нам остается только выбрать³⁸.

Одна из самых знаменитых книг XIII в. — это Королевская сумма. Она была написана на французском языке для Филиппа Смелого его духовником, доминиканцем Лораном³⁹. В этой книге идея Гуго Сен-Викторского представлена в новой форме.

Автор тоже начинает с того, что показывает нам два дерева — добра и зла. Однако, глубже проникнув в человеческую природу, он называет корнем первого дерева Любовь (Милосердную Любовь), а второго — Вождение (то есть Эгоизм)⁴⁰. Таким образом, все пороки рождаются из себялюбия; равным образом все добродетели появляются на свет в результате того, что человек забывает о себе. Можно было бы ограничиться этим прекрасным сравнением, таким простым и верным. Но брат Лоран был сыном своего времени, ему нужен был более тонкий символизм. Далее в его книге семь добродетелей оказываются не ветвями одного дерева, но семью разными деревьями, посаженными в прекрасном саду — Раю духовном. Семь прозрачных источников (семь даров Святого Духа) бьют у корней этих деревьев, а семь девственниц черпают из них воду с помощью

³⁷ Гуго Сен-Викторский, *De fructibus carnis et spiritus*, PL, t. CLXXVI, col. 997.

³⁸ В нескольких рукописях есть изображение этих двух деревьев, но очень схематичное. См., например, Библиотека Арсенала, №1116 (XIII в.), f. 185.

³⁹ См. *Hist. littér.*, vol. XIX, p. 397 и P. Paris, *Les Mss. Français*, vol. III, p. 388.

⁴⁰ *Somme le Roi* / Édit. de Lausanne, 1845. — В 4 томе *Mémoires et Documents*, опубликованных Обществом изучения истории романской Швейцарии.

семи кувшинов (семи прошений молитвы «Отче наш»)⁴¹. Пороки тоже изображены с помощью нового символа. Брат Лоран считал, что семь гордых голов апокалиптического чудовища — превосходный образ семи смертных грехов. Рядом с каждой из этих голов он написал название греха.

Подобные концепции не могли не иметь влияния на изобразительное искусство. Они объясняют некоторые загадочные рисунки в рукописях XIII в. Приведем один пример. В «Зерцале жизни и смерти» из Библиотеки Сент-Женевьев есть одна любопытная миниатюра. Там изображено большое дерево с широко простирающимися корнями⁴². Корни эти примечательны тем, что каждый из них, вясь, приобретает форму змеи, а змея, в свою очередь, оборачивается женской фигуркой. Большинство этих женщин держат в руках эмблемы, другие делают характерные жесты, позволяющие узнать их, даже когда рядом ничего не написано. Первая (*Radix Luxuriae*) смотрит в зеркало, вторая (*Radix Gulae*) держит в руке бокал, третья (*Radix Avaritiae*) закрывает сундук, четвертая (*Radix Acidiae*) отворачивается от алтаря, пятая (*Radix Iracundiae*) рвет на себе волосы, шестая (*Radix Invidiae*) держит на груди зверя, у седьмой (*Radix Superbiae*)⁴³ нет никакого специального атрибута. И вот дерево, корни которого являются смертными грехами, разрастается на наших глазах. Сверху на нем сидит королева с короной и скипетром; она окружена черными птицами. Эта самозванка является как бы анти-Девой Марией, Девой зла. Белые голуби, которые обычно находятся рядом с Марией, заменены здесь на черных воронов ада. К дереву прислонена лестница, и пока музыканты настраивают свои инструменты, по ней медленно поднимается женщина, облаченная в белое. Она похожа на смерть и несет крышку от своего гроба.

Здесь искусно соединены многие метафоры, дорогие богословам XII и XIII вв. Дерево очевидно является древом зла учителей Церкви, но воспринято оно по-другому. Теперь Пороки в его корнях, и

⁴¹ *Ibid.*, p. 241. В рукописях обычно изображаются сад и семь девственников. См. Библиотека Мазарини, ms. n. 870, f. 61v.

⁴² Библиотека Сент-Женевьев, ms. 22000, f. 164 (рукопись 1276 г.).

⁴³ Имени нет, но его легко предположить — ведь перед нами, как можно заметить, семь смертных грехов.

эти корни в то же самое время становятся семью головами зверя из Апокалипсиса. Лестница заставляет нас вспомнить о той, что Гонорий Августодунский поместил между небом и землей, но если первая вела к жизни, то последняя — к смерти. Те, что поднимаются по ней, воображают, что они будут жить, однако вот они уже обернуты в саван. Все идеи о Пороках и Добродетелях, которые породили мыслители прошлого, все сравнения, которые бытовали в схоластике, нашли здесь свое отражение.

Монументальное искусство никогда не искало вдохновения в столь тонком символизме: подобные ухищрения оно оставило миниатюристам. Скульпторы XIII в. никогда не изображали ни древа Пороков, ни мистической лестницы Добродетелей. Однако они не вернулись и к Психомеханике, хотя эта поэма заметно повлияла, как мы увидим далее, на их творения⁴⁴. Они противопоставили Добродетели и Пороки, но совсем по-другому. На барельефах мы видим Добродетели в образе сидящих женщин, серьезных, неподвижных и величественных; на их щитах — геральдические животные, свидетельство их благородства. Что же касается Пороков, то они больше не персонализированы, но представлены в виде сценок в медальонах у ног каждой Добродетели. Муж, который бьет свою жену, означает Раздор; Непостоянство символизирует монах, убегающий из монастыря и сбрасывающий свое облачение. Таким образом, Добродетель представлена своей сущностью, а Порок — результатами. У одних все есть покой, у других — движение и борьба. Контраст порождает в душе зрителя мысль, которую и хотели выразить мастера: спокойные фигуры учат нас тому, что лишь добродетель дает душе цельность и мир, а вне ее существуют только суета и волнение. Итак, мастера XIII в., отойдя от Психомеханики, столь дорогой предыдущей эпохе, кажется, захотели пойти дальше и передать более глубокую мысль. Романские скульпторы говорят нам: «Жизнь христианина — это борьба», а готические добавляют: «Жизнь христианина, который сумел стяжать все добродетели — это сам мир, это уже упокоевание в Боге».

⁴⁴ Одна особенность доказывает, что вряд ли поэма Пруденция была забыта — Добродетели розы собора Парижской Богоматери, такие спокойные и невозмутимые, все еще держат в руках копья. См. их изображения далее (илл. 58 и 61).

Фасад собора Парижской Богоматери предлагает нам самый ранний пример такого типа изображений⁴⁵. Мы не сомневаемся, что именно парижский мастер, воодушевленный советами некоего богослова, осуществил эту новую программу в первые годы XIII в.

Несмотря на то, что все эти рельефы были отреставрированы и пережили в XVIII в. злонамеренные переделки помощников Суффло⁴⁶, они должны быть исходной точкой нашего исследования. На большой розе западного фасада собора Парижской Богоматери мы видим повторение сюжета фасада, и его истолкование здесь очень сходно⁴⁷. Рельефы Амьена⁴⁸ немного позже парижских и почти полностью воспроизводят все их детали. Шартрские рельефы⁴⁹, созданные ближе к середине XIII в., тоже остаются совершенно верными прототипу (илл. 51). Витраж в Осерре⁵⁰, по времени более близкий шартрскому фасаду, не так богат деталями, но, по всей видимости, восходит к тому же образцу. Наконец, в Реймсе, примерно в ту же эпоху, была выполнена серия рельефов, посвященная Добродетелям и Порокам. В ней, несмотря на повреждения и лакуны, всё еще различимы следы первоначальной идеи⁵¹.

Рассмотрим эти различные серии скульптур; они будут дополнять и прояснять друг друга.

На рельефах Парижа, Амьена и Шартра, где основной замысел был воплощен полностью, мы видим абсолютно одинаковый порядок расположения двенадцати Пороков и двенадцати Добродетелей:

⁴⁵ Фасад собора Парижской Богоматери датируется началом XIII в. У V. Morlet (*Etude hist. et archéol. sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris*, Paris, 1888) мы находим очень редкие документы, позволяющие установить хронологию — Амьенский собор и фасады Шартрского созданы уже позже.

⁴⁶ F. de Guilhermy, *Descript. de Notre Dame de Paris*, Paris, 1856, p. 31.

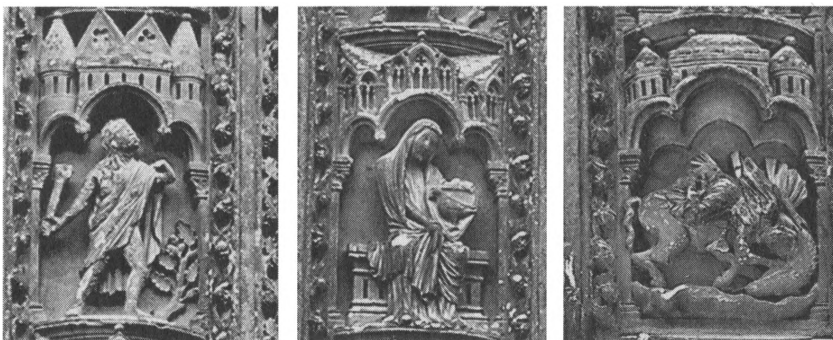
⁴⁷ См. Lenoir, *Statist. monument. de Paris*, vol. II, pl. XIX. Не следует совершенно доверять этой репродукции, так как она включает многие современные элементы. Большая удача, что Ф. де Ластейри (*Hist. de la peint. sur verre*, p. 138) познакомил нас с состоянием витража после реставрации.

⁴⁸ Западный портал, средний вход, цоколь. Известно, что Амьенский собор начали возводить в 1220 г.

⁴⁹ Южный фасад. Рельефы украшают колонки портика.

⁵⁰ Роза одного из окон хора (воспроизведена в *Vitraux de Bourges*, pl. XVIII).

⁵¹ Западный фасад, правый портал.



51. Безумие, Смирение, Гордыня. *Шартрский собор, южный портал*

Вера и Идолопоклонство, Надежда и Отчаяние, Милосердная Любовь и Скупость, Целомудрие и Сладострастие, Мудрость и Безумие, Смирение и Гордыня, Сила и Трусость, Терпение и Гнев, Кротость и Жестокость, Согласие и Раздор, Послушание и Непокорность, Постоянство и Непостоянство.

Вот первый вопрос, на который нам следует найти ответ: какая общая идея определила этот выбор Добродетелей? Ведь нужно было изобразить все Добродетели, а тут не хватает даже некоторых самых главных⁵².

Прежде всего, легко понять, что наша последовательность начинается с трех теологических Добродетелей: Веры, Надежды и Милосердной Любви, чью сущность первым определил апостол Павел⁵³. Они стоят в том порядке, как их перечисляют богословы: «...ведь Вера полагает основание духовного здания, Надежда созидает его, а Милосердная Любовь венчает дело»⁵⁴.

После трех теологических Добродетелей мы ожидаем увидеть четыре кардинальные: Воздержание, Силу, Мудрость, Правосудие. Эти Добродетели были заимствованы святым Амвросием из «Республики» Платона. Переосмысленные с позиций христианской веры⁵⁵, они входят в богословскую литературу Запада начиная с IV в.

⁵² Например, отсутствует Правосудие.

⁵³ 1 Кор 13, 14.

⁵⁴ Петр Кантор, *Verbum abbreviativum*, PL, t. CCV, col. 271.

⁵⁵ Св. Амвросий Медиоланский, *De Paradiso*, cap. III, PL, t. XIV, col. 271. Он

Св. Августин освящает это деление своим авторитетом⁵⁶, а Исидор Севильский и Рабан Мавр переносят его в Средневековье⁵⁷. Бого-словы, больше всех занимавшиеся изучением добродетелей — Петр Ломбардский в XII в. и св. Фома Аквинский в XIII в. — были согласны с принятой классификацией. Три теологические и четыре кардинальные добродетели отмечают разделы в «Сумме теологии». Св. Фома уделяет особое внимание тому, как эти семь главных добродетелей порождают все остальные⁵⁸. В «Зерцале морали», добавленном к «Великому зеркалу» Винсента из Бове после смерти автора, принимается метод св. Фомы. Опускается часть схоластических рассуждений и даются результаты, к которым тот пришел.

Таким образом, кажется совершенно естественным, что в скульптуре после изображения теологических Добродетелей должны идти кардинальные. Так, каноники Журден и Дюваль, первыми попытавшиеся объяснить значение рельефов Амьенского собора, любой ценой после Веры, Надежды и Милосердной Любви хотели видеть Воздержание, Силу, Мудрость и Правосудие⁵⁹. Они рассуждали, как люди, знакомые со средневековым искусством и убежденные, что рельефы соборов являются непогрешимым катехизисом в камне,

сравнивает эти четыре добродетели с четырьмя райскими реками. Фисон, обтекающий землю, где золото — это Мудрость, Гихон, омывающий Эфиопию (чье имя означает нечистоту) — Воздержание. Тигр, что на древнееврейском значит «быстрый» — это Сила, а Евфрат («плодородный») — Правосудие. Каждая из четырех эпох человечества, по святому Амвросию, тоже соответствует одной из добродетелей. Первая эпоха — от Авеля до Ноя — эпоха Мудрости; вторая — от Авраама до Иакова — Целомудрия; третья — от Моисея до пророков — Силы; четвертая, которая началась с пришествием Иисуса Христа — Правосудия. На крещальных чашах из Хильдесхайма (XIII в.) изображены четыре райских потока, символизирующих, по святому Амвросию, четыре кардинальные добродетели. Например, рядом с изображением Евфрата читаем: *frugifer Euphrates est iustitia quae notatur*. Ниже изображены кардинальные добродетели.

⁵⁶ Св. Августин, *De libero arbitrio*, lib. I, cap. XIII, PL, t. XXXII, col. 1235; также *De Moribus Ecclesiae cathol.*, lib. I, cap. XV, *Ibid.*, col. 1322.

⁵⁷ Исидор Севильский, *Differentiarum*, lib. II, cap. XXXIX и XL, PL, t. LXXXIII, col. 95. — Рабан Мавр, *Tractatus animae*, PL, t. CX, col. 1109.

⁵⁸ Св. Фома Аквинский, *Summ. theol.*, sec. secundae, q. I, art. I, sqq.

⁵⁹ Статьи Журдена и Дюваля о порталах Амьена можно найти в *Bulletin monum.*, vol. XI, p. 430 ff.

всегда находящимся в полном согласии с учением схоластики. На этот раз они ошиблись, и их предвзятый взгляд не смог разглядеть истинного смысла образов, которые они хотели объяснить.

В последовательности расположения этих рельефов заметно отсутствие той скрупулезной догматической точности, к которой нас приучили средневековые мастера. Девять Добродетелей, следующие за теологическими, кажутся взятыми наобум. Производные Добродетели располагаются перед теми, что их породили, или даже замещают их. Например, Правосудие отсутствует в этом ансамбле — ее заменила добродетель Послушания, происходящая от Правосудия.

Мы задались вопросом, не прячется ли за этим кажущимся беспорядком некий осмысленный строй. Исходя из того факта, что самый старый цикл двенадцати Добродетелей и двенадцати Пороков возник в соборе Парижской Богоматери, мы попробовали поискать объяснения подобного выбора в трудах тех богословов, что принадлежали к числу клира собора в конце XII — начале XIII в. В согласованности некоторых образов видны особенности, указывающие на сотрудничество мастеров с неким клириком. К сожалению, ни в «Книгах сентенций» Петра Ломбардского (парижского епископа конца XII в.) ни в *Verbum abbreviativum* («Сокращённое слово») Петра Кантора, который преподавал теологию в школе собора Парижской Богоматери как раз в то время, как начали возводить новую церковь⁶⁰, ни в трактате *De Moribus et de Virtutibus* («О законах и добродетелях») Гильома Овернского, занявшего парижскую епископскую кафедру в начале XIII в.⁶¹, мы не нашли того, что искали. Во всех этих книгах нет и следа классификации пороков и добродетелей, согласной с последовательностью, которую мы хотели бы объяснить. Все многочисленные труды XIII в., посвященные порокам и добродетелям — догматические суммы (как у брата Лорана и Гильома Перо⁶²), поэмы на французском языке (например, маленькие трактаты о пороках и

⁶⁰ Умер в 1198 г.

⁶¹ Гильом Овернский, ставший епископом Парижа в 1228 г., умер в 1249 (*Hist. littér. de la France*, t. XVIII, p. 357). Его творения были опубликованы в Орлеане в 1674 г.

⁶² Гильом Перо, *Библиотека Сент-Женевьев*, ms. n. 1448.

добродетелях⁶³ и «Роман о Фовеле»⁶⁴), наконец, простые попарные перечисления пороков и добродетелей, часто встречающиеся в рукописях⁶⁵, — все эти книги строятся по-другому и предлагают иные классификации.

Наше исследование в этой области не привело ни к какому результату; возможно, кому-то повезет больше⁶⁶. Вряд ли такой серьезный выбор, как последовательность расположения пороков и добродетелей в соборе Парижской Богоматери, которую затем повторили в Амьене и Шартре, не был основательно продуман. Вспомним табернакль из церкви Сан-Микеле во Флоренции, где Орканья расположил Добродетели согласно св. Фоме Аквинскому. В этом великолепном памятнике, где схоластика воплощена в мраморе, так же как в поэме Данте она превращается в свет, каждая из кардинальных Добродетелей сопровождается Добродетелью дополнительной. Они взяты из списка, созданного св. Фомой и раскрывающего глубокое знание человеческой души⁶⁷. Например, Сила окружена Терпением и Постоянством, Мудрость — Послушанием и Опытом. Если во Флоренции XIV в. применялся такой скрупулезный метод классификации Добродетелей, то тем более в Париже XIII в., в самый расцвет теологической эпохи, порядок следования Добродетелей не мог быть оставлен на волю случая⁶⁸.

⁶³ Например: Национальная библиотека, mss. franç. 24429, f. 69 и 17177. Это две поэмы XIII в. о добродетелях.

⁶⁴ Две рукописи «Романа о Фовеле» хранятся в Национальной библиотеке, ms. franç. 146 (XIV в.).

⁶⁵ См. Библиотека Арсенала, ms. n. 903, f. 136 (XIII в.).

⁶⁶ Вначале мы приняли идею, выдвинутую аббатом Лебёфом в его описании собора Парижской Богоматери (*Hist. de tout le diocèse de Paris* / Édit. Cocheris, p. 9). Он полагает, что двенадцать добродетелей портала были выполнены по списку, находящемуся в житии св. Геновефы, покровительницы Парижа. Но проверяя эту информацию, мы обнаружили, что список и изображения не согласуются. Вот двенадцать добродетелей в том порядке, как они перечисляются агиографом (*Acta Sanct.*, январь, t. I, p. 239, 1643): *fides, abstinencia, patientia, magnanimitas, simplicitas, innocentia, concordia, caritas, disciplina, castitas, veritas, prudentia* («вера, воздержание, терпение, великодушие, прямота, невинность, согласие, милосердие, учение, целомудрие, истина, благоразумие»).

⁶⁷ См. Surigny, *Le Tabernacle d'or San Michele* // *Annales archéol.*, t. XXVI.

⁶⁸ Хорошо понятно, почему в соборе Парижской Богоматери только двенад-



52. Вера и Идолопоклонство.
Амьенский собор

Как бы то ни было, сейчас мы должны одно за другим изучить эти изображения Пороков и Добродетелей и попытаться, с помощью богословской литературы, объяснить все детали.

Вера находится на почетном месте — справа от Иисуса Христа. Сидя на скамейке без спинки, она держит щит, на котором изображены: в Париже — крест⁶⁹, в Шартре — чаша⁷⁰, в Амьене — крест в чаше⁷¹. На северном фасаде Шартра Вера наполняет чашу кровью Агнца, закланного на алтаре. Итак, Вера Средневековья — это вера в истинность жертвы Иисуса Христа, умершего на кресте, но также и вера в постоянное каждодневное возобновление этой жертвы чудесным образом на алтаре. Следовательно, Вера изображалась нашими мастерами в согласии с определением

св. Августина, повторенным Петром Ломбардским и принятым всем христианским миром: «Вера есть добродетель, посредством коей мы веруем в то, чего не видим»⁷². Таинство Евхаристии — вот ее самый совершенный символ.

Под фигурой Веры в Париже, Амьене (илл. 52) и Шартре мы ви-

чать Добродетелей — под двенадцатью апостолами оставалось двенадцать пустых мест. Однако это число сохранилось и в Шартре, хотя здесь архитектурная схема была совсем другой. Это значит, что работа выполнялась по уже принятому образцу. Но это не объясняет, почему одну Добродетель предпочитают другой.

⁶⁹ Эта часть изображения подверглась переделке в XVIII в. Возможно, изначально там была еще и чаша.

⁷⁰ Крест она держит в руке.

⁷¹ Вера с розы собора Парижской Богоматери тоже держит крест в чаше, но этот фрагмент подвергался переделке. В Италии (двери баптистерия во Флоренции и кампанила) Вера тоже представлена с крестом и чашей.

⁷² *Fides est virtus qua creduntur quae non videntur.* — *Spec. mor.*, lib. I, div. XVII, р. III. По Петру Ломбардскому.

дим человека, поклоняющегося волосатому идолу, похожему на обезьяну⁷³. Это Идолопоклонство, ибо именно таким наивным образом Средневековые видели языческих богов⁷⁴. В прошлом люди считали, что в статуях древних богов обитали опасные демоны, чье тайное обличье иногда проявлялось. Тот, кто поклонялся им, поклонялся самому Сатане. На северном портале Шартрского собора — иллюстрация другой идеи. Тут под ногами Веры — Синагога с завязанными глазами. Мы узнаём один из эпизодов драматической борьбы двух религий; как дальше будет видно, XIII в. нередко черпал в ней свое вдохновение.

Когда Данте в сопровождении Беатриче достиг восьмого круга Рая, из огня исшел голос и спросил его о Надежде. Поэт узнаёт святого Иакова, который первым в своем знаменитом послании говорил об этой Добродетели. И Данте, «как тот, кто на уроке вопрошен»⁷⁵, дает, не изменяя ни слова, определение, которое он прочел в «Книгах сентенций» Петра Ломбардского: «Надежда есть уверенное ожидание будущей славы, которую созиждут Божественная благодать и предыдущие заслуги»⁷⁶. Вот почему в Париже, Амьене (илл. 53) и Шартре Надежда поднимает к небу уверенный взгляд и держит в руке венец, символ будущей славы, которая ее ожидает⁷⁷. Рядом с ней — щит, на котором мы видим изображение знамени, поднятого на крест. Мне кажется, что смысл этой эмблемы еще не полностью понят. Археологи видят здесь знак победы, а нужно видеть символ

⁷³ В Париже этот рельеф был переделан в XVIII в. Теперь на нем изображено, как человек поклоняется подобию портрета. В Амьене сохранились остатки изображения рожек, что позволяет нам верить в то, что в данном случае речь идет не об обезьяне, но о демоне.

⁷⁴ В иллюстрированном «Романе о Фовеле» (Национальная библиотека, ms. franç. 146, XIV в.). Идолопоклонство держит обезьяну в руках — f. 12v.

⁷⁵ Перевод М.Л. Лозинского. — *Прим. пер.*

⁷⁶ Данте, *Рай*, песнь XXV, ст. 67–69; Петр Ломбардский, *Sentent.*, lib. III, dist. XXVI: *Est enim Spes cert esecatio futurae beatitudinis veniens ex Dei gratia et meritis praecedentibus* [Ср. пер. М.Л. Лозинского: «Надежда, — я сказал, — есть ожиданье / Грядущей славы; ценность прежних дел / И благодать — его обоснованье». — *Прим. пер.*].

⁷⁷ Венец сохранился только в Амьене. На северном портале Шартра изображена рука, исходящая из облаков, дабы ободрить Надежду.



53. Надежда и Отчаяние.
Амьенский собор

Воскресения. Как известно, крест с водруженным на него знаменем есть атрибут иконографии Иисуса Христа, встающего из гроба. В Средние века появилась возвышенная идея — преобразить в руках Спасителя орудие бесчестия в знак победы. Ведь уверенность, которая пронизывает светом лицо и всю фигуру Надежды, покоится как раз на вере в воскресение плоти. В своем классическом труде Петр Кантор, говоря о Надежде, характеризует ее следующим фрагментом из книги Иова: «А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога» (Иов 19, 25—26)⁷⁸. Итак, на средневековом рельефе изображены венец и крест — с помощью этого «иероглифического» языка нам дается понять, что наше вознаграждение мы получим в

день всеобщего воскресения.

Рядом с Надеждой мы видим и Отчаяние (илл. 53). Оно может быть представлено в образе как женщины, так и мужчины⁷⁹, пронзающего себе грудь мечом. Несомненно, подобная фигура традиционна и отсылает непосредственно к поэме Пруденция. Как мы помним, у Пруденция Гнев (*Ira*), отчаявшись одержать победу над Терпением, кончает жизнь самоубийством. В XIII в. художники обычно наделяли Отчаяние теми атрибутами, которые поэт присвоил Гневу. Несколько работ превосходно иллюстрируют процесс перехода. На лионском витраже, где все еще дышит духом прежних времен (илл. 54), мы видим, как *Ira* пронзает себя мечом на глазах у *Patientia*⁸⁰. Но в Осерре перед *Patientia* убивает себя уже *Desperatio*⁸¹.

⁷⁸ Петр Кантор, *Verbum abbreviativum*, PL, t. CCV, col. 271.

⁷⁹ Париж (роза), Шартр (северный портал), Осерр (роза).

⁸⁰ Guigue et Bégule, *Monogr. de la cathédrale de Lyon*, p. 132 ff.

⁸¹ В Осерре, как и в Лионе, имена Добродетелей и Пороков написаны полнотью.

В Париже скульптор мыслил более логично, чем в Осерре, и противопоставил *Desperatio* и *Spes*. Тем не менее, он изобразил *Desperatio* так, как раньше изображали *Ira*.

Перейдем к важнейшей теологической добродетели — Милосердной Любви.

«А теперь, — говорит апостол Павел, — пребывают сии три: вера, надежда, любовь, но любовь из них больше»⁸². Он определяет Милосердную Любовь следующими прекрасными словами: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею — нет мне в том никакой пользы»⁸³.

Итак, что же представляет собой эта наивысшая добродетель? Это любовь к Богу и ближнему, происходящая от Бога и находящаяся в Нем⁸⁴. Одна лишь Милосердная Любовь сохранится в вечной жизни — это составляет ее величие и ставит выше остальных теологических добродетелей. Вера и Надежда — добродетели, данные нам для нашего земного путешествия (*in via*), только на время пути (*in patria*); они растворятся, исчезнут в Милосердной Любви⁸⁵. Таким образом, Милосердная Любовь — не просто наивысшая добродетель.



54. Гнев. Витраж Лионского собора

⁸² 1 Кор 13, 3.

⁸³ 1 Кор 13, 1–3.

⁸⁴ Петр Ломбардский, *Sentent.*, lib. III, dist. XXVII: *Charitas est dilectio qua diligitur Deus propter se proximus propter Deum vel in Deo* («Милосердие есть любовь, которой Бог возлюблен Собою, а ближний — Богом и в Боге»).

⁸⁵ См. *Spec. mor.*, lib. I, dist. XXII, pars III, col. 244; также Петр Ломбардский, *Sentent.*, lib. III, dist. XXVII. У схоластиков мы слышим эхо слов апостола Павла:



55. Милосердная любовь
и Скупость. Амьенский собор

тель, она добродетель единственная. Это разъясняют нам слова апостола Павла.

Как же в Средние века изображали царицу добродетелей? Признаём, что тут наши мастера XIII в. оказались не в состоянии полностью справиться с поставленной задачей. Милосердная Любовь в их исполнении превращается просто в Милостыню или Благотворительность. А ведь Милостыня является всего лишь результатом (причем чисто внешним) Милосердной Любви⁸⁶. В Шартре⁸⁷, Амьене (илл. 55), на витраже в Осерре, на витраже в Лионе (илл. 56) Милосердная Любовь предстает в виде дамы, которая отрывает часть своего плаща, чтобы отдать бедняку. В Париже⁸⁸ у нее всего лишь небольшой гербовый щит, украшенный изображением овцы⁸⁹. Конечно, овца — это трогательнейший символ забвения себя ради других. Руперт Дейтцкий пишет: «Овца отдает свою плоть

в пищу тем, кто силен; молоко — тем, кто слаб. Своим руном она покрывает тех, кто наг; снимает с себя все, чтобы согреть тех, кто замерз»⁹⁰. Но несмотря на это, французские мастера не смогли раскрыть сущность Милосердной Любви, которая есть Любовь Божья. Итальянцы XIV в. гораздо лучше понимали, как показать двойную природу Милосердной Любви. В Капелле Арена в Падуе Джотто

«Любовь никогда не престаёт, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор 13, 8).

⁸⁶ В «Зерцале морали», вслед за св. Фомой Аквинским, плоды Милосердной любви подразделяются на внутренние и внешние. Внутренние плоды суть мир, радость, милость. Одним из внешних плодов называется благотворение, (lib. I, dist. XXVI, pars III).

⁸⁷ Южный и северный фасады.

⁸⁸ Портал и роза.

⁸⁹ Такой же герб в Шартре и Амьене.

⁹⁰ Руперт Дейтцкий, *In eccles.*, lib. I, PL, t. CLXVIII, col. 1212.

вложил в ее руку сердце, которое она отдает Богу; вторая ее рука готова опуститься в корзинку, в которой хранится подаение для бедных⁹¹. Еще глубже передал суть Милосердной Любви Орканья — на табернакле из Сан Микеле она кормит грудью дитя и отдает Богу свое пламенеющее сердце⁹². Эти прекрасные образы полностью выражают собой заповедь: «Возлюби Господа всем сердцем твоим, и ближнего твоего как самого себя». Французское искусство более приземленно. Можно ли объяснить это особенностями национального характера? Когда мы размышляем о наших величайших святых, то понимаем, что они были скорее людьми действия, чем мистиками. Милосердная Любовь, отдающая Господу свое пламенеющее сердце — из страны св. Франциска Ассизского; протягивающая свой плащ бедняку — из страны св. Винсента де Поля.

Милосердной Любви, или, говоря более точно, Благодеянию в наших соборах противопоставлена Скупость. Это женщина, наполняющая свой сундук (илл. 55), или энергичным жестом захлопывающая его⁹³. Иногда она подносит руку к груди, чтобы спрятать там деньги⁹⁴. Здесь чувствуется влияние Пруденция⁹⁵ — некоторые эпи-



56. Милосердная любовь.
Витраж Лионского собора
(фрагмент)

⁹¹ Г. де Сен-Лоран (*Guide de l'art chrétien*, t. III, p. 419 ff.) первым сумел объяснить атрибуты Милосердной Любви у Джотто.

⁹² Surigny, *Op. cit.*

⁹³ См. Скупость с западного портала собора в Сансе. Скупость в Сансе противопоставлена восхитительному образу Щедрости (илл. 76) — это королева, показывающая нам все свои сокровища. Так ее описал Алан Лилльский (*Liber de planctu naturae*, PL, t. CCX, col. 474).

⁹⁴ Шартр (на двух порталах), Амьен, Париж (роза). На портале собора Парижской Богоматери Скупость была переделана крайне нелепым образом — у нее такой вид, будто она прячет руку в муфту.

⁹⁵ ...*Nec sufficit amplos / Implevisse sinus* («...И недостаточно наполнить / просторные карманы»).



57. Целомудрие
и Сладострастие.
Амьенский собор

зоды из Психомахии (далее мы увидим и другие примеры) оказались глубоко запечатленными в умах.

Следующие два рельефа часто трактовались неверно (илл. 57). Убежденные в том, что кардинальные добродетели должны следовать за теологическими, каноники Журден и Дюваль видели тут Правосудие и Несправедливость. Г-н де Гильерми, приняв их интерпретацию, так же объяснял эти изображения (впрочем, подвергшиеся почти полной переделке) в соборе Парижской Богоматери. Ги де Сен-Лоран позволил этому заблуждению проскользнуть в свой «Путеводитель по христианскому искусству». Но появились и первые сомнения в правильности этой версии. Граф де Бастард предположил, что два медальона из Амьена изображают Це-

ломудрие и Сладострастие⁹⁶. Г-н Дюшале обосновывает эту идею в своей статье⁹⁷.

Рассмотрим, в свою очередь, и мы эти два рельефа. В Париже, Амьене и Шартре Целомудрие — это юная дева, «чьи уста», — как пишет Алан Лилльский, — «никто не целовал»⁹⁸. На голове у нее девическое покрывало. В одной руке она держит пальмовую ветвь, а в другой щит, на котором виднеется животное посреди огня. Может ли это животное быть саламандрой? Г-н Дюшале верил в такое прочтение и практически доказал его истинность. Вооружившись бестиариями, он утверждал, что саламандра, живущая в языках пламени и имеющая даже способность гасить их, была символом целомудрия. К этому можно было бы добавить, что натуралисты XIII в. считали

⁹⁶ Прорисовки и рукописные документы находятся в Гравюрном кабинете (собрание Бастарда де л'Этан, статья «Vertus»).

⁹⁷ *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. V, 2^e serie, p. 31.

⁹⁸ Алан Лилльский, *Liber de planctu naturae*, PL, t. CCX, col. 472. В этой книге находятся многочисленные описания Добродетелей.

саламандру бесполом животным⁹⁹. Но приглядевшись внимательно к геральдическому животному в Шартре, Амьене и на розе собора Парижской Богоматери (илл. 57, 58), мы понимаем, что это не саламандра, а птица. Птица же, окруженная пламенем, может быть только фениксом, который начиная с первых веков христианства был символом бессмертия. Если это так, то атрибуты Целомудрия слишком неточны: пальмовая ветвь и феникс означают только, что эта Добродетель получит свое вознаграждение в иной жизни. Мы признаём, что такое объяснение неудовлетворительно. Эмблема-животное, столь точно передающая сущность Добродетелей в других случаях, здесь носит слишком общий характер. Мы даже готовы поверить в то, что парижский мастер придал по недосмотру саламандре черты птицы, а затем его ошибку повторили в Амьене и Шартре¹⁰⁰.

Но впрочем, не настаивая на этом, изучим группу, размещенную под Целомудрием. В Шартре и Амьене (илл. 57)¹⁰¹ юноша обнимает молодую женщину, у которой в одной руке скипетр, а в другой — зеркало; на розе собора Парижской Богоматери изображена просто

⁹⁹ Винсент из Бове, *Spec. natur.*, lib. XX, cap. XLIII: *In his non est masculinum aut femineum* («У этих нет ни мужского пола, ни женского»).

¹⁰⁰ Такая путаница могла произойти оттого, что в XIII в. Целомудрие часто (особенно на миниатюрах) изображалось с голубкой на гербе. Так она описана уже у Алана Лилльского в его *De planctu naturae* («Плач Природы»). Он объясняет, что голубка, лишившись своего супруга, никогда не станет утешаться новой любовью. Многие рукописи «Королевской Суммы» (Библиотека Мазарини, п. 870, f. 147; Библиотека Арсенала, п. 6329, f. 167v.; Национальная библиотека, ms. franç. 998, f. 120v), иллюстрированные в конце XIII в. и ведущие происхождение от одного источника, с большей или меньшей верностью предлагают соответствующее изображение Целомудрия. В руках она держит подобие круглого щита, на котором изображена птица, каковая может быть только голубкой. Так как брат Лоран не говорит в «Королевской сумме» ни о какой эмблеме Целомудрия, то следует предположить, что миниатюристы опирались на уже установившуюся традицию некоей внешней мастерской. Так можно было бы объяснить, почему в Париже, Шартре и Амьене птица заменила саламандру. Наконец, возможно, что средневековые мастера считали, что саламандра выглядит как птица. Г-н Гастон Пари сообщил нам, что встречал примеры подобной ошибки во многих текстах.

¹⁰¹ В Париже барельеф со Сладострастием, как и с Целомудрием, был полностью переделан. Вместо Сладострастия мы видим теперь женщину, которая выглядит так, будто держит весы.



58. Целомудрие. Витраж розы собора Парижской Богоматери



59. Сладострастие. Витраж розы собора Парижской Богоматери

женщина, любующаяся своим отражением (илл. 59). Но это Сладострастие, и оно принимает облик куртизанки. Скипетр и зеркало, очевидно, имеют символическое значение. Скипетр выражает всемогущество женщины; то, что она царит над всем плотским и чувственным. С помощью скипетра средневековые скульпторы обозначали то же самое, что и итальянские писатели Ренессанса, когда давали своим куртизанкам прекрасные имена «Виоланта» или «Империя». Что касается зеркала, то это эмблема кокетства женщины и ее способности соблазнять¹⁰². Зеркала XIII в., необычайно тонко выполненные из слоновой кости, прославляют непреодолимое могущество женщины: на них мы видим, как дамы успешно защищают Замок Любви или венчают розами сдавшегося им на милость любовника¹⁰³. Многие из этих прелестных зеркал, без сомнения, принадлежали придворным дамам XIII в. Шартрская группа очаровательна, но с другой стороны очень целомудренна. Мы переносимся в истинный куртуазный век, в эпоху, которая обожевляла женщину. На художников была возложена задача предостеречь нас от ее чар, но они не смогли опуститься до того, чтобы унижить женщину. Поэтому мы далеко отстоим здесь от ужасных фигур Сладострастия, высеченных на порталах романских церквей: в Муассаке и Тулузе жабы пожирают половые органы женщины и висят на ее грудях. XIII в., с его утонченной

¹⁰² На витраже Осерра, розе собора Парижской Богоматери и лионском витраже у Сладострастия нет других атрибутов, кроме зеркала. То же самое в одной из миниатюр «Королевской суммы» (Библиотека Арсенала, ms. n. 6329, f. 167v.). В других случаях Сладострастие держит в руках цепи (Национальная библиотека, ms. franç. 938, f. 120v. и Библиотека Мазарини, ms. n. 870, f. 147).

¹⁰³ См. собрания Музея Клуни и Лувра.

чувствительностью, не мог одобрить жестокие образы, предназначенные для простых и грубых душ¹⁰⁴. Наши мастера прекрасно понимали, что, изображая порок в столь отвратительном виде, они отбирают все благородство у добродетели.

После Целомудрия идет Мудрость (илл. 60). Ее атрибут в Париже и Шартре сразу делает ее узнаваемой. На ее щите изображена змея, которая иногда обвиняется вокруг посоха (илл. 61). Нет более благородного герба, ведь Мудрости его дал сам Иисус — «Будьте мудры, как змии», сказал Он¹⁰⁵.

Безумие, противопоставленное Мудрости, заслуживает того, чтобы дольше задержать наше внимание. В Париже¹⁰⁶, Амьене (илл. 60), на розах в Осерре и соборе Парижской Богоматери (илл. 62) она предстает в образе едва прикрытого лохмотьями мужчины. Он вооружен дубиной и идет куда-то по каменистой местности. Иногда в его голову летят камни. Почти всегда он подносит к своему рту бесформенный предмет. Очевидно, это образ дурака, в которого невидимые мальчишки бросают булыжники. Столь живой образ, заимствованный из повседневной реальности, действительно является народным по происхождению. Старинная средневековая традиция изображает дураков с дубиной в руке (позже она превратится в шутовской жезл); как правило, они едят сыр.



60. Мудрость и Безумие.
Амьенский собор

¹⁰⁴ Впрочем, примеры таких изображений сохранялись еще в начале XIII в. — например, на тимпане Страшного Суда из церкви Сент-Ивед в Брене, сейчас в Суассонском музее.

¹⁰⁵ Мф 10, 16. — Петр Кантор не преминул вспомнить эти слова в статье, посвященной Мудрости (*Verbum abbreviat.*, PL, t. CCV, col. 305).

¹⁰⁶ Фигура Безумия на портале собора Парижской Богоматери была подправлена. Рожок, в который дует дурак, заменил некий предмет, который он ел; посох превратился в факел.



61. Мудрость. Витраж розы собора Парижской Богоматери

Многочисленные поэмы на французском языке, особенно «Безумие Триста́на», демонстрируют нам дураков и безумцев в таком виде¹⁰⁷. Несомненно, что художники, изображая эту фигуру, полностью следовали данной традиции¹⁰⁸.

За Мудростью и Безумием следуют Смирение и Гордыня¹⁰⁹. В руках у Смирения птица. Барельефы¹¹⁰ (илл. 63 и 51), витражи¹¹¹ и даже миниатюры¹¹² верно воспроизводят эту эмблему. Можно утверждать без боязни ошибиться, что эта птица — голубка. «Будьте просты, как голуби» сказал Иисус своим ученикам¹¹³. Под простотой, согласно комментаторам, следует понимать простоту сердца, которая противоположна Гордыне. Вот почему св. Бернард говорил, что голубка — настоящий символ Смирения.

Гордыня появляется перед нами в знакомом обличье. Это рыцарь, которого сбрасывает с седла его лошадь, и вместе с ней он устремляется в яму¹¹⁴ (илл. 63, 64 и 51). Здесь мы без труда узнаем

¹⁰⁷ Этим объяснением я обязан г-ну Гастону Пари и моему другу Жозефу Бедье.

¹⁰⁸ Такая традиционная фигура дурака встречается во многих Псалтирях и иллюстрирует 52 псалом, где говорится о безумце (см. Национальная библиотека, ms. lat. 10434; Библиотека Сент-Женевьев, п. 2689).

¹⁰⁹ А вовсе не Воздержание и Невоздержание, как полагают Журден и Дюваль.

¹¹⁰ В Амьене, Шартре (южный портал); на северном портале Шартра Смирение держит птицу в руке. На портале собора Парижской Богоматери птица была переделана. Теперь там орел.

¹¹¹ Розы собора Парижской Богоматери и Осерра.

¹¹² *Королевская сумма*, Национальная библиотека, ms. franç. 928, f. 74. В манускрипте из Библиотеки Мазарини (п. 870, f. 89v.) допущена ошибка. Художник случайно противопоставил Гордыню Девству, узнаваемому благодаря Деве на гербе и единорогу у ног.

¹¹³ Мф 10, 16. — *Прим. пер.*

¹¹⁴ На витраже в Лионе Гордыня низвергается в бездну, но за отсутствием места лошадь не была изображена.

эпизод из Психомехии. Видно, что даже когда мастера XIII в. хотят привнести нечто новое, они не вполне свободны от влияния Пруденция. Способ представления Гордыни уже обрел традицию. Виллар де Оннекур воспроизводит эту фигуру в своем «Альбоме» как образец, от которого нельзя отклоняться¹¹⁵. На полях он пишет: *Orgueil, si cume il trébuche*, т. е. «вот как оступается Гордыня». Это следует понимать так: когда вам требуется нарисовать фигуру Гордыни, изображайте ее именно в такой манере.

Здесь начинается второй ряд Добродетелей, тот, что на порталах Парижа и Амьена находится слева от Иисуса Христа.

Мы сразу узнаем Силу в обличье воина в кольчуге, со шлемом на голове и мечом в руках (илл. 66). Этот воин — женщина, что доказывает длинное платье, достигающее до пят. Сила совсем не грозна: она восседает на троне, полная спокойствия и равновесия¹¹⁶; она никого не трогает, а просто собранна. Ее ясный ум и прямой взгляд делают ее готовой к любым происшествиям. На ее щите — лев или бык. Никогда раньше Сила не изображалась с таким истинным благородством, никогда не соответствовала она лучше определению богословов: «душевная сила, которая все выполняет сообразно с разумом»¹¹⁷. Было бы только естественно, если



62. Безумие. Витраж розы собора Парижской Богоматери



63. Смирение и Гордыня. Амьенский собор

¹¹⁵ *Альбом Виллара де Оннекура*, pl. 5.

¹¹⁶ Особенно это проявилось в фигуре Силы на южном фасаде шартрского собора; она прекрасно уравновешена.

¹¹⁷ *Spec. mor.*, lib. I, dist. LXXX, pars III. Это определение мы находим уже у св. Бернарда.



64. Гордыня. Витраж розы
собора Парижской Богоматери



65. Трусость. Витраж розы
собора Парижской Богоматери

бы подобная фигура спонтанно появилась в воображении художников, которые жили в этот рыцарский век. Воин-христианин, сдерживая свою силу и ставя ее на службу Церкви, предстает здесь как высочайший человеческий идеал. Однако не можем ли мы вывести этот образ Силы из нескольких строк апостола Павла? Настоящий христианин кажется ему подобным воину, облеченному в главные добродетели как в доспехи: «Укрепляйтесь Господом... Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против... станьте, препоясав чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности... возьмите щит веры... и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие»¹¹⁸. Этот фрагмент сам по себе может показаться не очень значимым, так как добродетель Силы не названа по имени. Но примечательно, что в Средние века он использовался в применении к этой Добродетели. Гуго Сен-Викторский в трактате *De Anima* («О душе») заставляет Добродетели по очереди выступать с речью. В уста Силы он вкладывает слова апостола Павла¹¹⁹. Итак, получается, что идея вооружить Силу как рыцаря исходит на самом деле из фрагмента послания апостола Павла. Смысл образа льва, изображенного на щите, ясен. Есть ли необходимость нагромождать тексты, чтобы доказать: для средневековых символистов лев был одним из типологических изображений смелости¹²⁰? «Лев, — пишет Рабан Мавр, — по своей смелости есть царь зверей. В книге Притч

¹¹⁸ Еф 6, 10–17.

¹¹⁹ Гуго Сен-Викторский, *Appendix, De Anima*, PL, t. CLXXVII, col. 185. Авторство этого труда оспаривается, но для нас это не важно.

¹²⁰ Другим таким типологическим изображением был бык. Сила на розе собора Парижской Богоматери держит щит, на котором нарисована голова быка.

сказано: лев самый смелый из животных, он не боится встречи ни с кем»¹²¹. В XII в. слова Рабана Мавра буквально повторены в «*De bestiis*»¹²².

Силе противопоставлена Трусость. В Париже¹²³ (илл. 65 и 70), Амьене (илл. 66), Шартре¹²⁴ и Реймсе наши мастера изобразили сцену, полную народного простодушия. Рыцарь в панике бросает свой меч и бежит со всех ног, опережая зайца. Время, несомненно, ночное, так как на дереве сидит сова и, кажется, издает свой заунывный крик. Не иллюстрируется ли здесь какая-то старая пословица или фаблю? Я охотно верю, что анекдот о солдате, по пятам за которым бежит заяц, был в числе излюбленных историй проповедников. Хотя Этьен де Бурбон и не сообщает ни о чем подобном, но у брата Лорана мы находим фрагмент, крайне схожий с нашим рельефом. Когда он пишет

в «Королевской сумме» о трусливых, то говорит: «Они походят на тех, кто не осмеливается ступить на добрую тропинку из страха, что улитка покажет им свои рожки»¹²⁵. Аналогичное сравнение, много раз повторенное с кафедры, должно было вдохновить наших скульпторов¹²⁶.

Какие Добродетель и Порок следуют затем, не совсем ясно.



66. Сила и Трусость.
Амьенский собор

¹²¹ Рабан Мавр, *De Universo*, lib. VIII. [В синодальном переводе: «Лев, силач между зверями, не постыдится ни перед кем» (Притч 30, 30). — Прим. пер.]

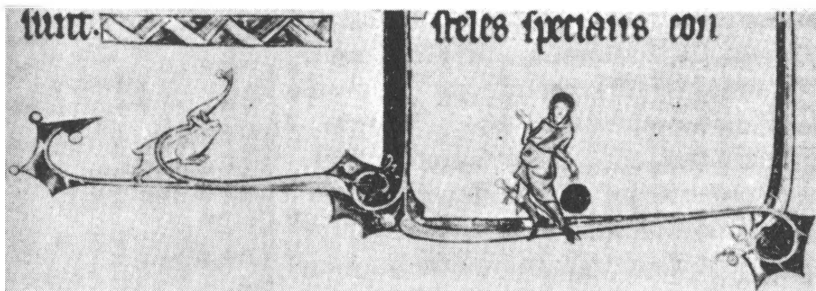
¹²² *De bestiis* (приписывается Гуго Сен-Викторскому), PL, t. CLXXVII, col. 123.

¹²³ Портал и роза.

¹²⁴ В Шартре совершенно не сохранилась фигура зайца.

¹²⁵ *Королевская сумма* / Édit. de Lausanne, p. 126. См. илл. 29.

¹²⁶ На фасаде «Дома с зеркалом» в Дижоне (датируется XIII в.) мы видим рыцаря, сражающегося с улиткой (Chabeuf, *Revue de l'art Chrétien*, 1899, p. 112 ff.). На фрагментах шартрского амвона, сохраняемых в соборе, мы видим рыцаря, убегающего от улитки. В одной из рукописей (Национальная библиотека, ms. lat. 14284) есть изображение рыцаря, которого заяц привел в ужас (илл. 67).



67. Рыцарь, испугавшийся зайца. Париж, Национальная библиотека, ms. lat. 14284

У Добродетели нет никакого характерного атрибута, кроме быка на гербе (илл. 68). Порок представлен в образе мужчины¹²⁷, который с мечом в руке наступает на невозмутимого монаха¹²⁸ (илл. 68). Согласно общепринятому мнению, Добродетель является Терпением, символизированным быком, а порок Нетерпением¹²⁹ или Гневом. Мирянин, угрожающий клирику мечом, может быть неким непорочным грешником, не желающим выслушивать внушения. Объяснение довольно правдоподобно, но не подкреплено никаким текстом. Здесь открывается обширное поле для дальнейших исследований, но мы сознаемся, что были в них не более удачливы, чем наши предшественники.

Следующие два рельефа стали предметом спора. Сначала дадим их описание. У Добродетели в руках — щит с изображением агнца (илл. 69), что же касается Порока, то он представлен живой сценкой: богато одетая дама, видимо, из благородного рода, сидящая в искусно отделанном кресле, бьет ногой в грудь смиренного слугу, подносящего ей кубок (илл. 69 и 71). Каноники Журден и Дюваль видели в этом образе Жестокость, противопоставленную Кротости. Это объяснение, принятое и другими интерпретаторами¹³⁰, было ос-

¹²⁷ В Шартре и Амьене это женщина.

¹²⁸ Кажется, что на розе собора Парижской Богоматери это мирянин.

¹²⁹ К этому мнению присоединились Журден и Дюваль (*Etude sur le portail d'Amiens*), Ф. де Гильерми (*Descript. de Notre Dame de Paris*) и Бюльто (*Monogr. de Chartres*).

¹³⁰ Гильерми, Бюльто.



68. Терпение и Гнев.
Амьенский собор



69. Кротость и Жестокость.
Амьенский собор

порено г-ном Дюшале¹³¹. Он полагает, что на этих рельефах изображены Благодородство и Низость. Изучая иллюстрированную рукопись поэмы «Романа о Фовеле», — единственный символический труд, где мы видим лошадь (олицетворяющую низменные стремления нашей природы) посреди круга Пороков, — он обнаружил миниатюру XIV в., которая в точности воспроизводит сцену жестокости, фигурирующую в Париже¹³², Амьене и Шартре. И эта миниатюра находилась рядом с частью текста, касающейся Благодородства и Низости. Этот аргумент кажется достаточно сильным. Возвращаясь к рукописи «Романа о Фовеле»¹³³, мы можем констатировать абсолютное сходство упомянутой миниатюры с рельефами, которые являются предметом нашего изучения: столь же знатная дама бьет своего слугу с равной жестокостью; присутствует и кубок — аналогия полная.

¹³¹ *Biblioth. de l'école des Chartes*, t. V, 2^e série.

¹³² Портал и роза.

¹³³ Национальная библиотека, ms. franç. 146, f. 14 (XIV в.).



70. Трусость. Собор Парижской Богоматери



71. Жестокость. Собор Парижской Богоматери

Но, читая поэму, нет оснований полагать, что наша миниатюра иллюстрирует именно строки, посвященные Низости. Поэт описывает этот Порок так расплывчато, как только возможно, и мы не находим ни одного слова или выражения, которое можно было бы отнести к рисунку¹³⁴. Напротив, строки прямо перед миниатюрой, говорящие о Неблагодарности, какими бы туманными они ни казались, пробуждают в уме идеи, аналогичные тем, которые выражает художник. Мы читаем: *Amprès li sist Ingratitude / Qui est très mauvaise et très rude / Car el ne veust nul recognoistre* («За ним сидела Неблагодарность, / Которая очень дурна и груба, / Ибо не желает никого благодарить»).

Дама, которая вознаграждает слугу, принесшего ей напиток, уда- ром ноги, заслуживает подобных эпитетов от поэта. О ней действительно можно сказать, что она «не желает никого благодарить», то есть у нее нет ни к кому признательности. Мне кажется очевидным, что эта миниатюра была вставлена в рукопись, чтобы проиллюстрировать строки о Неблагодарности, а не строки о Низости. Таким образом, миниатюрист воспользовался образцом, который уже по меньшей мере сто лет переходил из мастерской в мастерскую. Ста-

¹³⁴ Вот самые характерные детали описания: *Elle cuide estre noble et sage / Pour ce qu'elle a grand héritage, / Mais el se deçoit et meserre, / Car noblesse n'est pas pour terre* («Она полагает себя благородной и мудрой, / так как у нее большое наследство, / но она ошибается и впадает в грех, / так как благородство не состоит в земном»).

рый мотив показался ему более или менее соответствующим тексту «Романа о Фовеле».

Итак, возможно, что на протяжении века маленькая сценка с владелицей замка и ее вассалом (ее происхождение нам неизвестно), служила для изображения Неблагодарности или, точнее, Жестокосердия, — ведь овца, высеченная на щите противоположной Добродетели, символизирует скорее кротость и доброту, чем благодарность. Для богословов овца — это совершенный образ кротости, потому что она без сопротивления отдает все, что наиболее дорого для нее — свои шерсть и молоко¹³⁵. Все средневековые мыслители, следуя за Исидором Севильским, соединяли *ovis* («агнец») и *oblatio* («облатка»)¹³⁶. Следовательно, что бы ни говорил г-н Дюшале, нет повода изменять названия, предложенные канониками Журденом и Дювалем и добавлять в перечень Добродетелей и Пороков Благородство и Низость.

Следом Согласие или Мир, узнаваемая благодаря своему атрибуту, противостоит Раздору. У миротворческой добродетели на щите оливковая ветвь (илл. 72)¹³⁷. Мы помним, что у Пруденция Согласие увенчана короной из оливковых листьев; Алан Лилльский, живший незадолго до времени выполнения наших рельефов, вручает ей оливковую ветвь в цвету¹³⁸.

Раздор представлен сценой из домашней жизни: муж и жена вцепились друг другу в волосы, в то время как горшок или кувшин кажутся с одной стороны, а веретено с другой¹³⁹ (илл. 72). Кажется, что

¹³⁵ Рабан Мавр, *De Universo*, lib. VIII, PL, t. CXI, col. 201; Винсент из Бове, *Spec. natur.*, lib. XVIII, cap. LXIX, LXX.

¹³⁶ Винсент из Бове, *Op. cit.*

¹³⁷ Г-н Дюран (*La cathédrale d'Amiens*) замечает, что в Амьене у этой ветви есть черенки. Вполне возможно, что здесь имеется некое символическое значение.

¹³⁸ *Anticlaudianus*, PL, t. CCX, col. 502: *Virginis in dextra, foliorum crine comatus, / Flore tumens, fructus exspectans, ramus olivae / Pubescit.* («У девы в руке покрытая листвою, / наполненная цветением, ожидающая плодов ветвь оливы / зреет...»). На витраже в Осерре Согласие представлена без атрибута; она складывает руки перед крестом. Согласие из Осерра заставляет нас понять, что Согласие Парижа, Амьена и Шартра — не светская, мирская добродетель. Она выражает согласие души с самой собой и внутренний мир, обретенный в вере.

¹³⁹ На рельефе собора Парижской Богоматери (переделанном) мы видим



72. Согласие и Раздор.
Амьенский собор

когда брат Лоран описывал Гнев в «Королевской сумме», то перед глазами у него был этот рельеф¹⁴⁰: «Третья война, которую он ведет — против тех, кто ниже его, то есть жены и семейства. Иногда он впадает в такое безумие, что бьет и яростно нападает и на жену, и на семью, и на детей и разбивает горшки и чаши». В действительности же и богослов, и художник черпали из богатой сокровищницы народной проповеди, где в изобилии встречались живые образы, взятые непосредственно из окружающей действительности.

Следующие два рельефа представляют женщину, на чьем гербовом щите изображен коленопреклоненный верблюд (илл. 73 и 75) и мужчину, который замахивается на епископа (илл. 73). Верблюд, на-

гнувшийся для того, чтобы на него возложили бремя, символизирует послушание и покорность¹⁴¹. Добродетель, украсившая им свой щит, без сомнения — Послушание¹⁴². Порок, противостоящий ей, может быть только Непокорностью. Вот как брат Лоран объясняет нам, что такое Непокорность: «Это когда человек восстает против тех, кто желает ему добра. Если его упрекают, он защищается; если наказывают, то он гневается»¹⁴³. Кто же эти люди, которые «желают ему добра», которые могут его упрекать и имеют право наказывать, если не епископы, истинные духовные наставники. Непокорность пред-

спор между супругами, но на медальоне розы вновь живописана семейная ссора, аналогичная тем, что изображены в Шартре и Амьене.

¹⁴⁰ Здесь мы следуем тексту ms. 938 из Национальной библиотеки (французские фонды), f. 16v. Он более точен, нежели тот, что дает М. Шаванн (p. 111) по манускрипту из Лозанны.

¹⁴¹ Рабан Мавр, *De Universo*, PL, t. CXI, col. 211: *Camelus autem Christi humilitatem significant* («Верблюд же означает уничижение Христа»).

¹⁴² А не Воздержание, как полагал Бюльто (*Monographie de Notre Dame de Chartres*, t. II, p. 64).

¹⁴³ *Королевская сумма* / Édit. de Lausanne, p. 64.

стает в Средние века только под видом неповиновения Церкви. Человек, поднимающий руку на своего епископа, не просто виновен в жестокости — он вступает в конфликт с разумом и законом. На розе собора Парижской Богоматери мы видим любопытную деталь: у человека, восстающего против епископа, на голове коническая иудейская шляпа. Не приходится сомневаться в интерпретации мысли автора, столь характерной для Средних веков. Иудей, столько веков отказывающийся внять голосу Церкви, казался прямо-таки символом бунтарства и упрямства.

Наконец, два последних рельефа демонстрируют Постоянство и Непостоянство. Идея поставить в конце ряда Добродетелей Постоянство — не только как самую скромную, но и как самую необходимую для того, чтобы продержаться до конца — совсем небанальна. Мы видели, что и Гонорий Августодунский делает Постоянство последней ступенькой мистической лестницы, ведущей на небеса. На шите Постоянства — корона (илл. 74 и 75). «Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни» — говорит св. Иоанн Богослов в Откровении¹⁴⁴. Два других атрибута, менее ясных на первый взгляд, дополняют характеристику добродетели постоянства. Львиная голова, кажущаяся отрезанной, появляется в верхней части композиции, а на шите расположился львиный хвост¹⁴⁵. Примитивная иероглифика: голова и хвост суть начало и конец. Мастер хотел сказать, что постоянство требуется от нас с первого и до последнего дня.

Непостоянство представлено в виде монаха, который бежит из своего монастыря, повернув голову назад (илл. 74). Последний раз



73. Послушание
и Непокорность. Амьенский
собор

¹⁴⁴ Откр 2, 10.

¹⁴⁵ Эти детали все еще различимы в Амьене и Шартре. В Амьене голова, кажется, принадлежит не льву, а быку.



74. Постоянство
и Непостоянство. Амьенский
собор

глядит он на церковь своей обители или на свою отворенную келью, где осталось его обложение.

Мы видим, насколько сложны эти маленькие композиции. Здесь можно найти реминисценции из Пруденция, эмблемы, заимствованные из Ветхого Завета, Евангелия, бестиариев, многочисленные следы схоластического учения, народные сцены, которые, возможно, были примерами в проповедях. Множество привычных XIII в. идей группируются и собираются вокруг этих образов Пороков и Добродетелей. Без всякого сомнения, руку художников направлял некий ученый клирик.

В целом это весьма глубокое произведение, посвященное нравственной жизни. Образы Добродетелей до глубины души трогают нас своим целомудрием и скромностью. В суровом феодальном мире, где гербы испещрены когтями хищных птиц и животных, они избрали для украшения своих щитов (за исключением Силы со львом) самых смиренных и кротких зверей: овцу, барана, голубку, быка, верблюда — это звери евангельских притч, освященные христианством. Здесь перед нами вновь чарующая пастораль катакомб, которая долго пленяла воображение христианских художников.

Мы говорили о том, что выбор этих добродетелей не соотносится с принятыми у богословов классификациями — но от этого он не становится менее интересным. Кем бы ни был человек, расположивший их в такой последовательности, он был настоящим христианином. Ведь он дал лучшие места самым смиренным, незаметным и касающимся внутреннего мира человека добродетелям: смирению, терпению, кротости, послушанию и постоянству. Занятый прежде всего глубинной жизнью души, он даже не подумал о том, чтобы включить в свой ряд такую светскую добродетель, как Правосудие. Душа, украшенная добродетелями, которые он предлагает, была бы



75. Послушание и Постоянство. Собор Парижской Богоматери

прекрасной душой. Таким мог бы быть кто-нибудь из величайших средневековых святых. Идеал смиренной, кроткой и терпеливой — одним словом, христианской — жизни, как она понималась в эту эпоху веры, до сих пор начертан на фасадах наших соборов. Наш неизвестный богослов здесь практически встречается с автором «Подражания Христу».

Чтобы почувствовать, как полно жизнью средневековое искусство, достаточно сравнить современные безжизненные аллегории Смелости или Правосудия с этими небольшими фигурками, от которых исходит благоухание святости. Своим целомудрием и кротостью они благотворно воздействуют на душу всякого, кто глядит на них с симпатией. Кажется, что они говорили средневековому человеку: «Твои дни проходят, ты чувствуешь, как приближается старость и смерть. Посмотри на нас: мы не стареем и не умираем; наша чистота сохраняет нам вечную юность. Прими нас в свою душу, если ты не хочешь стареть и умирать».

III

Но не следует ли отказаться от мира, чтобы приобрести эти прекрасные добродетели? Достижимы ли они в нашей повседневной жизни? В соборах мы находим ответ на этот важный вопрос. Деятельная и созерцательная жизнь, говорит нам Шартрский собор, одинаково



76. Щедрость. Санский собор

во святы. На своде северного портика, совсем близко от того ряда, где представлены добродетели, двенадцать очаровательных фигурок символизируют два вида человеческой деятельности¹⁴⁶. Слева работают шесть улыбающихся девушек: одна моет шерсть, вторая красит ее, третья треплет лен, четвертая чешет его, пятая прядет, а последняя сматывает его в клубок. Большая сидящая фигура, которая, к несчастью, исчезла во время революции¹⁴⁷, завершала и подытоживала всю серию — она шила, и символизировала собой жизнь деятельную.

Справа шесть скульптурных фигур представляют девушек с покрытыми головами, занятых чтением, размышлением и молитвой. Одна из них в экстазе поднимает к небу глаза. Большая статуя, также уничтоженная в годы революции, возвышалась над рядом скульптур и представляла читающую женщину — это жизнь созерцательная. Возможно, две большие статуи изображали одновременно и конк-

¹⁴⁶ Перед последним поясом.

¹⁴⁷ См. Bulteau, *Monogr. de Chartres*, II, p. 225.

ретных персонажей — Марфу и Марию, или Лию и Рахиль — схоласты традиционно считали их символами деятельной и созерцательной жизни¹⁴⁸.

Хотя в Шартре деятельной жизни и отведено более почетное место, все же кажется, что перед Богом обе они равны.

Итак, — и это вывод из того урока, что дают нам соборы, — никто не должен искать отговорок и извинений. Добродетель обязательна для всех и в любых обстоятельствах, ибо всякий путь может вести к Богу.

¹⁴⁸ См. особенно Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, PL, t. CLXXII, col. 1020.

КНИГА IV

ЗЕРЦАЛО ИСТОРИИ

ГЛАВА I

ВЕТХИЙ ЗАВЕТ

I. Ветхий Завет как прообраз Нового. Истоки символической интерпретации Библии. Александрийские отцы Церкви. Св. Иларий. Св. Амвросий. Св. Августин. Средние века. Glossa ordinaria («Ординарная глосса»). — II. Образы Ветхого Завета в средневековом искусстве. Образы, соотносящиеся с Иисусом Христом. Символические витражи Буржа, Шартра, Ле Мана и Тура. — III. Ветхозаветные образы, соотносящиеся с Девой Марией. Портал Лана. Влияние Гонория Августодунского. — IV. Праотцы и цари. Их символическая роль. — V. Пророки. Попытки средневекового искусства изобразить пророчества. — VI. Древо Иессеево. Иудейские цари на фасадах собора Парижской Богоматери, Амьена и Шартра. — VII. Процессия пророков. — VIII. Выводы. Символические медальоны витражей Сугерия в Сен-Дени. Статуи северного портала Шартрского собора.

До сих пор мы рассматривали человека вообще — с его пороками и добродетелями и с его творческим гением, создавшим науки и искусства; теперь нам предстоит увидеть человечество в его жизни и деятельности: мы переходим к истории.

Собор рассказывает нам историю мира по схеме, практически совпадающей с той, которая изложена у Винсента из Бове. В Шар-

тре, как и в *Speculum historiale* («Зерцале истории»), история человечества сведена почти исключительно к истории избранников Божиих. Ветхий Завет, Новый Завет и, наконец, Жития святых дают для нее все составляющие. Эти три книги содержат все, что необходимо знать человеку о тех, кто жил до него. Это — три акта всемирной истории, и их может быть только три. Бог сам определил порядок этой драмы. Ветхий Завет показывает нам человечество в ожидании Закона; Новый — дает понимание Закона воплотившегося и живого; Жития Святых делают нас свидетелями человеческих стараний жить согласно Закону. Таким образом, каждая из этих великих книг отмечает одну из эпох истории и каждая станет предметом одной из глав нашего исследования.

I

С того дня, когда мозаичисты Санта Мария Маджоре украсили неф базилики циклом библейских сюжетов, Ветхий Завет часто служил источником вдохновения для средневекового искусства. Но до XIII в. мы не находим больших нарративных композиций, которые объемлют всю историю народа Божьего. Витражи Сент-Шапель, к примеру, подробно иллюстрируют несколько книг Библии — от Бытия до Пророков. Одиннадцать огромных окон, из которых иные насчитывают до ста сцен, демонстрируют нам, в своем божественном свете, всю историю героев Ветхого Завета. Эти бесчисленные композиции, выполненные в манере миниатюры, превращают Сент-Шапель в самую восхитительную из историзованных Библий. На южном портале Руанского собора серию многочисленных маленьких барельефов отличает тот же нарративный характер: здесь, как и в Сент-Шапель, художник шаг за шагом следовал за повествованием первых книг Ветхого Завета, и его останавливала только нехватка места.

Перечислять все композиции XIII в. — витражи и рельефы, — где рассказывается эта часть Библии, было бы слишком долгим, а главное, бесполезным занятием. Нам достаточно отметить, что некоторые трогательные и поистине народные сюжеты (такие как история

Иосифа) появляются чаще других¹. Все композиции, посвященные Ветхому Завету, просты, строги и имеют форму ясного и безличного рассказа.

Если бы Средние века удовлетворялись такими большими историческими циклами, данную тему не стоило бы дальше развивать, достаточно было бы указать на их существование. Но в XIII в. появился другой, куда более любопытный способ трактовки Ветхого Завета: вместо того чтобы следовать букве текста, художники чаще предпочитали следовать духу. Ветхий Завет представлялся им обширным прообразом Нового. Руководствуясь трудами отцов Церкви, они выбрали некоторое количество ветхозаветных сцен и связали их с евангельскими, чтобы дать почувствовать их глубокое взаимное соответствие. Там, где витражи Сент-Шапель позволяют нам увидеть только рассказ, окна Шартра и Буржа раскрывают таинство.

Подобная система интерпретации полностью согласуется с церковной догмой. Однако после Тридентского собора Церковь, отодвинув символический метод на второй план, отдала предпочтение буквальному смыслу Ветхого Завета, так что сегодня основанная на символизме экзегеза, к которой постоянно, если не сказать исключительно, прибегали отцы Церкви, полностью забыта. Поэтому нам кажется полезным кратко изложить доктрину, которая столь часто находила выражение в искусстве.

Бог, который видит все с точки зрения вечности, установил глубокую гармонию между Ветхим и Новым Заветом: первый есть лишь прообраз второго. То, что Евангелие показывает нам при свете дня, Ветхий Завет, говоря средневековым языком, дает увидеть при неверном свете луны и звезд. В Ветхом Завете истина скрыта под покровом, но смерть Иисуса Христа разорвала этот таинственный покров. Вот почему в Евангелии говорится, что завеса Храма разорвалась сверху донизу в тот час, когда Иисус испустил дух². Таким образом, Ветхий Завет обретает смысл только в свете Нового, а Си-

¹ Витражи, посвященные истории Иосифа, есть в Шартре, Бурже, Осерре и Пуатье.

² О завесе Храма и ее символике см.: Гонорий Августодунский, *Gemma animae*, PL, t. CLXXII, col. 657.



77. Сотворение мира. Цоколь портала собора в Осерре (фрагмент)

нагога, упрямо продолжающая толковать его отдельно, носит повязку на глазах³.

Эта идея, которой всегда придерживалась Церковь, изъяснена в Евангелии устами самого Иисуса Христа: «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесену быть Сыну Человеческому»⁴. Или еще: «...ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи»⁵.

³ Как мы увидим, именно так Синагога изображалась в искусстве XIII в.

⁴ Ин 3, 14.

⁵ Мф 12, 40.

Апостолы, как видно из их Посланий, объясняли новообращенным христианам мистическое согласие двух Заветов. Апостол Павел останавливается на этом особо в своем Послании к Евреям. Недавно обращенным и еще слишком приверженным букве Ветхого Завета иудеям он внушает, что обряды древнего союза между Богом и людьми были только прообразами, призванными предвосхитить новый союз⁶. Он объясняет им, что Мелхиседек, царь-священник, — только образ Сына Божьего, царя и первосвященника. Многие фрагменты из Первого Послания к Коринфянам и Послания к Галатам, также как и несколько стихов из Первого Послания апостола Петра, убеждают нас в том, что метод аллегорической интерпретации был знаком апостолам⁷.

Но лишь в Александрии, к III в., такой способ толкования Библии определился как система. В этом нет ничего удивительного, если подумать, что начиная с I в. александрийские иудеи, проникнутые духом эллинизма, видели в своей священной книге уже только символ. Филон, чтобы привести свою философскую систему в согласие с Библией, вытеснял из своего комментария буквальный смысл Писания. Он объяснял Бытие почти так же, как стоики объясняли Гомера: для них Илиада и Одиссея были глубокомысленными аллегориями, в которых скрыта высочайшая философия. Итак, в этом необычном городе — Александрии — соединились греческий и восточный гений. В некоторых отношениях Филон может считаться старейшим из Отцов Церкви; ведь нельзя сомневаться в том, что Климент Александрийский и Ориген были его учениками.

Именно у Оригена аллегорическое истолкование Ветхого Завета впервые появляется в виде сложившейся системы. Он начинает с того, что выдвигает в качестве аксиомы тройственный смысл Писания: ибо Писание есть некое гармоничное единство, сотворенное, как и человек, по образу Божию. И так же, как в человеке есть три начала — тело, дух и душа, так и в Писании есть три уровня смысла — буквальный, нравственный и духовный⁸. Но он оговаривает,

⁶ Евр 9; 7, 1–3.

⁷ 1 Кор 10, 6; Гал 4, 24; 1 Пет 3, 20–21.

⁸ Περὶ ἄρχων, lib. IV, PG, t. XI, col. 363.

что не все места в Библии поддаются тройственному истолкованию: для одних подходит только буквальное, для других — нравственное или духовное. Особенно Ориген восстает против буквального понимания; оно кажется ему исполненным нелепостей и противоречий, из которых проистекают все ереси. «Кто настолько глуп, — пишет он, — чтобы верить в то, что Бог, подобно садовнику, насадил растения в Раю и действительно поместил там дерево, называемое Древом Жизни, доступное чувственному восприятию?»⁹. В своем Комментарии на Книгу Бытия он объясняет, что Рай является не чем иным, как аллегорией будущей Церкви¹⁰. Постепенно из его Комментариев на Писание исчезает буквальный смысл. Если ему нужно объяснить фрагмент из Книги Бытия, где говорится о том, что Бог сделал Адаму и Еве одежды из кожи животных, он пишет: «Какой простец, какая старуха поверит, что Бог содрал шкуры с животных, дабы сделать затем одеяния на манер кожевника?». Чтобы избежать подобной нелепости, нужно понимать, согласно Оригену, что одежды кожаные означают смертность как следствие грехопадения. Он добавляет: «Вот как надо учиться находить сокровища, спрятанные за буквой текста»¹¹.

Он пытается оправдать этот довольно смелый метод. Принятый им способ интерпретации использовали апостолы, и устной традицией он передавался вплоть до времени самого Оригена. Но вполне очевидно, что автор оказался увлечен силой своего мощного воображения. В пламени его гения, который сравнивают с печью для плавки чугуна, буквальный смысл Писания исчезает. Цельс и другие мыслители средней руки, которые, цепляясь за букву Писания, видели в нем только противоречия, чувствовали себя здесь очень неуверенно. Но и сам Ориген преступал иногда границы ортодоксии, и в свою очередь рисковал сойти за еретика.

Запад принял аллегорический метод греческих отцов Церкви, и особенно Оригена. Св. Иероним утверждает, что никто более св. Илария не сделал для того, чтобы этот метод стал известен латин-

⁹ PG, t. XI, col. 375.

¹⁰ Εἰς τὴν γένεσιν, PG, t. XI, col. 99.

¹¹ Εἰς τὴν γένεσιν, PG, t. XI, col. 101.

скому миру¹². Сосланный в Малую Азию императором Констанцием, св. Иларий получил возможность в течение четырех лет изучать греческий и читать труды учителей Восточной Церкви. Вернувшись в Галлию, он написал «Комментарий к Псалмам», проникнутый оригеновским духом.

Привезенный с Востока св. Иларием, метод аллегорического истолкования стал по-настоящему популярен только благодаря св. Амвросию. Учение св. Климента и Оригена он распространил прежде всего с помощью проповеди: ведь нельзя сомневаться в том, что его трактаты о Каине и Авеле, Ноевом ковчеге и Аврааме и Исааке в их первоначальной форме были просто проповедями. В своих гомилиях он особенно стремился выявить духовный смысл Писания и объяснить людям все тайны аллегории. Об этом мы имеем драгоценное свидетельство св. Августина: «Я с удовольствием слушал, как Амвросий часто повторял в своих проповедях к народу, усердно рекомендуя, как правило: “буква убивает, а дух животворит”. ...Снимая таинственный покров, он объяснял в духовном смысле те места, которые, будучи поняты буквально, казались мне проповедью извращенности...»¹³. Именно этим способом св. Амвросий окончательно преодолел сопротивление св. Августина, который еще пытался спрятаться за трудностями библейского текста.

В свою очередь св. Августин продолжил разрабатывать метод своего учителя. Он сделал его известным всему христианскому миру. Но в то же время он на века установил фундаментальный принцип символической экзегезы, заключающийся в том, что буквальный смысл Писания, столь часто презираемый Оригеном, сакрален. Он пишет: «Братя, прежде всего увещаю вас, во имя Божие, верить, когда вы слушаете чтение Священного Писания, что все происходило в точности так, как описано в этой книге. Не пытайтесь отнять у Писания его историческое основание, без которого ваши построения повиснут в воздухе. Действительно существовал Авраам, и это правда, что у него был сын от жены его Сары... Но Бог сделал этих людей как бы вестниками о Своем Сыне, который должен был

¹² Св. Иероним, *Epist. ad Vigilant.*, LXI, PL, t. XXII, col. 603.

¹³ *Confess.*, lib. VI, cap. IV. [Перевод М. Сергеевко. — *Прим. пер.*]

прийти. Вот почему во всем, что они говорили и во всем, что они делали, можно искать Христа, можно найти Христа. Все, что Писание говорит об Аврааме, в действительности происходило, но в то же время он — пророческий образ. Сам апостол учит нас (Гал 4, 22–24): «Ибо написано: Авраам имел двух сынов, одного от рабы, а другого от свободной... В этом есть иносказание. Это два завета...»¹⁴. Таким образом, св. Августин не допускает, чтобы буква Писания исчезла. Напротив, он желает, чтобы историческая реальность служила надежным основанием для аллегории. Он написал обширный труд «О книге Бытия буквально» для того, чтобы обосновать следующее: события, даже если к ним можно приложить множество мистических толкований, не умаляются — ведь о них рассказывает священная книга. Утвердив этот принцип, он не боится постоянно использовать аллегорический метод. Трактат «О Граде Божьем» полон мистических объяснений. Ноев ковчег становится прообразом Иисуса Христа на кресте, потому что длина человеческого тела в шесть раз превышает его ширину, а именно таковы размеры ковчега¹⁵; нагота Ноя символизирует Страсти Христовы¹⁶; Авраам приносит в жертву Исаака, предваряя жертву Сына Божия¹⁷; на место отвергнутого Богом Саула садится Давид, чтобы дать нам понять, что Ветхий Завет сменится Новым¹⁸. Одна фраза из книги «О Граде Божьем» могла бы служить эпиграфом ко всей экзегезе св. Августина: «Ибо что называется Заветом Ветхим, как не прикровение Нового, и что — Новым, как не откровение Ветхого?»¹⁹.

Тот же способ истолкования мы находим в его проповедях, где он комментирует тот или иной фрагмент Ветхого Завета. Вот, например, как он объяснил жителям Гиппона историю Давида и Голиафа. «Братия, — пишет он, — вы видите, как сражаются, с одной

¹⁴ Sermo II, PL, t. XXXVIII, col. 30.

¹⁵ Civit. Dei., lib. XV, cap. XXVI.

¹⁶ Ibid., lib. XVI, cap. II.

¹⁷ Ibid., lib. XVI, cap. XXXII.

¹⁸ Ibid., lib. XVII, cap. IV.

¹⁹ Ibid., lib. XVI, cap. XXVI: *Quid enim quod dicitur Testamentum Vetus nisi occultatio Novi? Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelation?* См. также его трактат *Contra Faustum*, PL, t. XLII.

стороны, Демон, чьим образом является Голиаф, а с другой стороны — Иисус Христос, чей образ — Давид. Давид взял пять камней из ручья и положил их в сосуд, что служил ему для овечьего молока, и, так вооружившись, отправился навстречу своему врагу. Пять камней Давида означают пять книг закона Моисеева. Закон, в свою очередь, содержит в себе десять спасительных заповедей, из которых проистекают все прочие. Итак, Закон обозначается одновременно числом пять и числом десять. Потому Давид сражается с помощью пяти камней и играет, как говорят, на десятиструнном инструменте. И заметьте, что он бросает не все пять камней, но один: этот единственный камень символизирует то, что завершает Закон, то есть Милосердную Любовь. И заметьте еще, что он взял пять камней из потока. А что такое поток? Не люди ли это легкие и непостоянные, которых жестокие страсти влекут в море суеты? А ведь именно таким был народ иудейский. Он принял закон, но прошел над ним, как ручей протекает над камнями. Господь же наш взял Закон, чтобы высечь его до Благодати, как Давид взял камни из потока и поместил их в сосуд для молока. А что более верно передает Благодать, как не обильная сладость молока?»²⁰.

Труды св. Августина изобилуют искусными и неожиданными сравнениями. Причем он предлагает их только в качестве догадок, остерегаясь предписывать как догмы. Он пишет: «Эти тайны Писания мы выявляем, как можем. Другие сделают это лучше, но одно несомненно: все, там описанное, содержит сокровенный смысл»²¹.

После св. Августина последний из отцов Церкви — св. Григорий Великий — внес свой вклад в сокровищницу мистических истолкований. В своем знаменитом «Комментарии на книгу Иова», который был столь популярен в Средние века, он постоянно использует аллегорический метод.

Громадный труд по символизации, осуществлявшийся в первые века христианства, был с уважением воспринят Средневековьем, которое ничего на самом деле здесь не изменило, и добавило совсем немного.

²⁰ Sermo XXXII, cap. V, VI.

²¹ Civit. Dei., lib. XVI, cap. II.

Исидор Севильский был тем, кто подытожил для наступающих варварских эпох все комментарии отцов Церкви. Его *Quaestiones in Vetus Testamentum* («Вопросы на Ветхий Завет») — одно из важнейших звеньев в бесконечной цепи католической традиции. Во вступлении он объявляет, что для своего комментария он многое почерпнул у Оригена, св. Амвросия, св. Иеронима, св. Августина, Фульгенция, Кассиана, св. Григория Великого. Он сосредоточил в своем руководстве все знание прежних учителей, но прежде всего его привлекали их аллегорические объяснения: он сравнивает Писание с лирой, струны которой постоянно звучат и перекликаются друг с другом.

Чтобы еще более выявить мистический характер Библии, он написал небольшую памятку, озаглавленную *Allegoriae quaedam Scripturae Sacrae* («Некоторые аллегории Священного Писания»), которая является своего рода ключом к пониманию Священного Писания. Он перечисляет основных персонажей Ветхого Завета, кратко указывая, в каком смысле, согласно отцам Церкви, каждый из них является прообразом Мессии. Адам, Авраам, Моисей выступают как сакральные знаки. Все праотцы, герои и пророки становятся буквами мистического алфавита, которыми Бог пишет в истории имя Иисуса Христа.

Книги Исидора Севильского придали окончательную форму мистическим комментариям к Ветхому Завету. Средневековые авторы в течение веков будут повторять аллегорические интерпретации, найденные отцами Церкви и ставшие священными. «Учительствующий поток», по выражению XIII в., без усталости несет это учение. Когда просматриваешь комментарии на Священное Писание Беды Достопочтенного или Рабана Мавра, то удивляешься, как мало своего в их книгах. Они копируют отцов Церкви, если только не одного Исидора Севильского. Сразу чувствуется, что их комментарии созданы просто для поучения и потому несколько не претендуют на новизну. Наоборот, авторы прилагают все старания, чтобы остаться верными традиции.

Из школы Рабана Мавра в XI в. вышла книга, которая особенно пленила Средневековье точностью своего комментария и которая вплоть до эпохи Возрождения была известна под названием *Glossa*

ordinaria («Ординарная глосса»)²². Ее автор, Валафрид Страбон, считал себя лишь умелым компилятором. Аллегорические толкования, которыми он снабдил каждый стих Библии, находятся в полном согласии с традицией. Чаще всего он довольствуется тем, что буквально цитирует отцов Церкви, или еще Исидора Севильского, Беду и Рабана. Популярность *Glossa ordinaria*²³ делает эту книгу очень ценной для нас: она одна заменяет почти все остальные средневековые комментарии. Труды в этой же области, написанные в XI и XII вв., мало что добавляют к ней. Эта же самая доктрина, с очень небольшими дополнениями, обнаруживается в *Allegoriae in Vetus Testamentum* («Аллегориях на Ветхий Завет») — анонимном произведении Сен-Викторской школы²⁴. Ее же — на сей раз сжатую в мнемотехнические стихи — встречаем в «Авроре» Пьера де Рига, реймского каноника конца XII в.²⁵ Можно было бы привести массу других имен.

Очевидно, наивно было бы утверждать, что клирики, руководившие художниками, чаще пользовались этим, а не другим комментарием для интерпретации Библии; однако можно допустить, что «Ординарная глосса», простой в обращении учебник, имевшийся во всех монашеских и епископальных школах, служил им для этой цели наиболее часто. В любом случае подобная книга остается одной из наиболее ценных из дошедших до нас от Средневековья, поскольку она позволяет разрешить почти все трудности, возникающие при истолковании библейских аллегорических изображений.

Итак, в начале XIII в., когда художники трудились над убранством соборов, теологи учили с высот всех своих кафедр, что Священное Писание является одновременно и историей, и символом. Тогда было принято, что Библия может интерпретироваться на четырех

²² PL, t. CXIII, CXIV. См. также анверское издание 1634 г. (наиболее полное).

²³ Бенедиктинцы пишут в своей «Литературной истории Франции»: «В XII в. все понимание Писания сосредоточилось в *Glossa ordinaria*» (*Hist. littér.*, t. IX, p. 21). Самюэль Бержер отмечает, что в XIII в. комментарии французской Библии в большинстве своем заимствовались из «Ординарной глоссы» Валафрида Страбона (*La Bible française au Moyen Age*, Paris, 1884, p. 122).

²⁴ PL, t. CLXXV. Долгое время приписывалось Гуго Сен-Викторскому.

²⁵ PL, t. CCXII.

различных уровнях: историческом, аллегорическом, тропологическом и анагогическом. Исторический уровень давал знание о реальных событиях, аллегорический позволял увидеть в Ветхом Завете прообраз Нового, тропологический раскрывал нравственную истину, прячущуюся за буквой Писания, и, наконец, анагогический, как указывает его название, позволял до времени провидеть тайны будущей жизни и вечное блаженство. Например, название города Иерусалим, столь часто встречающееся в священных книгах, могло получить, в зависимости от уровня, одно из четырех толкований. Гильом Дуранд пишет: «В историческом смысле Иерусалим — это город в Палестине, который сейчас посещают паломники; в аллегорическом смысле — это Церковь Воинствующая; в тропологическом — это христианская душа; в анагогическом — Небесный Иерусалим, наше горнее отечество»²⁶. Не все библейские фрагменты могли быть подвергнуты подобной четырехступенчатой интерпретации, некоторые объяснялись лишь на трех уровнях. Например, история страданий Иова обладала прежде всего ценностью исторического факта; затем, она была аллегорией Страстей Иисуса Христа; наконец, в тропологическом смысле — образом испытаний, которые претерпевает душа христианина²⁷. К другим фрагментам были применимы только два объяснения, а многие должны были пониматься лишь буквально.

Таким был метод, принятый схоластикой²⁸. Все вышеизложенное показывает, что в подобных материях средневековые теологи лишь придерживались традиции первых веков христианства. Они не были ни смелее, ни тоньше отцов Церкви. Аллегорическое толкование Библии, таким образом, просто является частью христианской традиции.

²⁶ Гильом Дуранд, *Ration. Proem.*, 12.

²⁷ Гуго Сен-Викторский, *De scripturiset script. sacris.*, cap. III, PL, t. CLXXV, col. 12.

²⁸ Его подытоживают две мнемотехнические строчки, бывшие очень известными в Средние века:

Littera gesta docet, quid credas allegoria / Moralis quid agas, qui tendas anagogia («Буквальное истолкование учит о событиях; аллегорическое — о том, во что верить; моральное — о том, что делать; анагогическое — о том, куда стремиться»).

Необходимо было кратко коснуться этой преемственности идей, чтобы стало понятно, под каким влиянием создавались те столь любопытные произведения искусства, которые мы собираемся рассмотреть.

II

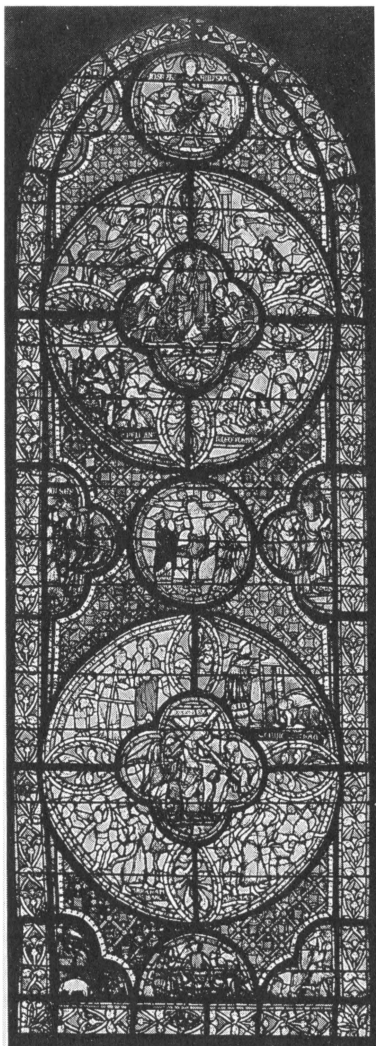
Важнейшие произведения, которые готика посвятила согласованию двух Заветов, — витражи²⁹. Прославленные окна Буржа³⁰ (илл. 78), Шартра, Ле Мана, Тура, Лиона, Руана все выражают одну и ту же доктрину в почти идентичной манере. Великие символические страницы, которые мы сейчас изучим, почти всегда скомпонованы сходным образом: в центральном медальоне показано событие, в соседних — его прообразы³¹. Мистические изображения, почерпнутые из Ветхого Завета, группируются преимущественно вокруг великой драмы Страстей Господних. Рядом с несущим крест Иисусом на наших окнах XIII в. помещен Исаак, несущий хворост для своего жертвоприношения, иудеи, ставящие мистический знак *tau* на своих дверях, вдовица Сарептская, подбирающая в присутствии пророка Илии два полена, и, наконец, праотец Иаков, благословляющий Ефрема и Манассию, двух сыновей Иосифа.

Эти ветхозаветные сцены одновременно представляют собой образы, с помощью которых комментаторы указывают нам на крест Иисуса. Сначала «Ординарная глосса» объясняет нам, что Исаак есть прообраз Сына Божия, также как Авраам — прообраз Бога

²⁹ Скульпторы оставили нам только одно произведение такого рода: статуи в Реймском соборе (левый портал при входе). Там перед нами действительно только образы, а не реальные события (Авраам и Исаак, Моисей и медный змий, иудеи отмечающие свои двери символом *tau*, сарептская вдовица).

³⁰ Последующие страницы станут более ясны, если читатель будет постоянно обращаться к изображению 78.

³¹ Эти символические витражи воспроизведены *Cahier et Martin* в *Vitraux de Bourges*. Кроме прекрасного текста о. Кайе, в *Vitraux de Bourges* стоит познакомиться с *Mélanges archéol.* P. Cahier (*Curiosités mystér.*, p. 91 ff.) и с *Annales archéol.*, t. XVIII (*Etude sur la Croix de Saint-Bertin*). Витраж в Орбе (Марна), к несчастью, отреставрированный (часть его — работа современных мастеров), принадлежит к той же группе произведений, которую мы отметили.



78. Буржский собор.
Символический витраж.

Отца. Бог, который должен был отдать Сына Своего за людей, пожелал дать возможность людям Ветхого Закона предвидеть эту великую жертву. Весь библейский фрагмент, в котором рассказывается о жертвоприношении Авраама, исполнен тайны. Каждое слово здесь должно быть взвешено. Например, три дня перехода от жилища Авраама до горы Мориа означают три возраста еврейского народа: от Авраама до Моисея, от Моисея до Иоанна Предтечи, от Иоанна Предтечи до Господа. Двое слуг, которые сопровождают Авраама, — это две половины еврейского народа, Израиль и Иуда. Осел, который несет все необходимое для жертвоприношения, не понимая, что он делает, — невежественная Синагога. Наконец, дрова, возложенные Исааком себе на плечи, — символ самого креста Иисуса Христа³².

Знак, проведенный иудеями на дверях их домов кровью агнца, тоже рассматривался как провозвестие креста. Комментаторы обычно сравнивали вышеупомянутый спорный фрагмент из Исхода с фрагментом из Книги пророка Иезекииля, где пророк говорит о том, что видел, как ангел Божий помечал лбы пра-

ведных буквой *may*. Думали, что *may* Иезекииля должна была быть тем же самым знаком, который иудеи в Египте рисовали на дверях

³² *Glossa ordinaria*, Lib. Genes., cap. XXII, v. 4, 5, 8.

своих домов. А так как буква *tau* (Т) обладает некоторым сходством с крестом, то был сделан вывод, что эти два фрагмента отсылают к кресту Иисуса Христа³³.

Медальон с пророком Илией и вдовицей сарептской еще раз прообразует ту же тайну. Преследуемый евреями Илия послан Богом к язычникам, к вдове из Сарепты, что в Сидоне. Когда он приходит к ней, она только что набрала воды и теперь подбирает два полена. Все символично в этом рассказе. Илия, преследуемый евреями, а позже вознесенный в огненной колеснице, есть образ Иисуса Христа. Вдовица сарептская — Церковь из язычников, принимающая Господа, которого не пожелала признать Синагога. Она набрала воды, чтобы обозначить свою веру в таинство крещения и подобрала два полена, чтобы выразить, что она ожидает своего спасения через крест³⁴. Вот почему художники Буржа (илл. 78) и Ле Мана вложили в руки вдовицы сарептской не два полена, но настоящий крест.

Несение креста сопровождается в Ле Мане и в Туре четвертой символической сценой: благословением сыновей Иосифа, Ефрема и Манассии, праотцем Иаковом. И здесь, согласно толкователям, нам следует узнать образ креста. Иаков, действительно, благословляет своих внуков «сложив руки крестообразно», как говорит библейский текст, — обстоятельство, казавшееся мистическим всем комментаторам³⁵. Стекольщик из Буржа воспроизвел ту же сцену, но поместил ее на самом верху витража, на почетном месте (илл. 78). По всей видимости, он хотел тем самым выразить более общую и глубокую идею, чем мастера Ле Мана и Тура. Отцы Церкви обращали внимание на то, что благословляя своих внуков крестообразно сложенными руками, Иаков желал подчеркнуть, что он предпочитает младшего старшему, — ведь именно на младшего, Ефрема, он возложил свою правую руку. Таким образом, благословение Иакова стало символом Нового Завета: Манассия представлял еврейский народ, а Ефрем — язычников. Иаков (прообраз Христа), предпочтя

³³ *Glossa ordinaria*, Lib. Exod., cap. XII, v. 7.

³⁴ *Glossa ordinaria*, Lib. Reg. XVII, 8—13.

³⁵ *Glossa ordinaria*, Lib. Genes., XLVIII, 12—15. См. также Исидор Севильский, *Quaest. in Vet. Testam.*, cap. XXXI: *De benedictionibus patriarcharum* («О благословениях патриархов»).

Ефрема Манассии, провозгласил, что Мессия крестной тайной заменит старый народ новым³⁶. Несомненно, именно так думал мастер из Буржа. Поместив благословение Иакова в кульминационной точке своего витража, он выразил ту мысль, что Иисус умер на кресте не за избранный народ, но за всех людей³⁷.

После Несения креста, Распятие на наших витражах заключает в себе еще большее символическое богатство. В медальонах вокруг изображения распятого Иисуса мы видим: Моисея, высекающего воду из скалы³⁸, медного змия³⁹, смерть Авеля⁴⁰ и, наконец, громадную виноградную гроздь, принесенную из Земли обетованной⁴¹ (илл. 78 и 79).

Начиная с апостола Павла, Церковь считала скалу, по которой ударил Моисей, прообразом Иисуса Христа⁴². Но это сравнение, вкратце намеченное апостолом, затем долго обосновывалось комментаторами Исхода. Согласно «Ординарной глоссе», где сводятся воедино эти толкования, источник, который забил из скалы после удара Моисеевым посохом, — это вода и кровь, вышедшие из ребер Иисуса, пронзенных копьем сотника. Толпа, ропщущая на Моисея в ожидании чуда, символизирует новые народы, которые не захотят больше подчиняться иудейскому закону и которые придут утолить жажду из живого источника Нового Завета⁴³. Понятно, почему сце-

³⁶ См. Исидор Севильский, *Loc. cit.* и *Allegor. quaedam Script. sacrae* на слова Иаков, Манассия, Ефрем.

³⁷ См. Cahier, *Vitraux de Bourges*, p. 25.

³⁸ Бурж, Тур, Ле Ман.

³⁹ Бурж, Тур, Ле Ман, Сен-Дени, Лион.

⁴⁰ Тур (здесь стекла с этой сценой были перемещены к Несению креста).

⁴¹ Крест из Сен-Бертена (воспроизведен в *Annales archéol.*, t. XVIII) и Реликварий из Тонгра (см. Cahier, *Nouv. mélanges d'archéol.* // *Curiosités mystér.*, p. 91). Фрагмент витража из Ле Мана, который мы здесь приводим (илл. 79), демонстрирует нам Моисея, высекающего воду из скалы и возносящего медного змия. Пеликан в сопровождении Давида (который говорил о нем в псалмах) тоже соотносится с Распятием. Что касается львов, то они помещены здесь неверно. Они должны были находиться рядом с медальоном, посвященным Воскресению.

⁴² 1 Кор 10, 3–4.

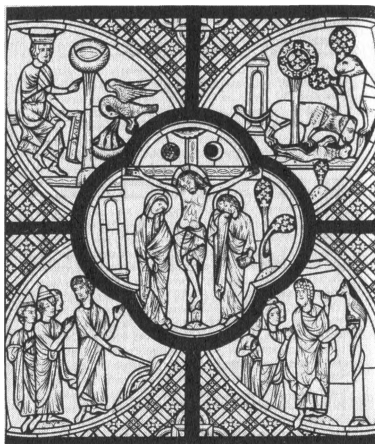
⁴³ *Glossa ordinaria*, Lib. Exod., cap. XVII, 3–4.

на, внешне столь далекая от Распятия, может быть поставлена рядом с ним.

Медный змий, воздвигнутый на древке Моисеем в пустыне, уже в Евангелии дан как прообраз Распятия. Поэтому комментаторы объясняли этот фрагмент из Ветхого Завета более кратко, чем обычно: они, несомненно, считали его более понятным. Исидор Севильский, которого цитирует «Ординарная глосса», довольствуется напоминанием о том, что Христос есть новый змий, победивший древнего. Он добавляет к этому, что медь — это самый твердый и крепкий из всех металлов; он был выбран Моисеем, чтобы выразить божественность Иисуса Христа и вечность Его Царствия⁴⁴.

Смерть Авеля, первого праведника и предтечи будущего Мессии, тоже казалась интерпретаторам ясным прообразом смерти Иисуса Христа. Они лишь напоминали, что Каин, старший из детей Адама, был очевидным символом древнего народа Божия. Абель, убитый Каином, — это Иисус, убитый иудеями⁴⁵.

Напротив, не так просто было истолковать символику виноградной грозди, принесенной из Земли Обетованной, поэтому комментаторы уделяют много внимания этому знаменитому месту из Книги Чисел. Двенадцать соглядатаев, которых Моисей послал в землю Ханаанскую и которые, вернувшись, заявили, что невозможно овладеть Землей Обетованной, — это книжники и фарисеи, убедившие иудеев не верить в Иисуса Христа. Тем не менее Иисус находится между ними в образе чудесной виноградной грозди. Этот плод, который двое соглядатаев принесли из земли Ханаанской подвешенным на палке, — Сам Иисус на кресте: ведь Иисус есть мистическая ви-



79. Собор в Ле Мане.
Символический витраж (фрагмент)

⁴⁴ *Glossa ordinaria*, Lib. Numer., cap. XXI, v. 8.

⁴⁵ *Glossa ordinaria*, Lib. Genes., cap. IV, v. 8.

ноградная гроздь, чья кровь наполнила чашу Церкви⁴⁶. Те, что несут его, тоже выражают тайну. Тот, что идет первым, повернувшись к грозди спиной, — это слепой и невежественный народ иудейский, поворачивающийся спиной к истине. Тот же, кто идет позади, смотря на виноград, — это образ язычников, которые идут вперед, сосредоточив свой взгляд на кресте Иисуса Христа⁴⁷. Это мистическое объяснение из «Ординарной глоссы» было буквально воспринято художником, создавшим символические сюжеты реликвария Честнаго креста Господня из Тонгра⁴⁸. Первому из носильщиков (тому, кто не видит грозди) он дал коническую иудейскую шапочку, чтобы показать, что этот персонаж символизирует Ветхий Завет. По этому примеру можно судить о верности, с которой средневековые мастера передавали мысль Церкви.

Воскресение Иисуса Христа было, как и Его Страсти, предвещено библейскими образами, нашедшими место на наших витражах. Самый известный из всех был заимствован из истории Ионы. Пророк, вышедший живым из чрева морского чудовища, заранее провозглашал победу Сына Человеческого над смертью. Как мы видели, в Евангелии эта связь уже отмечена. Комментаторы указывали, что Иона оставался во чреве китовом три дня, так же как Иисус три дня был во гробе⁴⁹. На витражах Буржа, Ле Мана и Лиона мы видим, как чудище извергает Иону совсем рядом с Христом, восстающим из гроба (илл. 78).

Другая библейская сцена, которая иногда сопровождает⁵⁰ Воскресение Христово, появилась в результате более тонкого толкования, — это история Елисея, воскресившего сына вдовицы⁵¹. Здесь

⁴⁶ *Ibid.*, Numer., cap. XVIII, v. 24. В «Глоссе» написано: *Calicem Ecclesiae propinavit* («Поднес Церкви чашу»). Это место крайне важно для истории искусства. Метафора в «Глоссе» (сюда она попала из Исидора Севильского) была визуализирована художниками. У креста мы видим Церковь, наполняющую свою чашу кровью, которая исходит из ребер Иисуса Христа.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ См. Cahier, *op. cit.*

⁴⁹ *Glossa ordinaria*, In Matth., cap. XIII, 39–41.

⁵⁰ В Бурже, Ле Мане.

⁵¹ Елисей, а не Илия, которому в Библии приписывается аналогичное чудо. На витраже Ле Мана можно прочесть: *Eliseus*.

речь идет не столько о воскресении Иисуса Христа, сколько о воскресении самого человечества, которое восстало из гроба вместе со Спасителем. Прислушаемся к тому, что говорится в «Глоссе»⁵². Елисей — прообраз Иисуса Христа. Когда он узнаёт, что сын вдовы умер, то сначала посылает слугу со своим жезлом, чтобы тот воскресил ребенка. Но у слуги не оказалось достаточно божественной силы, чтобы сотворить это чудо. «Вот, — говорит “Глосса”, — образ Моисея — этого слуги, которого Бог вооружил жезлом для спасения народа и который не смог преуспеть в этом. Иисус приходит как Елисей, чтобы завершить дело спасения. Он простирается над трупом и соединяет свои члены с его членами, что означает Его объединение с человеческой природой посредством принятия смертного тела. Семь раз он вдыхает в мертвого дух жизни, что означает, что он приносит мертвому человечеству семь даров Святого Духа. И наконец он поднимается вместе с живым ребенком, также как человечество восстает из гроба одновременно с Иисусом Христом».

Шартрский витраж показывает нам еще один прообраз Воскресения: Самсон, снимающий ворота Газы. Самсон входит в Газу, и филистимляне запирают за ним ворота, уверенные, что теперь он их пленник. Но ночью герой срывает двери с петель, кладет себе на плечи и приносит на вершину горы. Самсон — это Иисус, а Газа — гробница, в которой, как думали иудеи, они навсегда заточили Спасителя. Но до наступления дня Он, как Самсон, разбивает двери гробницы и несет их с собой на гору, то есть на небо, куда Он восходит, знаменуя окончательную победу над смертью⁵³.

Вот несколько примеров того, как художники интерпретировали Ветхий Завет, рассматривая его параллельно Новому. Мы видим, насколько глубоко они вникают в мысль комментаторов⁵⁴.

⁵² *Glossa ordinaria*, Lib. Reg., cap. IV, 32–37.

⁵³ *Glossa ordinaria*, Lib. Judic., cap. XVI, 1.

⁵⁴ Здесь мы не стали останавливаться на символическом значении образов льва, пеликана, птицы харадр, которые встречаются на только что рассмотренных нами витражах, интересующих нас здесь своими ветхозаветными изображениями. О них говорится в Книге I (Зерцало природы).

III

Но ветхозаветные сцены не всегда группируются вокруг Иисуса Христа, иногда они окружают изображение Девы Марии.

Богословы довольно рано признали, что некоторые библейские события могут расцениваться как аллюзии на девство Марии. XIII в., окруживший Богородицу столь нежным почитанием, конечно же, не мог не придать художественной формы некоторым из этих образов. Особенно вдохновили художников два фрагмента из Ветхого Завета: из Книги Исхода, где повествуется о том, как Бог обратился к Моисею из середины горящего куста⁵⁵, и из Книги Судей, где мы видим, как Гедеон призывает на руно, расстеленное на гумне, росу с небес⁵⁶. Богословы сошлись в том, что горящий куст был прообразом Девы Марии. Этот куст, который горит, не сгорая, и позволяет разглядеть в пламени образ Божий, был образом «той, которая приняла в свою грудь божественный огонь, не будучи уничтоженной при этом»⁵⁷. Хотя в «Ординарной глоссе» этому эпизоду дается другое толкование, первое возобладало, и именно его Церковь включила в службу, посвященную Деве Марии. Что касается таинственного руна Гедеона, то после того как в нем усмотрели прообраз Церкви⁵⁸, оно стало рассматриваться, особенно ближе к XIII в., как символ Марии. Св. Бернард, которого следует постоянно цитировать, когда речь идет о культе Девы Марии в Средние века, в одной из своих проповедей развил аллегорический смысл руна Гедеона: в его глазах, роса, падающая с неба на шерсть, является очевидным прообразом непорочного зачатия⁵⁹.

На витражах XIII в. в Лане (илл. 8) и Лионе рядом со сценами из жизни Богородицы нам показаны эти два символа Ее девства.

Но самым замечательным символическим произведением, посвященным прославлению Девы Марии посредством библейских образов, является, конечно, левый портал на западном фасаде собора

⁵⁵ Исх 3, 1–2.

⁵⁶ Суд 6, 36–40.

⁵⁷ См. Рабан Мавр, *De Universo*, lib. XXIII, PL, t. CLI, col. 513.

⁵⁸ *Glossa ordinaria*, Lib. Judic., cap. VI, 36–40.

⁵⁹ Св. Бернард, *Super Missus est angelus hom.*, PL, t. CLXXXIII, col. 63.

в Лане. Позволим себе остановиться на этом важнейшем скульптурном ансамбле, который еще никто не описывал подробно⁶⁰ и чье основное значение до сих пор не раскрыто.

Сцены из жизни Девы Марии (Благовещение, Поклонение волхвов, Рождество Христово), которые мы видим высеченными на прилолке или в тимпане над входом, уже заставляют думать, что весь портал посвящен Богоматери. Изображение на первом архивольте ангелов, а на втором — тех христианских добродетелей, которые схоласты обычно приписывают Деве Марии, только подтверждает это первое впечатление⁶¹. Но рассмотрение третьей дуги может неожиданно ввести исследователя в заблуждение. Он узнает, конечно, Гедонеа и его руно⁶², а также Моисея перед горящим кустом. Но что делает здесь Даниил⁶³, попирающий дракона, а затем получающий во рву львином корзинку с хлебом, которую ему приносит Аввакум⁶⁴? И что означает расположенный выше ковчег Завета, на котором начертано *ARCHA DEI*, и, наконец, закрытая дверь, около которой стоит пророк? — Если мы перейдем к четвертой дуге, то встретим там такие же разнородные сцены, которые столь же сложно объединить единой мыслью. Распознается молодая девушка с припадающим к ее лону животным (единорогом, как мы увидим позже), с надписью *CAPITVR* («Пойманный»)⁶⁵. Есть и Валаам, узнаваемый благодаря надписи: *B[alaa]M: ORIETVR STELLA EX JACOB* («Восходит звезда от Иакова»). Затем царь Навуходоносор, спящий в своей кровати и видящий во сне истукана из золота, серебра, меди, железа и глины, который находится над ним и имеет подпись *STATVA* («Статуя»). Затем некто, коронуемый царя. Затем женщина с табличкой, снабженная загадочной надписью: *ET: P: SECLA: FVTVRVS*. Наконец,

⁶⁰ См. abbé Bouxin, *La Cathédrale Notre Dame de Laon*, p. 60 ff.

⁶¹ Об этой любопытной ланской Психомании мы говорили в Книге III (Зерцало морали).

⁶² Рядом с этим персонажем написано *VELLVS*.

⁶³ А не Сусанна, как полагает аббат Буксен.

⁶⁴ Рядом читаем: *ABACVC: AFFERENS: ESC [am]*.

⁶⁵ Затем идут два загадочных сюжета: сначала персонаж с подписью *PLEXV: IA: NO: MITT*; потом мужчина и ребенок без надписи.

три отрока в печи огненной, с полностью сохранившейся подписью: *TRES: PVERI: IN: FORNACE* («Три отрока в печи»).

Что же могут означать столь разные сюжеты и какова идея ансамбля, позволяющая собрать их воедино? На этот вопрос мы найдем самый точный ответ в книге Гонория Августодунского *Speculum Ecclesiae*. Мы уже говорили о том, какой популярностью пользовалась его книга в Средние века, — вот еще один пример тому. Проповедь на праздник Благовещения, которую мы читаем в «Зерцале Церкви», объясняет и объединяет образы ланского портала⁶⁶. Гонорий Августодунский хочет доказать, что тайна девства Марии была предвозвещена пророками и показана с помощью образов Ветхого Завета. Вот что он пишет⁶⁷: «Моисей увидел горящий куст, который пламя не могло уничтожить, и из среды которого ему явился Господь. Вот образ Пресвятой Девы, так как Она несла в себе огонь Духа Святого, но не горела огнем вожделения... Аарон, по велению Бога, поместил сухой жезл в ковчег Завета⁶⁸, и наутро жезл процвел и принес плод. Бесплодный жезл, который плодоносит, — это Дева Мария, которая дала миру Иисуса Христа, одновременно Бога и человека... Гедеон, судья Израиля, распростер руно на земле, и роса с небес спустилась на него, не намочив землю. Руно, на которое опускается роса, — это Пресвятая Дева, которая зачала; земля же, оставшаяся сухой, — это Ее девство, которое не было при этом нисколько повреждено... Иезекииль увидел всегда запертые ворота, через которые прошел лишь один Царь Царей, и пройдя, оставил их закрытыми. Дева Мария — это ворота небесные, которые до родов, во время родов и после родов оставались невредимыми⁶⁹. Царь Навуходоносор увидел истукана, голова которого была из золота, грудь и руки из серебра, чрево медное, голени железные, а ноги глиняные. Камень оторвался от горы без содействия рук и разбил истукана, превратив его в пыль. Затем камень превратился в великую гору и наполнил всю землю. Различные материалы, из которых создан истукан, — это различные

⁶⁶ *Spec. Eccles. In Annuntiat.*, PL, t. CLXXII, col. 904 ff.

⁶⁷ Мы переводим только самые важные места.

⁶⁸ Ланский мастер не изобразил Аарона, ограничившись ковчегом: *ARCHA DEI*.

⁶⁹ Таким образом, персонаж, стоящий возле двери — пророк Иезекииль.

царства. Камень, оторвавшийся от горы без помощи рук, — Иисус Христос, рожденный от Девы, которой никто не коснулся рукой. Он покорит все народы и будет царствовать вечно⁷⁰.

Тот же Навуходоносор велел изготовить золотого истукана вышиною в шестьдесят локтей, шириною в шесть, и приказал поклоняться ему. Но Анания, Азария и Мисаил⁷¹ отказались склонить головы перед ним. Разгневанный царь велел заковать их в цепи и бросить в печь, которую разожгли в семь раз сильнее, чем обычно. Но по воле Божьей пламя, что, вырываясь из печи, сжигало все кругом, не тронуло и волоска на головах тех, кто был внутри. Они же в то время пели посреди пламени, и вместе с ними увидел царь Сына Божия. Так же и Святой Дух оплодотворил Пресвятую Деву Своим внутренним огнем, а снаружи защитил ее от всякой похоти... Даниил уничтожил идола вавилонян с позволения царя и убил дракона, которого они чтили⁷². Вот почему вознегодовавшие на него вавилоняне бросили Даниила в львиный ров, который они закрыли огромным камнем до седьмого дня. Царь запечатал этот камень своим кольцом. Тогда ангел Господень перенес из Иудеи пророка Аввакума с корзинкой, полной еды, во львиный ров. Аввакум передал Даниилу еду, не нарушив печать. На седьмой день царь нашел печать нетронутой, а Даниила живым. Он восхвалил Бога и повелел, чтобы пророка выпустили, а его врагов скормили львам. Также и Христос, не разбивая печать девства, вошел в утробу Своей матери, и вышел из этого девственного жилища, не касаясь печати».

Невозможно не изумляться абсолютному соответствию между написанным и выполненным в камне. Перед нами — как раз при-

⁷⁰ Это и символизирует сцена коронования, изображенная после видения Навуходоносора. Здесь следует видеть образ господства Иисуса Христа. Женщина рядом, которую сопровождает надпись *ET: P: SECLA: FVTVRVVS*, представляет собой аллюзию на вечность царства Христа. Как доказывают высеченные рядом слова, это Сивилла. Они заимствованы из окончания знаменитого акростиха, процитированного св. Августином, где Сивилла одновременно провозглашает Страшный Суд и вечное царство Иисуса Христа: *Judicii signum; tellus sudore madescet, / E Coelo rex adveniet PER SECLA FUTURUS*. См. с. 461

⁷¹ В Синодальном переводе Седрах, Мисах и Авденаго. — *Прим. пер.*

⁷² Это сюжет первой сцены, где мы видим Даниила, который попирает дракона с человеческой головой.

меры тому; особенно это заметно в истории Даниила, где художник столь точно следовал тексту, что не побоялся изобразить и те эпизоды (например, смерть дракона), которые прямо не относятся к доказательству девства Богоматери. Мы можем с уверенностью утверждать, что проповедь Гонория Августодунского и была программой, предложенной художнику. Но на архивольте еще остались свободные места, и из того же Гонория заимствуются две символические сцены, взятые из двух других проповедей, посвященных Деве Марии. Первый барельеф представляет молодую девушку, на лоне которой возлежит единорог⁷³. Мы уже знаем, какой смысл Гонорий Августодунский придает этой сцене: он видит в ней прообраз Воплощения. На втором барельефе мы видим пророка Валаама, возвещающего о том, как свидетельствует Писание, что от Иакова взойдет звезда. Этого достаточно, и Гонорий Августодунский без труда показывает, что речь здесь идет о Рождестве Иисуса Христа⁷⁴.

Мы остановились на ланском портале, потому что истинный смысл этого великого ансамбля, полностью посвященного, как мы видим, девству Марии, еще не был раскрыт и потому что его пример показывает, как тесно были связаны между собой произведения искусства и произведения письменные⁷⁵.

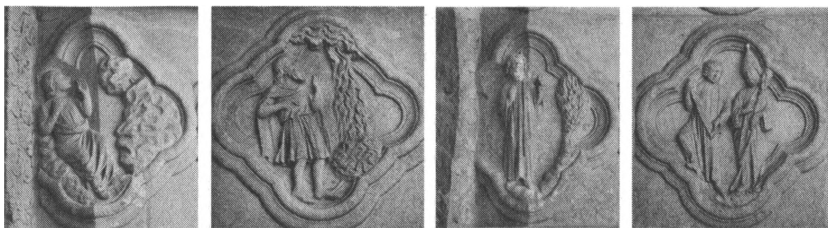
Можно было бы перечислить другие многочисленные компози-

⁷³ Его рог отломан. В Лане рядом с этим изображением читаем надпись *CAPITVR*. Собственно, это окончание одной из рифмованных фраз Гонория: *Ad quam capiendam virgo puella in campum ponitur, / Ad quam veniens, et se in gremio ejus reclinans, CAPITUR* («Чтобы поймать его, нужно поместить на поле невинную девицу. Когда он подойдет к ней и преклонится к её лону, его ловят». — *Spec. Eccles.*, De nativ. Domini, col. 819).

⁷⁴ *Spec. Eccles.* De Epiphania Domini, col. 846.

⁷⁵ Возможно, мы даже способны объяснить, кто этот таинственный персонаж на ланском портале, рядом с которым находится надпись *IA...NO...MITT*. Мне кажется, что эти три слова — сокращение стиха, который произносит Вергилий в «Драме пророков»: *Iam NOva progenies coelo deMITTitur alto* («Снова с высоких небес посылается новое племя». — *Пер. С. Шервинского*).

Таким образом, этот персонаж должен быть самим Вергилием, возвещающим приход Спасителя, посланного небом. Присутствие Сивиллы, которая фигурирует рядом с ним и в «Драме», добавляет правдоподобия этому предположению. Итак, кажется, что в Лане проповедь Гонория Августодунского была дополнена «Драмой пророков».



80. Символы Богоматери. Амьенский собор

ции XIII в., где Дева Мария угадывается в различных образах Ветхого Завета⁷⁶. Прежде всего нужно указать барельефы западного портала Амьенского собора⁷⁷, в целом посвященного Матери Божией. Над двумя большими статуями правого откоса (Дева Мария и ангел из Благовещения) можно увидеть четыре рельефа, сюжеты которых нам знакомы (илл. 80). Мы узнаем камень, что откололся от горы на глазах у Даниила, Моисея и пылающий куст, руно Гедеона, жезл Аарона. Это четыре сцены ланского портала. Таким образом, это позволяет предположить, что амьенский мастер, как и ланский, черпал вдохновение в проповеди Гонория Августодунского на Благовещение. Сцена Благовещения, находящаяся в непосредственной близости к амьенским рельефам, делает нашу гипотезу очень правдоподобной.

Кажется, что витраж коллегиальной церкви Сен-Кантен⁷⁸ происходит от того же источника. Сцены из жизни Богородицы соотносятся с теми же самыми ветхозаветными символическими образами. Рядом с Благовещением — Навуходоносор, созерцающий истукана во сне, и Аарон, облаченный в первосвященнические одежды⁷⁹. Комментарием к Рождеству Христову служат руно Гедеона и неопа-

⁷⁶ Стоит упомянуть и одну композицию XII в., на фасаде церкви в Иде (Канталь). Возможно, она была построена тамплиерами во второй половине XII в. С одной стороны мы видим тут Благовещение, с другой — Даниила во рву львином, рядом с ним — пророк Аввакум, которого ангел держит за волосы.

⁷⁷ Правая дверь.

⁷⁸ Апсида, капелла, расположенная по центральной оси церкви (третий витраж слева).

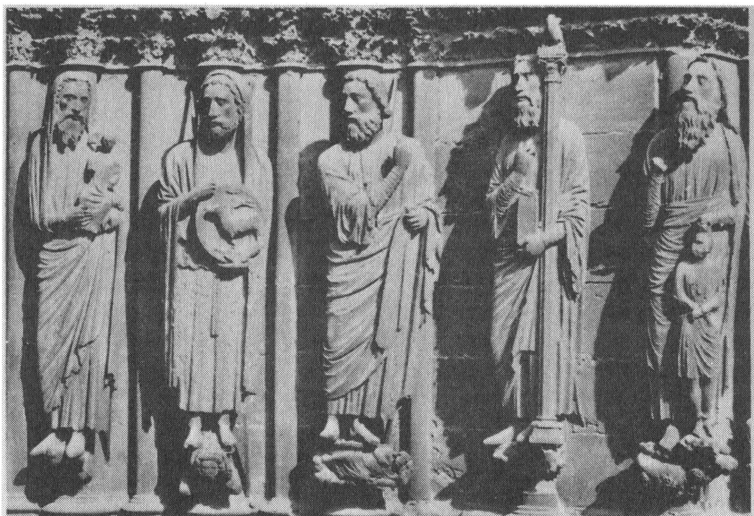
⁷⁹ Несомненно, первосвященник с нагрудным украшением, которого мы видим на витраже — Аарон.

лимая купина Моисея. Поклонение волхвов сопоставлено с пророчеством Валаама, который взбирается на свою ослицу. Сходство витража Сен-Кантен с порталами Амьена и Лана достаточно явно, чтобы поверить в то, что все три ансамбля восходят к одним и тем же проповедям Гонория Августодунского.

Три великих произведения символического искусства, которые мы только что рассмотрели, также являются новыми доказательствами того почитания, которое в Средние века оказывали Богородице. Именно мысль о Деве Марии нам хотели внушить мастера, когда рисовали или высекали в камне эпизоды из Ветхого Завета, внешне столь чуждые Ей.

IV

Итак, мы видим, что Средние века любили предвосхищать Новый Завет с помощью избранных ветхозаветных сцен. Но с XII в. художники изобрели еще более простой способ выявлять Христа в Ветхом Завете. Они просто располагали у входа в собор праотцев или царей, которых отцы Церкви считали прообразами Спасителя. Таким образом, святые Ветхого Завета возвещают об Иисусе с порога и, следовательно, становятся «вестниками Бога», как говорит св. Августин. В Шартре, на северном портале, у входа в храм находятся Мелхиседек, Авраам, Моисей, Самуил и Давид. Эти большие статуи считаются одними из самых необычных в средневековом искусстве (илл. 95, 96). Они кажутся принадлежащими другой расе, настолько сверхчеловеческими они выглядят. Можно было бы сказать, что они вылеплены из древней глины, являются современниками первых дней мира сего. Искусство начала XIII в., плохо умеющее передавать характер индивидуума, мощно выражает все, что есть в каждом человеческом образе универсального, вечного. Праотцы и пророки Шартра предстают перед нами поистине как отцы народов и столпы человечества. Но бесконечное величие и тайну сообщает им то, что они возвещают о Том, кто более велик, чем они, и то, что они образуют как бы символический путь, ведущий к Иисусу Христу. В Реймсе, на откосе правого портала западного фасада, мы встречаем тех



81. Симеон Богоприимец, Иоанн Креститель, Исайя, Моисей, Авраам.
Реймский собор

же символических персонажей, стоящих почти в том же порядке, что и в Шартре, и предлагающих самые поразительные аналогии (илл. 81). Мы встречаем их и в Санлисе, но крайне неумелая реставрация не позволяет распознать всех персонажей⁸⁰. До революции мы могли видеть их на портале коллегиальной церкви Сен-Николя в Амьене⁸¹. Незавершенную группу еще сейчас можно увидеть на портале Сен-Бенуа-сюр-Луар, где мы без труда узнаём среди множества изуродованных статуй Авраама, возлагающего руку на голову своего

⁸⁰ Тем не менее, очень хорошо узнается Авраам с Исааком у ног. Моисей несет медного змия (после реставрации он превратился в Давида), Иеремия крест, Симеон — Младенца. Санлисская группа — самая старая из всех, отсюда ведут происхождение все остальные. Это я попытался показать в *Arts et Artistes du Moyen Age*, p. 208 ff.

⁸¹ Портал Сен-Николя в Амьене был воспроизведен Милленом (*Millin*) в пятом томе *Antiquités Nationales*, p. 1. С одной стороны мы узнаём там Авраама, Моисея, Самуила с агнцем, Давида, а с другой — Симеона с Младенцем, Иеремию с крестом, Исайю (возможно) со свитком и, наконец, Иоанна Предтечу. Царь и царица — без сомнения, это Соломон и Царица Савская — завершают последовательность.

сына, и царя Давида. Ряд статуй, очень похожих на предыдущие, украшал в прошлом веке портал коллегиальной церкви Сент-Мадлен в Безансоне⁸². Все эти ансамбли происходят от одного прототипа и выражают одну и ту же идею.

Различные группы, посвященные персонажам Ветхого Завета, мы видим и в других соборах. Можно упомянуть статуи в верхних частях Лионского собора⁸³ и фигурки, заполняющие архивольты портала церкви Сент-Оноре в Амьене.

Наиболее ясный комментарий ко всем произведениям искусства, которые мы только что перечислили, — это учебное пособие Исидора Севильского, озаглавленное *Allegoriae quaedam Scripturae Sacrae* («Некоторые аллегории на Священное Писание»)⁸⁴. В этой небольшой книге он рассматривает одного за другим главных персонажей Ветхого Завета, объясняя их мистическое значение. Каждому он посвящает несколько строк, иногда столь коротких и свободных от всего лишнего, что они могли бы быть начертаны на филактериях и вложены в руки статуй. Пособие Исидора Севильского показывает, какие сложные смыслы может вызывать к жизни присутствие ветхозаветного персонажа в произведении XIII в. Мы позаимствуем у него объяснение символических статуй Шартра, Реймса, Амьена, Санлиса и Лиона.

Первый прообраз Иисуса Христа — это Адам, и он же самый значимый⁸⁵. Христос — это новый Адам. Первый был создан в шестой день, а второй воплотился в шестой век мира. Первый погубил нас своим грехопадением, второй спас Своей смертью, и, умирая, преобразил человека по образу Божию⁸⁶. Понятно, почему в Средние века Адама столь часто помещали у подножия креста Иисуса, еще поче-

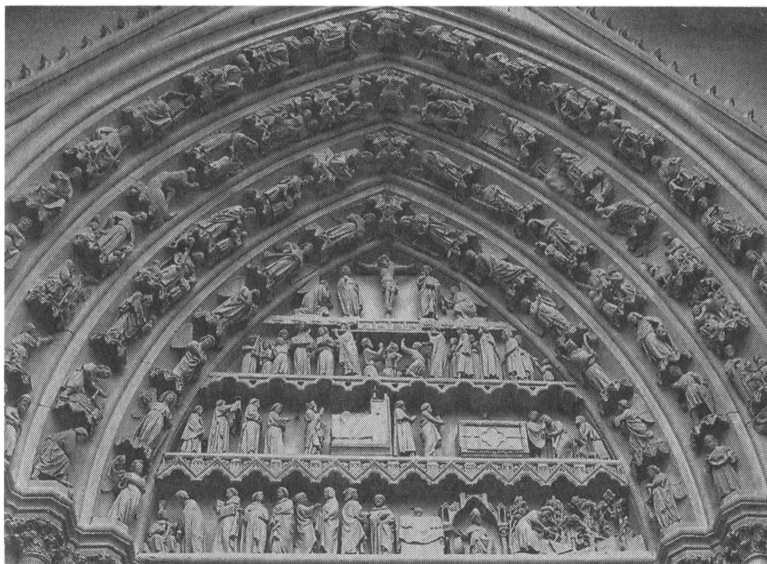
⁸² См. *Bullet. archéol. du Comité*, 1895, p. 158.

⁸³ С южной стороны, изуродованные статуи представляют Моисея, Аарона, Иисуса Навина, Гedeона и Самуила, помазывающего Давида на царство.

⁸⁴ *PL*, t. LXXXIII, col. 96.

⁸⁵ Адам фигурирует на портале Сент-Оноре в Амьене (илл. 82). На этом амьенском портале, в первом ряду, после ангелов, мы видим: копающего землю Адама, строящего ковчег Ноя, несущего хлеб и вино Мелхиседека, готовящегося принести Исаака в жертву Авраама.

⁸⁶ Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 99.



82. Архивольты портала Сент-Оноре. Амьенский собор

му воображали, что дерево земного рая, чудесно сохранившееся на протяжении веков, послужило для создания креста Иисуса Христа. Легенда была красивой, захватывающей, и придавала популярную форму догмату о грехопадении и искуплении.

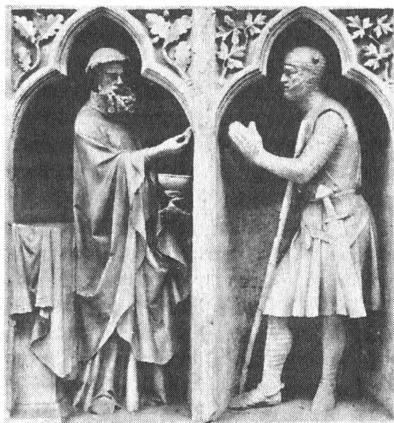
Второй прообраз Иисуса Христа — Авель⁸⁷. Он символизирует Спасителя не только своей смертью, но и своей жизнью. Он пас овец и, в начале мира, провозвестил о другом пастыре, Том, Кто сказал о себе: «Я есмь пастырь добрый, который полагает жизнь свою за овец»⁸⁸. Потому в средневековом искусстве атрибутом Авеля является агнец.

Ной прообразует Иисуса Христа, а его ковчег означает Церковь Христову⁸⁹. В самом деле, как и крест, ковчег был изготовлен из де-

⁸⁷ Персонаж, который на порталах Реймса и Санлиса держит агнца — не обязательно Авель, как считалось раньше; это может быть Самуил. Но в любом случае Авель, как символ Иисуса Христа, фигурирует на знаменитой эмали конца XII в., опубликованной Дидроном (*Annales archéol.*, t. VIII).

⁸⁸ Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 99.

⁸⁹ Ноя с его ковчегом мы видим в Амьене (илл. 82) и на пластине XII в.



83. Авраам и Мелхиседек.
Реймский собор

рева. Посредством мистических исчислений размеры ковчега превосходили размеры креста. Ковчег был сооружен Ноем, единственным праведником древнего мира, как Церковь была воздвигнута Иисусом Христом, праведником в истинном смысле этого слова. Наконец, ковчег плавал в водах потопа, чтобы указать людям на то, что Церковь обретает свое Спасение в водах крещения: истина, о которой иным способом извещают нас восемь человек, заключенных в ковчеге, ведь восемь — это число воз-

рождения и вечной жизни⁹⁰.

Мелхиседек, благодаря чину мессы, где фигурирует его имя, стал самым знаменитым из всех прообразов Иисуса Христа⁹¹. Библия, которая говорит о нем весьма таинственно, называет его одновременно священником и царем — двумя титулами, которые подходят только Иисусу Христу. Наконец, предлагая Аврааму хлеб и вино, Мелхиседек провозглашает, с первых дней истории, священное таинство, которое позже установит Иисус⁹². Мистическая идея, которую пробуждает имя Мелхиседека, была очень удачно выражена шартрским мастером: он возложил на чело древнего царя Салима папскую тирару, и дал ему в руки чашу. Реймский мастер поступил еще более смело: его Мелхиседек предлагает Аврааму хлеб в форме гостии⁹³ (илл. 83).

⁹⁰ Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 102.

⁹¹ Мелхиседек изображен в Шартре, Амьене и Реймсе внутри собора на центральном портале (илл. 83).

⁹² Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 104.

⁹³ Я не думаю, что можно сомневаться в том, что священник, причащающий воина (внутренние статуи реймского собора, средний портал, внизу) — Мелхиседек. Не стоит изумляться тому, что Авраам одет как рыцарь XIII в. В Псалтири святого Людовика (Национальная библиотека, ms. lat. 10525) он представлен таким же образом.

Авраам, который в Шартре, Реймсе, Амьене и Санлисе всегда представлен заносящим нож над своим сыном Исааком⁹⁴, являет собой слишком ясный образ, чтобы было необходимо на нем останавливаться. Достаточно отметить, что здесь Иисуса Христа символизирует не Авраам, но Исаак. В Шартре под основанием, на котором стоят Авраам и Исаак, можно различить овна. Действительно, согласно Библии, праотец нашел овна, запутавшегося рогами в чаще, и принес его в жертву вместо своего сына. Эпизод с овном был признан мистическим комментаторами, которые увидели в нем еще один прообраз жертвы Иисуса Христа. Рога овна, оказавшегося подвешенным в кустах, стали символом двух ветвей креста, а шипы, в которых запуталась его голова, были осмыслены как аллюзия на терновый венец⁹⁵.

Праотец Иосиф прообразует Христа не каким-то одним конкретным поступком, но всей своей жизнью в целом. Исидор Севильский довольствуется общим замечанием о том, что, как и Иисус, он был предан своей семьей и также принят чужим народом⁹⁶. Этого было бы достаточно, чтобы объяснить присутствие статуи Иосифа на шартрском портале⁹⁷. Но в XIII в. было мало несколько расплывчатого сопоставления Исидора Севильского, и он детально развил сравнение Иисуса и Иосифа. Например, на буржском витраже представлено несколько типичных сцен из жизни Иосифа. В них было бы позволительно видеть простое повествование, если бы семь звезд, которые доминируют над всей композицией и выглядят как герб Иисуса Христа, не сообщали нам, что жизнь Иосифа, по мысли художника, — не что иное, как прообраз жизни Спасителя⁹⁸. В намерении автора буржского витража невозможно более сомневаться, после того как прочтешь главы «Ординарной глоссы», посвященные Иосифу⁹⁹. Таким образом, правомерно думать, что сон Иосифа,

⁹⁴ Нож часто утрачен.

⁹⁵ *Glossa ordinaria*, Lib. Genes., cap. XXII, 9–11.

⁹⁶ Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 107.

⁹⁷ Северный портал, статуя в нише справа.

⁹⁸ *Vitraux de Bourges.*, pl. X. Отец Кайе высказал крайне правдоподобную гипотезу о том, что буржский витраж символичен по своей сути.

⁹⁹ *Glossa ordinaria*, Lib. Genes., cap. XXXVII ff. Миниатюристы, со своей сто-

впервые изображенный на витраже, является, согласно экзегезису того времени, аллюзией на царство Иисуса Христа. Иосиф, действительно, видит во сне, что солнце и луна поклоняются ему, потому что Спасителю было сказано: «Луна и солнце поклонятся тебе, и все звезды». Его братья досаждают на него, когда он рассказывает им свой сон, также как иудеи, среди которых Иисус был рожден и которых называл своими братьями, озлобились против своего Спасителя. В следующих секциях витража мы видим Иосифа, лишившегося своей одежды, брошенного в ров и проданного за двадцать сребренников измаильтянам, — все это последовательно представляет предательство, Страсти и смерть Иисуса. Пестрые одежды, которые с него срывают, — это человеческая природа, в которую Спаситель облекся, и которой Его лишили, предав смерти на кресте. Ров, куда бросили Иосифа, сняв с него одежду, — это ад, куда Иисус сошел после смерти. Наконец, двадцать сребренников, уплаченные купцами Мадиямскими за Иосифа, напоминают о предательстве за тридцать сребренников. История Иосифа и жены Потифара, представленная в последующих медальонах, — новая аллюзия на Страсти Христовы. Жена Потифара — это Синагога, привыкшая прелюбодействовать с чужими богами. Она пытается соблазнить Иисуса, Который отвергает ее учение, и, наконец, оставляет у нее в руках Свой плащ, то есть тело, которого Он лишится на кресте. Триумф Иосифа, венчающий витраж, означает победу Иисуса над смертью и Его вечное царствование.

Таков скрытый смысл витража Буржа. Там, где обычные люди видели лишь трогательную историю, богослов распознавал символ.

После Иосифа самым характерным прообразом Иисуса Христа является Моисей¹⁰⁰. Он принес евреям первый завет, как Иисус принес второй. Поэтому в Шартре, Реймсе и Амьене он изображен со скрижалями Завета в руках. Согласно Отцам Церкви, многие события в его истории говорили об Иисусе Христе¹⁰¹. Скульпторы сохра-

роны, определенно соотносили жизнь Иосифа с жизнью Иисуса Христа. См. Национальная библиотека, ms. lat. 9561, f. 22 ff. (XII и XIII вв.).

¹⁰⁰ Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 109.

¹⁰¹ Исидор Севильский пространно сопоставляет жизни Моисея и Иисуса Христа в своих *Allegoriae in vet. Testam.* (in Exod., Levitic.).

нили из них только одно: воздвижение медного змия. Все вкладывают в руку Моисея колонну, несущую на своей вершине крылатого змея¹⁰².

Давид и Соломон тоже были очень популярными образами Иисуса Христа. Причины этому, как всегда, весьма многочисленны. Однако лишь некоторые из них представлялись решающими художникам XIII в. В Шартре и Амьене они прежде всего хотели напомнить, что помазание Давида Самуилом на царство было образом более высокого помазания — помазания Того, Кого называли «помазанником Божиим». В Амьене мы видим, как Самуил возливает масло на главу Давида¹⁰³, тогда как в Шартре статуя Самуила просто стоит рядом со статуей Давида.

Что касается Соломона, то его статуя в Шартре, Амьене и Реймсе¹⁰⁴ не без причины соседствует со статуей царицы Савской. Этим хотели указать на то, что Соломон, согласно учению Церкви, являл собой образ Иисуса Христа, а царица Савская — Церкви, которая спешит на край света, чтобы услышать Слово Божие¹⁰⁵.

Таковы некоторые из наиболее знаменитых прообразов Иисуса Христа — те, которые в Средние века изображались с наибольшим величием. Однако нетрудно перечислить и многие другие. Есть все основания предположить, что, например, сцены из жизни Иова, Товии, Самсона, Гедсона, которые заполняют архивольты и тимпан правого портала северного фасада трансепта Шартрского собора, представлены там с целью прославить Иисуса Христа, прообразами

¹⁰² В Шартре, Реймсе, Амьене (портал Сент-Оноре), Санлисе (змея исчез).

¹⁰³ Портал Сент-Оноре.

¹⁰⁴ В Амьене статуи Соломона и царицы Савской находятся не на портале Сент-Оноре, но в нише справа от западного портала. В Шартре эти две статуи стоят в правой нише северного портала. В Реймсе они составляют пару: западный фасад, центральная ниша, контрфорсы.

¹⁰⁵ Визит царицы Савской к Соломону в Средние века осмысливался так же как прообраз Поклонения волхвов. Царица Савская, которая прибывает с Востока, символизирует волхвов. Царь Соломон, восседающий на троне — вечную Премудрость, восседающую на коленях Девы Марии (Лудольф Картезианский, *Vita Christi.*, сар. XI). Вот почему на фасаде Страсбургского собора (центральный портал, фронтоны) мы видим царя Соломона на троне под охраной двенадцати львов, а над ним — изображение Девы Марии с Младенцем на коленях.

Которого являются эти библейские персонажи. Иов, благодаря своим страданиям и победе, есть прообраз Страстей и триумфа Иисуса Христа¹⁰⁶. Геден тоже, но по причинам более мистическим. Победа, которую он одержал с тремя сотнями сотоварищей, прообразует победу, которую Спаситель одержит, умерев на кресте, — ведь число 300 (Т), как мы видели, является, собственно, иероглифом креста¹⁰⁷.

Товия, возвращающий жизнь своему престарелому отцу, — это Иисус Христос, Который приносит свет ослепшему народу Божьему¹⁰⁸. Что касается Самсона, то мы уже говорили о том, что обычно его считали прообразом Христа — Победителя смерти.

Из этих примеров явствует, что души средневековых христиан были преисполнены Иисусом Христом: это Его они искали повсюду и видели повсюду. Они читали Его имя на каждой странице Ветхого Завета. Этот род символизма дает нам ключ ко многим средневековым творениям, иначе бы оставшимся недоступными нашему пониманию. Мы говорим здесь не только о произведениях изобразительного искусства, но и о знаменитых литературных сочинениях. Знание символических пристрастий Средневековья позволяет объяснить строение, к примеру, такого достаточно бессвязного на первый взгляд произведения, как «Мистерия Ветхого Завета»¹⁰⁹. Почему неизвестные поэты XV в., сочинившие эту бесконечную священную драму, не сочли нужным одинаково отобразить все части Ветхого Завета, почему они выбирали того, а не иного персонажа? Почему они главным образом говорят об Адаме, Ное, Аврааме, Иосифе, Моисее, Самсоне, Давиде, Соломоне, Иове, Товии, Сусанне, Юдифи и Эсфири? Очевидно, потому, что эти библейские герои и героини были наиболее популярными образами Иисуса и Девы Марии. К тому же, авторы не хотели ввести нас в заблуждение относительно своих намерений, и в начале истории Иосифа они вкладывают в уста самого Бога Отца фразу о том, что все несчастья праотцев были только про-

¹⁰⁶ Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 108.

¹⁰⁷ *Ibid.*, col. 111.

¹⁰⁸ *Ibid.*, col. 116.

¹⁰⁹ *Mistère du Viel Testament*. Опубликовано Обществом старинных французских текстов, в 6 т. 1878–1891.

образами страданий, ожидающих Его Сына¹¹⁰. Таким образом, вся Мистерия в целом построена как портал собора. В этой драме изображены те же самые персонажи и по тем же самым причинам, что в Шартре или в Амьене¹¹¹.

Итак, в Средние века все искусства сходились в желании дать людям одно и то же религиозное наставление.

V

После праотцев и царей, провозвестивших Иисуса Христа своей жизнью, Средние века изображали пророков, предсказавших Его приход своим словом. Это самые необычные фигуры Ветхого Завета. Вдохновенные люди, которых Бог отрывает от их стад и сикомор, которые яростно борются, которые чувствуют себя поднятыми за волосы, которые восклицают: «Господи, Господи, я косноязычен!», которые, побежденные неведомой силой, приходят к городским воротам, чтобы провозгласить неслыханные бедствия, которые пророчествуют из глубины колодцев, которые сбывают волосы и брови, разрывают свои одежды, идут нагими в пустыню; эти провидцы, наделенные сверхчеловеческой силой, были словно созданы, чтобы вдохновлять гений великих мастеров XIII в. Впрочем, нужно сознаться, что лишь Микеланджело смог сотворить глубоко волнующий образ пророка. Лишь этот поистине библейский гений смог выразить надежды и ужасы древнего мира. Лишь он сумел показать и бесконечную тоску Иеремии, чья голова безвольно падает на руку, и воодушевление молодого Даниила, который чувствует, как дуновение духа поднимает его волосы. В Средние века не пытались создать ничего подобного¹¹².

¹¹⁰ Это только для того / Чтобы изобразить Писания / И показать величественными образами / Зависть, которую евреи будут питать / К Моему Сыну... (Диалог между Богом и Милосердием, t. II, v. 16936 ff.).

¹¹¹ Не забудем, что в Шартре, как и в «Мистерии Ветхого Завета», мы видим рядом с историями Самсона, Товии и Гедоне рассказ о Юдифи и Эсфири (северный фасад, правый портал).

¹¹² Впрочем, не забудем о восхитительных фигурах пророков «Колодезя Моисея» в Дижоне.

Изображая пророков, степенные мастера XIII в. хотели создать еще одно догматическое произведение. Они были поглощены только тем, чтобы высказать богословскую истину о том, что пророки были апостолами Ветхого Завета, и что они провозгласили те же самые вещи, но в несколько иной форме. Исходя из этого, они противопоставили, например, в витражах апсиды Буржского собора двенадцати апостолам и четырем евангелистам — четырех великих пророков и двенадцать малых¹¹³. У пророков те же туники, те же книги, те же нимбы, что и у апостолов: отличить их можно только по коническим иудейским шапочкам, которые видны на головах некоторых пророков¹¹⁴. Возможно, мастера желали, чтобы верующие сами увидели сходство между ними. Лишенные характерных отличий, эти изображения оставляют, тем не менее, глубокое впечатление. Пророки буржских витражей, нарисованные довольно монотонно и грубо, но на такой высоте кажущиеся прекрасно-величественными, появлялись перед зрителем, как торжественное собрание свидетелей. Под их ногами мы читаем имена: Амос, Иоиль, Наум, Софония... и кажется, что сами эти имена, пришедшие из такой глубокой древности, придают еще больше таинственности их величественным фигурам.

Такое понимание роли пророков объясняет, почему в Средние века мало заботились о том, чтобы придать каждому из них индивидуальность, — их воспринимали только как тень апостолов. Изумительная поэзия пророческих книг меньше трогала людей того времени, чем комментарии на них, созданные св. Иеронимом, Валафридом Страбоном или Рупертом Дейтцким. Они думали, что без Иисуса Христа, чье имя надо уметь разглядеть в каждой строке, плач Иеремии или проклятия Иезекииля были бы невыразительными и лишены смысла творениями. Они относились к пророкам как к символам, получающим свое значение лишь потому, что они соотносятся с Иисусом и апостолами.

Портал Сент-Оноре в Амьене — одно из тех редких произведений Средневековья, где некоторые из пророков получили инди-

¹¹³ См. *Vitraux de Bourges*, pl. XX, XXI, XXII.

¹¹⁴ На шартрских витражах художники зашли так далеко, что даже изобразили их с босыми ногами, как у апостолов.

видуальные характеристики¹¹⁵ (илл. 82). В то же время эти отличительные черты позаимствованы больше из легенд об их жизни, чем из их собственных книг. Мы видим Исая с разбитой головой, преследуемого мучителями, а Иеремию распростертым на земле, побиваемым камнями. Можно узнать и Даниила, который защищает Сусанну, обвиняемую старцами, и Осию, протягивающего руку блуднице (символизирующей собою народ Израилев), на которой он женится¹¹⁶. Художник черпал здесь вдохновение из кратких исторических трактатов, бывших в то время в ходу, где были собраны все эти легенды, восходящие к самой глубокой древности. Я не сомневаюсь в том, что небольшой труд *De ortu et obitu Patrum* («О рождении и смерти отцов»), приписываемый Исидору Севильскому, был основным источником всего того, что в Средние века рассказывали о пророках¹¹⁷. В этом подобии биографического словаря, где история и легенда перемешаны, мы находим очень краткое изложение жизни и смерти библейских героев. Апокрифические иудейские легенды, знанию которых на Западе так поспособствовал св. Иероним (особенно благодаря своим письмам папе Дамасу), здесь принимаются наравне с



84. Пророк Амос. Витраж собора в Ле Мане (фрагмент)

¹¹⁵ Можно указать также несколько фигур из Реймского собора (статуи в интерьере, с внутренней стороны центрального портала). Тут мы видим Софонию со светильником, Аввакума, несущего ясли.

¹¹⁶ Во втором ряду изображения №82 мы видим, начиная слева, снизу вверх: Осия соединяется браком с блудницей, Иоиль трубит в рог и возвещает Страшный Суд, Амос видит огонь, сходящий с небес, Авдий кормит пророков, которых он спрятал в своем доме, наконец, кит извергает Иону.

¹¹⁷ Исидор Севильский, PL, t. LXXXIII, col. 130. Трактат *De ortu et obitu Patrum* дополняет приложение XX.



85. Пророк. Реймский собор

хорошо установленными историческими фактами. Это из них мы узнаем, что Исайя был разрезан надвое пилой в царствование Манассии, и что Иеремия, будучи пленником в Египте, был побит камнями мужчинами и женщинами близ города Тафнас. Эти легенды, пересказанные в книге Исихора Севильского, пользовались успехом в Средние века. Мы вновь обнаруживаем их в XII в., в книге Петра Коместора — знаменитой «Схоластической истории»¹¹⁸, где сходятся почти все традиции, и в XIII в. в «Зерцале истории» Винсента из Бове, которое лишь расширяет труд Коместора. Впрочем, иконография немногим обязана этим легендарным рассказам. Апокрифическая история пророков была для средневекового искусства далеко не так важна, как апокрифическая история апостолов.

Кроме того, XIII в. знал другой способ обозначать пророков. В руку им вкладывали филактерии, на которых было начертано несколько стихов из их книг¹¹⁹ (илл. 85). Таким образом, пророческое слово обладало большей важностью, чем сам пророк. Так мастер выражал мысль о том, что все провидцы Ветхого Завета были лишь звучным голосом, которым говорил Господь. Пророчества, нарисованные когда-то на каменных лентах, исчезли под разрушительным действием времени. Возможно, они соотносились с тем местом, которое предназначалось пророкам в больших монументальных композициях. Например, можно полагать, что пророк Исайя, которого мы видим на северном портале Шартрского собора рядом со статуей Девы Марии, надписью на филактерии возвещал о том, что отрасль

¹¹⁸ Петр Коместор, *Hist. Scolast.*, PL, t. CXCVIII. См. смерть Исайи (col. 1414) и смерть Иеремии (col. 1440).

¹¹⁹ Реймс, галерея пророков с южной стороны; фигуры в интерьере с внутренней стороны портала (илл. 85).

произойдет от корня Иессеева. Уже давно отцы Церкви разделили фрагменты из пророческих книг на относящиеся к Рождеству, жизни, Страстям и смерти Иисуса Христа, и художнику оставалось только выбрать, что подходит к его сюжету¹²⁰.

Но книгой, к которой художники, кажется, обращались постоянно, был знаменитый трактат *Contra Judaeos, Paganos et Arianos* («Против иудеев, язычников и ариан»), приписываемый св. Августину¹²¹. Неизвестный оратор заставляет пророков выходить одного за другим и произносить строфы из своих творений, имеющие отношение к божественной сущности Иисуса Христа. Проповедь псевдо-Августина, читаемая на утрени в день праздника Рожде-



86. Пророки.
Амьенский собор

ства, стала весьма знаменитой во всем христианском мире. Как известно, Мариус Сепе показал, что из нее появилась литургическая драма¹²². После него Жюльен Дюран продемонстрировал, что многие большие художественные циклы Средних веков в равной степени связаны с ней. У пророков в Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье и тех, что украшают фасады соборов Феррары и Кремоны, на филатериях

¹²⁰ Одним из источников могла быть книга Исидора Севильского *De fide catholica contra Judaeos*, PL, t. LXXXIII, col. 450. События из жизни Иисуса Христа и христианские догмы сопоставляются с помощью подходящих пророчеств. О тех строфах из пророческих книг, которым мастера отдавали предпочтение, см. Cahier, *Caractér. des Saints*, p. II, Статья *Prophètes*.

¹²¹ PL, t. XLII, col. 1117. Это особенно верно в отношении романских мастеров.

¹²² Marius Sepet, *Les prophètes du Christ*, Paris, 1877.

начертаны в точности такие же слова, которые их заставляет произносить псевдо-Августин¹²³.

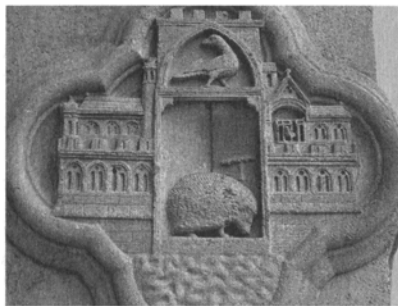
В Амьене, где фигуры пророков расположены на западном фасаде, осуществлена гениальная идея заменить строфы, попросту выгравированные на лентах, маленькими барельефами у подножия статуй (илл. 86). Таким образом, была сделана попытка представить в пластической форме некоторые из самых знаменитых библейских пророчеств. Например, у ног Софонии мы видим Господа, бродящего по Иерусалиму со светильником в руке, а у ног Аггея — иссохшую землю и Храм в развалинах¹²⁴. Эти маленькие образы, вписанные в квадрифолии, наивны и чисты. Они так же очаровательны, как простые, ясные гравюры на дереве, украшающие французские часословы конца XV в. Но нужно признать, что они не сохранили ничего от величия оригиналов, которые они хотели передать. Кажется, что библейская поэзия, пронизанная светом с Востока и блистающая метафорами, с ее отсутствием теней и великолепными видениями, которые сменяют друг друга перед глазами пророков с пугающей отчетливостью, как нельзя лучше подходит для того, чтобы вдохновить произведение искусства, но этого не происходит. Пророческое видение, иногда такое четкое, не желает вмещаться ни в какие формы. Мастера XIII в. испытали это на собственном опыте. Сегодня их творения поражают нас своими недостатками так же, как и своими достоинствами. Как поверить в то, например, что амьенский скульптор, изображая Иезекииля, в глубокой задумчивости склонившего голову на руку перед жалким маленьким колесом (илл. 87), желал проиллюстрировать следующий отрывок из пророка: «И смотрел я

¹²³ См. Julien Durand, *Bullet. Monum.*, 1888, p. 521 ff. Вот, например, один из текстов, которые мы читаем в Пуатье на филактериях пророков. Моисей: *Prophetam dabit vobis de fratribus vestris* («Пророка даст вам из братьев ваших»); Иеремия: *Post haec in terris visus est et cum hominibus conversatus est* («После чего явился на земле и беседовал с людьми»); Даниил: *Cum venerit Sanctus Sanctorum cessabit unctio* («Когда придет Святой Святых, прекратится помазание»). Это те самые тексты, которые Псевдо-Августин приписывает пророкам. См. *L'art religieux du XIIe siècle en France*, ch. IV.

¹²⁴ На изображении № 86 мы видим справа Авдия, в середине Иону, слева Осию. Иона выполнен лысым, согласно традиции, восходящей к восточному искусству.



87. Видение Иезекииля.
Амьенский собор



88. Пророчество Софонии.
Амьенский собор

на животных, и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их. Вид колес и устройство их — как у топаза, и подобие у всех четырех одно; и по виду их и по устройению их казалось, будто колесо находилось в колесе... А ободья их— высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз. И когда шли животные, шли и колеса подле них; а когда животные поднимались от земли, тогда поднимались и колеса... Над головами животных было подобие свода, как вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их»¹²⁵. Весь священный ужас подобного видения исчезал, как только его пытались изобразить.

Немного подальше мы замечаем медальон, в котором представлена небольшая готическая постройка: вверху на притолоке сидит птица, а в открытую дверь вбегает еж (илл. 88). На память приходит какая-нибудь басня Эзопа, но никак не тот ужасный фрагмент из Софонии, который, тем не менее, намеревался передать мастер: «И прострет Он руку Свою на север, и уничтожит Ассира, и обратит Ниневию в развалины, в место сухое, как пустыня, и покоиться будут среди нее стада и всякого рода животные; пеликан и еж будут ночевать в резных украшениях ее; голос их будет раздаваться в окнах, разрушение обнаружится на дверных столбах, ибо не станет на них кедровой обшивки»¹²⁶.

¹²⁵ Иез 1, 15 сл.

¹²⁶ Соф 2, 13 сл.



89. Видение Захарии.
Амьенский собор

В другом медальоне, у ног Захарии, две крылатые женщины поднимают третью, сидящую на котле, — все вместе они образуют изящную, хорошо уравновешенную композицию (илл. 89). Но куда делась вся необычность священного текста: «И вышел Ангел, говоривший со мною, и сказал мне: подними еще глаза твои и посмотри, что это выходит? Когда же я сказал: что это? Он отвечал: это выходит ефа, и сказал: это образ их по всей земле. И вот, кусок свинца поднялся, и там сидела одна женщина посреди ефы. И сказал он: эта женщина — само нечестие... появились две женщины, и ветер был в крыльях их, и крылья у них, как крылья аиста; и подняли они ефу и понесли ее между землею и небом. И сказал я Ангелу,

говорившему со мною: куда несут они эту ефу? Тогда сказал он мне: чтобы устроить для нее дом в земле Сennaар...»¹²⁷.

Буквализм скульптурного образа неожиданно уничтожает всю тайну пророческого видения.

Впрочем, наши средневековые мастера редко пытались тягаться с силой этой поэзии Востока. Кто знает, читали ли амьенские скульпторы оригинальные тексты и почерпнули ли они свои сюжеты из собственно пророческих книг? В этом можно сомневаться. Вполне вероятно, что они знали пророков только по небольшим трактатам, похожим на *De ortu et obitu Patrum* Исидора Севильского, где, кроме жизнеописаний, можно было познакомиться с очень краткими изложениями самых ярких мест пророчеств¹²⁸. Так объясняется и выбор маленьких сцен в Амьене, и одновременно их неполнота.

¹²⁷ Зах 5, 5 сл.

¹²⁸ Исидор Севильский, PL, t. LXXXIII, Append. XX. См. также в этом же томе col. 166 ff. — сокращенное изложение пророчеств.

VI

Из всех пророчеств, по правде сказать, только одно вдохновляло искусство длительное время — пророчество Исайи о потомке Иессея: «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его; и почиет на нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия; и страхом Господним исполнится... И будет в тот день: к корню Иессееву, который станет, как знамя для народов, обратятся язычники...»¹²⁹.

Достаточно обратиться к любому комментатору Исайи, чтобы найти символическое толкование этого отрывка, которое не изменилось со времен св. Иеронима. Монах Эрве писал в XII в.: «Праотец Иессей принадлежал к царской семье, вот почему корень Иессеев означает царский род. Что же касается отрасли, то она символизирует Марию, так же как цветок¹³⁰ символизирует Иисуса Христа»¹³¹.

Средневековые мастера не позволили столь абстрактному мотиву напугать себя¹³². Они нашли способ придать тексту Исайи и нечто наивное, и нечто величественное. Они буквально, с простодушием детей, истолковали слова пророка и воздвигли в соборе генеалогическое древо, довольно схожее с теми, что можно видеть над феодальными каминами, но сколь более грандиозное! Соединив строфы Исайи с генеалогией Христа, в том виде, в котором она дается в Евангелии от Матфея и читается на праздники Рождества и Богоявления¹³³, они изобразили огромное дерево, вырастающее из чрева спящего Иессея¹³⁴; по всей длине его ствола они расположили царей

¹²⁹ Ис 11, 1 сл.

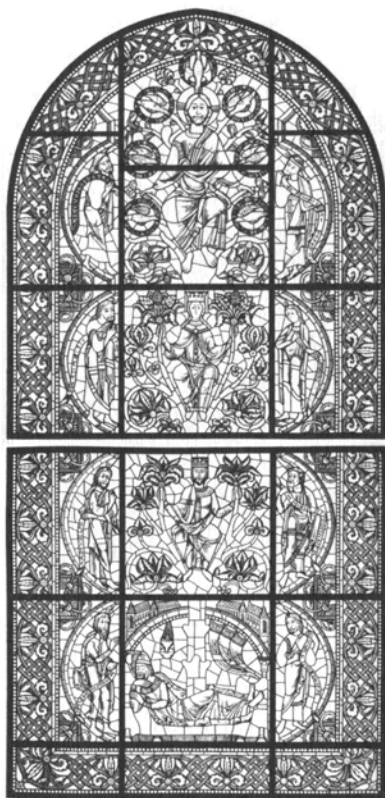
¹³⁰ В Синодальном переводе — ветвь. — *Прим. пер.*

¹³¹ Herveus, PL, t. CLXXXI, col. 140.

¹³² В *Revue de l'Art ancien et moderne* (1914, p. 91 ff.) я изучил происхождение мотива древа Иессеева. Я показал, что, по всей видимости, он был введен аббатом Сугерием, так как самое первое древо Иессеево, как мы знаем, можно было видеть на витраже Сен-Дени до 1144 г. Немного более поздний шартрский витраж (илл. 90) — всего лишь его копия. См. *Art religieux du XIIe siècle en France*, ch. 5.

¹³³ См. Гильом Дуранд, *Ration.*, lib. VI, cap. XIII и XVI.

¹³⁴ Почему Иессей изображается спящим? Аббат Корбле (*Revue de l'Art chrétien*, 1860) дает этому замечательное объяснение: «Не сделано ли это по аналогии с Адамом, который спал, пока Господь создавал Еву из его ребра? Но-



90. Древо Иессеево.
Витраж Шартрского собора

Иуды. Над царями они поместили Деву Марию, а над Ней Иисуса Христа. Наконец, Иисуса они окружили ореолом из семи голубок в напоминание о том, что на Нем почил семь даров Святого Духа. Это было подлинно геральдическое древо Христа: Его благородство таким образом демонстрировалось наглядно. Но чтобы придать композиции всю полноту смыслов, рядом с предками по плоти они располагают предков по духу. На витражах Сен-Дени, Шартра (илл. 90) и Сент-Шапель мы видим рядом с царями Иуды пророков, с поднятым перстом, провозглашающих грядущего Мессию. Здесь искусство поднялось до поэтичности текста, а может быть, и превзошло ее¹³⁵.

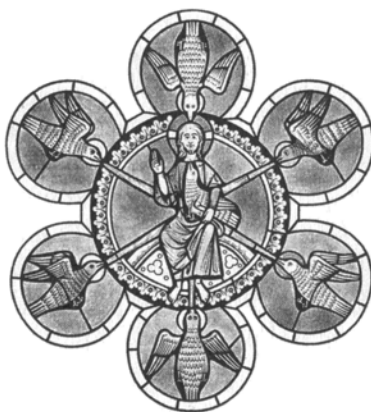
Иногда предков Иисуса изображали проще. На фасадах многих наших великих соборов XIII в. есть галерея, где расположены статуи колоссальных размеров, — она называется галереей королей.

Что означают эти статуи? Долгое время думали, что это французские короли, но Дидрон, а за ним и Виолле-ле-Дюк решительно

вая Ева, исправляющая ошибки первой, должна произойти из рода Иессеева» (р. 54). Кажется, эта интерпретация согласуется с мистическими идеями Средних веков. К сожалению, до сих пор не было найдено ни одного текста, который подтвердил бы данную гипотезу.

¹³⁵ Древо Иессеево часто встречается в искусстве XII и XIII вв. Мы видим его на витражах (Сен-Дени, Шартр, Ле Ман, Сент-Шапель), на дугах порталов (Санлис, Мант, Лан, Шартр, Амьен и т.д.). Мы отсылаем читателя к каталогу, составленному аббатом Корбле (*Revue de l'Art chrétien*, 1860). С конца XIII в. Дева Мария изображалась на вершине дерева с Младенцем Иисусом в руках.

утверждали (не приводя, впрочем, никаких точных доказательств), что это цари Иудеи, предки Иисуса Христа. Казалось, что их мнение возобладало, но в последние годы эрудиты, вернувшись к древней традиции, настаивают на том, что данные статуи действительно изображают французских королей¹³⁶. Я признаюсь, что не нахожу в их аргументах ничего, что могло бы убедить меня. Но они ценны тем, что позволяют лучше почувствовать всю сложность проблемы. Если невозможно опровергнуть то, что короли собора Парижской Богоматери — это французские короли, то точно так же нелегко доказать, что они цари Иудеи. Тем не менее, скажем об этом всё, что возможно.



91. Христос и 7 даров Святого Духа.
Собор в Ле Мане

Прежде всего ясно, что эта новая тема появилась в соборе Парижской Богоматери. Галерея королей в нем должна была быть закончена до 1220 г. Именно из Парижа пошло распространение этой темы. Таким образом, если бы мы могли узнать, кого изображают короли собора Парижской Богоматери, у нас был бы ключ к разгадке. К сожалению, все короли собора были разбиты во время революции и восстановлены позже, поэтому их изучение сегодня ничего не может нам дать. В любом случае следует отметить, что их было двадцать восемь, что соответствует числу предков Христа, как их перечисляет евангелист Матфей, от Иессея до Иосифа. Конечно, из этих двадцати восьми предков только пятнадцать были царями, но они все были царского рода, и именно это царское происхождение Иисуса Христа хотели подчеркнуть в Средние века. Я совершенно расположен поверить в то, что в Париже, где мы встречаемся с самой старинной галереей королей, число двадцать восемь не случай-

¹³⁶ M.G. Durand, *La cathédrale d'Amiens*, 1901; M. Brehier, *La cathédrale de Reims*, 1916.

но¹³⁷. Однако надо признать, что число королей не может считаться аргументом. Дело в том, что число царей Иудеи в Древе Иессеевом никогда не фиксировалось: их может быть как больше, так и меньше пятнадцати. Художники обращались с ним с большой свободой, то уменьшая, то увеличивая количество королей в соответствии с тем пространством, которым они располагали¹³⁸.

Галерея королей в соборе Парижской Богоматери была завершена, а в 1224 г. в Шартре возник проект возведения величественных порталов перед фасадами трансепта собора. Нет сомнения в том, что мастер Шартрского собора находился под глубоким впечатлением от фасада собора Парижской Богоматери. Он велел повторить на одном из устоев южного фасада фигуры Добродетелей и Пороков, которые в Париже украшают цоколь центрального портала. Но это было еще не все: он хотел возвести собственную галерею королей. Он искусно устроил ее под аркадами, возвышающимися над южными порталами. Хотя эти аркады не непрерывны, стремление подражать собору Парижской Богоматери не кажется менее очевидным. В Шартре двадцать восемь королей галереи на фасаде остались невредимы, и они полностью схожи с французскими королями: они облачены в просторные плащи XIII в., на головах у них короны; руки, затянутые в перчатки, держат скипетры. Хотелось бы видеть в них Капетингов, но все же это цари Иудеи. В самом деле, первый в ряду царь держит в руке длинный ствол, который вырастает из маленького персонажа,

¹³⁷ В рукописи XV в. (Национальная библиотека, ms. franç. 245) мы видим Древо Иессеево с 28 царями (f. 84).

¹³⁸ Вычисления, которые были сделаны (L. Brehier, *La Cathédrale de Reims*, p. 131 ff.), чтобы привести двадцать восемь королей из собора Парижской Богоматери или пятьдесят шесть из Реймского собора в соответствие с рядом королей Франции, не привели ни к каким результатам. Герар приводит пример подобных вычислений. В Предисловии к *Cartul. de Notre Dame de Paris / Docum. inédits de l'hist. de France*, t. I, p. CLXIX, он напоминает, что имена французских королей, как сообщается в одной рукописи (Национальная библиотека, ms. lat. 5921, f. 47v) были в XIII в. выгравированы над входом в собор Парижской Богоматери. Он считает, что эти имена соответствовали большим статуям на фасаде. Одно простое замечание разрушает эту аргументацию: в соборе Парижской Богоматери двадцать восемь статуй царей, а над входом было начертано тридцать девять имен, от Хлодвига до св. Людовика.

спящего под ногами царя. Итак, это царь Давид, сын Иессея, предок Христа. Последние сомнения в этом исчезают, когда мы видим, что в левой руке у него арфа, указывающая на то, что он — автор псалмов. Таким образом, двадцать восемь царей Шартрского собора — это двадцать восемь царей Иудейских. Следовательно, мы уверены в том, что галерея королей южного трансепта Шартра — это галерея царей Иудеи. И, так как мы знаем, что шартрский мастер не сам изобрел этот мотив, то у нас есть право думать, что его образец, галерея королей в соборе Парижской Богоматери, тоже была украшена статуями царей Иудейских, а не королей Франции.

Однако новая галерея королей в Шартре усложняет проблему. Трудно установить точную дату, но, вероятно, в первой четверти XIII в., или немного позже, шестнадцать статуй королей выстроились под аркатами над розой западного фасада. Конечно, странно, что шартрский мастер счел нужным возвести вторую галерею царей Иудеи. Но здесь мы вновь сталкиваемся с желанием повторить ту композицию, что сообщает столь монументальный характер фасаду собора Парижской Богоматери. Между двумя ансамблями, парижским и шартрским, есть любопытная связь: в обоих главную роль играет статуя Девы с Младенцем, стоящей между двух ангелов¹³⁹. А на самом верху Древа Иессеева, над царями Иуды, мы тоже видим Деву с Младенцем, ведущих свое происхождение от них. На фасаде Шартра, так же как и на фасаде собора Парижской Богоматери, эта связь между Девой, Младенцем и царями у их ног, кажется, указывает на последних как



92. Один из царей иудейских.
Амьенский собор

¹³⁹ Парижская Дева, почти разрушенная уже в 1774 г., была заменена. Шартрская, сильно пострадавшая от времени, была поновлена в 1855.

на царей Иуды. Впрочем, бессмысленно было бы искать значимые атрибуты в их руках — там только скипетры. Впрочем, в самой середине галереи мы замечаем короля, забравшегося на льва. Стоит ли видеть в нем Пипина Короткого и его льва? Мы так не думаем. На южной башне суассонского собора, рядом с пророками, апостолами и святыми, есть царь, забравшийся на льва, — такой же, как в Шартре. Этот царь, одинокий в окружении персонажей Ветхого и Нового Заветов, никак не может быть Пипином Коротким, он должен быть библейским царем. Несомненно, это Давид верхом на льве Иуды¹⁴⁰. То же имя подходит и к шартрскому персонажу. Царь на льве был и в соборе Парижской Богоматери, и то, что эта особенность была воспроизведена в Шартре, устанавливает еще одну связь между двумя циклами скульптур.

То, что повторили в Шартре, воспроизвели и в Амьене. Фасад амьенского собора, начатый после 1220 г., слишком многим обязан фасаду собора Парижской Богоматери, чтобы можно было сомневаться в том, что его галерея из двадцати восьми королей повторяет парижскую. Однако мы не единожды замечаем в Амьене детали, заимствованные из Шартра¹⁴¹, так что галереи королей в Париже, Шартре и Амьене представляются нам тесно связанными между собой произведениями. Так как мы уверены в том, что одна из этих галерей, а именно галерея южного фасада шартрского собора, посвящена царям Иуды, то можно думать, в отсутствие других позитивных доказательств, что им посвящены и остальные¹⁴².

¹⁴⁰ См. *Congrès archéol. de France. Session de Reims*, 1911, t. II, p. 317 ff.

¹⁴¹ Статуя св. Ульфы Амьенской — очевидное повторение статуи св. Модесты Шартрской. В сцене Страшного Суда в Амьене фриз с ангелами над головами избранных и проклятых скопирован с подобного же шартрского. Идея изобразить сцены из жизни Девы Марии с помощью больших статуй, как сделано в Амьене, тоже появилась в Шартре.

¹⁴² Амьенские короли были частично переделаны; Впрочем, некоторые из них остались с древних времен. У двоих из этих действительно аутентичных королей довольно необычные скипетры. Они заканчиваются не цветком, но настоящими листьями, можно сказать срезанной ветвью (илл. 92). В предыдущем издании мы высказали мнение, что эта ветка — отрасль древа Иессеева. Это объяснение оспорили, не желая замечать ничего странного в этих скипетрах. Со своей стороны, мы больше нигде не видели ничего подобного. В отсутствие

Но что сказать о Реймском соборе? Возможно ли, что цари, украшающие собор, где проходило коронование, не являются королями Франции?

В Реймсе важно различать два королевских цикла: на контрфорсах и на фасаде.

Контрфорсы северного и южного фасадов трансепта украшены каждый восемью статуями королей, расположенными под великолепными архитектурными балдахинами. Эти шестнадцать статуй наиболее монументального стиля были, по всей вероятности, выполнены около 1240 г. Здесь мы вновь обнаруживаем идею, прежде воплощенную в Париже, Шартре и Амьене. Кажется, что Шартрский собор, которому многократно подражали реймские мастера, особенно повлиял на обе эти галереи королей, украшающие каждый из фасадов трансепта¹⁴³. Идея, которая породила царей Парижа, Шартра и Амьена, все еще бытовала около 1240 г., и кажется вероятным, что лев у ног одного из реймских царей, как и в Шартре, не является львом Пипина Короткого — это лев Иуды.

Но в Реймсе есть и второй цикл изображений королей — тот, что украшает верхнюю часть западного фасада и продолжается вокруг колоколен. Их пятьдесят шесть, и мы видим, что они расположены по обеим сторонам от крещения Хлодвига, как будто бы они — потомки первого христианского короля. Не видим ли мы перед собой французских монархов?

Прежде всего необходимо отметить, что эти статуи, часто посредственного качества, относятся к более поздней эпохе — XIV в.

какого-либо атрибута или какой-либо надписи мы чувствуем себя обязанными обращать внимание на малейшие детали, и эта продолжает казаться нам значимой. Говорилось также, что крайне маловероятно, что цари Иуды изображены на фасаде амьенского собора, так как мы уже видим их на правом и центральном порталах, в дугах, где высечено Древо Иессеево. Этот аргумент не имеет никакой ценности. В Шартре, где Древо Иессеево высечено на дугах северного портала (Коронование Девы Марии), все же изобразили царей Иуды на южном фасаде.

¹⁴³ В реймской скульптуре есть несколько точек соприкосновения с шартрской. Архаические образы персонажей Ветхого Завета, украшающие западный фасад Реймского собора, повторяют шартрские. История Иова на северном трансепте Реймского собора — очевидное подражание шартрской.

Как минимум сто пятьдесят лет отделяют их от того дня, когда были выполнены скульптуры королей собора Парижской Богоматери. Великие мысли, воплощенные в статуях соборов, уже не были понятны в полной мере. Вполне вероятно, что с конца XIII в. неграмотные люди воображали, что цари собора Парижской Богоматери — это короли Франции. В одном часто цитируемом фаблио крестьянин, стоя на паперти храма, указывает на фигуры Пипина и Карла Великого на фасаде, в то время как сзади ему срезают кошелек¹⁴⁴.

С другой стороны, в XIV в. исключительно возросло тщеславие правителей. Карл V и его супруга повелели поместить свои статуи в рост на портале церкви Целестинцев — на том месте, где когда-то были расположены фигуры святых. Тот же Карл V ничуть не считал вызывающим то, что он со своими детьми и домашними изображен на одном из контрфорсов амьенского собора¹⁴⁵. Дух XIV в. отличался от духа века XIII.

Итак, нет ничего невероятного (хотя мы и не можем привести тому никаких доказательств) в том, что мастера XIV в., забыв значение созданного прежде, действительно захотели изобразить на фасаде Реймского собора французских королей и тем самым придать собору, где проходило коронование, национальный характер. С моей стороны нет никаких возражений этой гипотезе, и я вполне склонен принять ее.

Но я продолжаю верить в то, что в XIII в. не было ничего подобного. Я признаю, что желательно было бы найти более решительные доказательства; в любом случае, существует еще один аргумент, который, как мне кажется, обладает большим весом. Возможно ли, чтобы в соборе Парижской Богоматери, где мы видим Людовика VII или Людовика Святого в двух тимпанах смиренно склонившими колени у ног Девы Марии, французские короли стояли на фасаде как триумфаторы? Тогда собор казался бы посвященным им, а не Деве Марии. Около 1220 г., в эпоху расцвета теологии, ничто не показывало

¹⁴⁴ *Les XXII manières du vilain*. Фаблио из рукописи 1284 г. (Национальная библиотека, ms. franç. 1553, f. 514). Опубликовано Ашилем Жюбиалем и Флуа Жоанно.

¹⁴⁵ Северное крыло.

лось бы более оскорбительным, чем такое обожествление королевской власти. Подобная идея находится в противоречии с самим духом иконографии XIII в.

Итак, те цари, которые прежде всего привлекают взгляд в соборе Парижской Богоматери, являются, по всей вероятности, предками Христа. Они же, заметим, являются и предками Девы Марии, хотя генеалогию Матфей возводит к Иосифу, а не к Марии. Однако в Средние века считалось, что эта генеалогия одновременно и Иосифа, и Марии. Гильом Дуранд объясняет нам это. Он говорит, что мужчины из семейства Давида не могли жениться на женщинах не царского рода, так что у жены были те же предки, что и у мужа¹⁴⁶. Кажется очевидным, что царям иудейским было позволено украшать фасады четырех соборов, посвященных Богоматери, прежде всего в качестве Ее предков. В этом феодальном мире, где благородство души казалось связанным с благородством крови, Церковь считала необходимым напоминать людям о том, что Христос и Его Мать происходили из царского рода.

Столь обширное развитие получило в искусстве XIII в. пророчество Исайи. Цари Иудеи на фасадах соборов знаменуют собой даты мировой истории и символизируют ожидания поколений.

VII

Мы видим, какое место в воображении средневековых людей занимали пророки и их пророчества. Провидцы Израиля были для них самыми важными свидетелями. Их любили располагать на фасаде или на портале и вкладывать им в руки, на филактериях, доказательства божественной миссии Иисуса Христа. Народ в Средние века близко знал своих пророков. Каждый год, в дни Рождества или Богоявления, можно было наблюдать, как они идут в образе старцев с длинными седыми бородами, облаченные в длинные одежды. Процессия входила в собор, и каждый пророк при звуке своего имени выходил свидетельствовать об истине и декламировал стих¹⁴⁷. Исаия

¹⁴⁶ *Ration.*, lib. VI, cap. XVII.

¹⁴⁷ См. Marius Sepet, *Les Prophètes du Christ*.

говорил о побеге от корня Иессева. Аввакум возвещал о том, что мы увидим Младенца между двумя животными. Давид предрекал вечное царство Мессии; старец Симеон благодарил Бога за то, что Тот дал ему увидеть Спасителя перед смертью¹⁴⁸. Даже язычников вызывали как свидетелей: Вергилий выходил, чтобы сказать строфу из своей мистической эклоги¹⁴⁹, Сивилла пела свой акростих о конце времен, Навуходоносор заявлял, что он видел Сына Божия посреди пламени в печи¹⁵⁰. Наконец, вперед выступал Валаам на своей ослице, и возвещал, что от Иакова взойдет звезда. У осла тоже была своя роль: своим присутствием он удостоверял, что дух Божий глаголет иногда устами самых смиренных, и что зверь может увидеть ангела, невидимого для человека.

Всех пророков, которых верующие видели входящими в церковь, они узнавали на портале. Эта процессия, из которой появилась религиозная драма и которая сама по себе уже является драмой, оказала определенное влияние на изобразительное искусство. Художники, смешавшись с толпой, присутствовали на ней, восхищались ею, как и все остальные, и, вероятно, им было довольно трудно представить себе пророков иначе, чем они видели их в день праздника. Вполне возможно, что прекрасные статуи Реймса и Амьена воспроизводят что-то от костюма и внешнего облика актеров сакрального представления. К сожалению, указания в рукописях на этот счет слишком лаконичны¹⁵¹. Описания одеяний и атрибутов персонажей Мистерий становятся точными только в эпоху, следующую за той, которой мы занимаемся. Я не сомневаюсь, к примеру, что великолепные костюмы пророков из Оша¹⁵² или из Альби¹⁵³ — чудесные плащи, усыпанные крупным цветочным рисунком, восточные тюрбаны, роскошные шляпы, с которых свешиваются грушевидные брилли-

¹⁴⁸ Тогда видели и слышали много других пророков: Моисея, Аарона, Иеремию, Даниила, Осию, Иоила, Авдия, Иону, Михея, Наума, Софонию, Аггея, Захарию, Симеона, Елизавету, св. Иоанна Предтечу.

¹⁴⁹ *Jam nova progenies coelo demittitur alto*, см. прим. 75 наст. гл.

¹⁵⁰ В церкви ставили разожженную печь.

¹⁵¹ См. прежде всего Marius Sepet, *Op. cit.*, p. 43.

¹⁵² Речь идет о знаменитых витражах Оша (начало XVI в.).

¹⁵³ Статуи обхода хора, XV в.

анты и жемчужные цепочки, — это воспоминание о представлении некоей Мистерии¹⁵⁴.

Таково крепкое единство Средних веков: религия, драма и искусство, — которые учат нас одному и тому же, воплощают одну и ту же мысль.

VIII

Из всего вышеизложенного следует, что Средние века были менее чувствительны к нарративным и художественным качествам Библии, чем к ее догматическому значению. XIII в. был слишком христианским, чтобы искать в рассказах книги Бытия только интересные сюжеты. И хотя героические эпизоды из книги Судей или книги Маккавеев и должны были нравиться крестоносцам, тем не менее, они не нашли отражения в искусстве. Очаровательные фрески Беноццо Гоццолли в пизанском Кампо Санто — эти прекрасные итальянские виноградники, где Ной собирает урожай, эта Вавилонская башня, возвышающаяся над равнинами Флоренции посреди кипарисов и апельсиновых рощ, — такая Библия, приятная, как бабушкины сказки, несомненно, поразила бы серьезных средневековых художников. Они не считали, что в подобных мотивах возможно находить удовольствие: они стремились только наставлять. Их творения, часто неловкие по исполнению, всегда полны силы и смысла; весь дух Отцов Церкви перешел в них.

Несколько медальонов витража Сен-Дени (сюжеты и подписи для них предоставил сам Сугерий) поразительным образом подводят итог богословскому учению великого периода Средневековья в том, что касается Ветхого Завета. Не все медальоны Сен-Дени сохранились до нашего времени, но те, которых не хватает, мы знаем по описанию, оставленному нам самим Сугерием¹⁵⁵. В особенности три из них, кажется, заключают в себе главную мысль всего ансамбля.

¹⁵⁴ О великолепии костюмов в эту эпоху см. Girardot, *Le mystère des Apôtres de Bourges (XVI в.)* // *Annales archéol.*, t. XIII. В книге *L'Art religieux de la fin du Moyen Age* мы подробно останавливаемся на связях между изобразительным искусством и мистериями.

¹⁵⁵ Описание витражей находится в *De Rebus in administratione sua gestis* (Suger,



93. Христос с персонификациями Ветхого и Нового Заветов. Медальон витража аббатства Сен-Дени



94. Символическая колесница Аминадава. Медальон витража аббатства Сен-Дени

В первом (илл. 93) мы видим Иисуса, на груди у Которого — некое подобие ореола, образованное семью голубками, символизирующими семь даров Святого Духа. Правой рукой Он коронует Церковь, левой же приподнимает покрывало, скрывающее лицо Синагоги. Что может означать подобная аллегория, если не Иисуса, который, придя в мир и утвердив Новый Завет, вдруг прояснил все тайны Ветхого Завета, которые до того скрывались за завесой. Строфа, которая повреждена на витраже, но дошла до нас в целостности благодаря тексту Сугерия, еще более ясно объясняет смысл композиции:

Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat («То, что Моисей покрывает завесой, учение Христа раскрывает»).

Второй медальон представляет ковчег Завета на четырех колесах, похожий на триумфальную колесницу (илл. 94). Внутри него можно различить скрижали и жезл Аарона. Но из глубины, над скрижалями и священническим жезлом, словно штандарт вздымается огромный зеленый крест, на котором распят Иисус. Бог Отец поддерживает Его, а рядом с четырьмя колесами мы видим четырех животных, символизирующих евангелистов, которые образуют как бы

упряжку колесницы. Это та же мысль, представленная в еще более утонченной форме. Ковчег, сжимали Завета и жезл Аарона, отмечающие первый союз Бога и человека, всего лишь символы иного союза, который должен стать окончательным. Ковчег превращается в пьедестал для креста. Ковчег, на котором возвышается крест, является на самом деле, как говорит подпись, квадригой Аминадава, триумфальной колесницей из Песни Песней, которую евангелисты должны везти во все пределы земные¹⁵⁶.

Третий медальон, сейчас уничтоженный, известен нам только по описанию Сугерия. Он выражал ту же идею, но в менее богословской и более популярной форме. На нем были изображены пророки, засыпавшие зерно в мельницу, в то время как святой Павел поворачивал жернов и собирал муку. Таким образом говорилось, что Ветхий Завет, истолкованный по методу св. Павла, должен весь разрешиться в Новом. И, видоизменяясь, он очищался — ведь, как говорят латинские стихи Сугерия, отруби исчезли и осталась только мука:

*Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam,
Mosaicae legis intima nota facis;
Fit de granis verus sine furfure panis
Perpetuusque cibus noster et angelicus*

(«Ты собираешь, Павел, вращая жернов, из отрубей муку, / Из смеси закона делаешь глубочайший знак; / Из зерен получается истинный, без отрубей, хлеб / И вечная пища наша и ангельская»)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Рядом со стихами (*Foederis ex arca Christi cruce sistitur ara / Foedere majori vult ibi vita mori*, «Из ковчега Завета Крестом Христовым воздвигнут жертвенник / там ради большего Завета жизнь хочет умереть») читаем: Квадрига Аминадава. Комментаторы Песни Песней, особенно Гонорий Августодунский, современник Сугерия, объясняли, что Аминадав, стоящий на колеснице, — это Иисус распятый, а четыре лошади повозки — четыре евангелиста (Гонорий Августодунский, *In Cantic. Cantic.*, PL, t. CLXXII, col. 462). На медном изделии из Лиможа (сейчас в Музее Ключи) тоже представлена триумфальная колесница Иисуса Христа, колесами которой являются евангелисты (Catalogue 4991).

¹⁵⁷ На фасаде церкви Сен Трофим в Арле апостол Павел держит в руках ленту, на которой написано: *Lex Moisi celat quae sermo Pauli revelat. Nam data grana Sinai per eum sunt facta farina* («Закон Моисея скрывает то, что открывает проповедь Павла. Ибо через его посредство зёрна, данные на Синае, сделались мукой»). Эта надпись удивительно похожа на стихи Сугерия. — В эпоху Возрождения тема мельницы уступила место теме точила. Праотцы и пророки приносят ви-

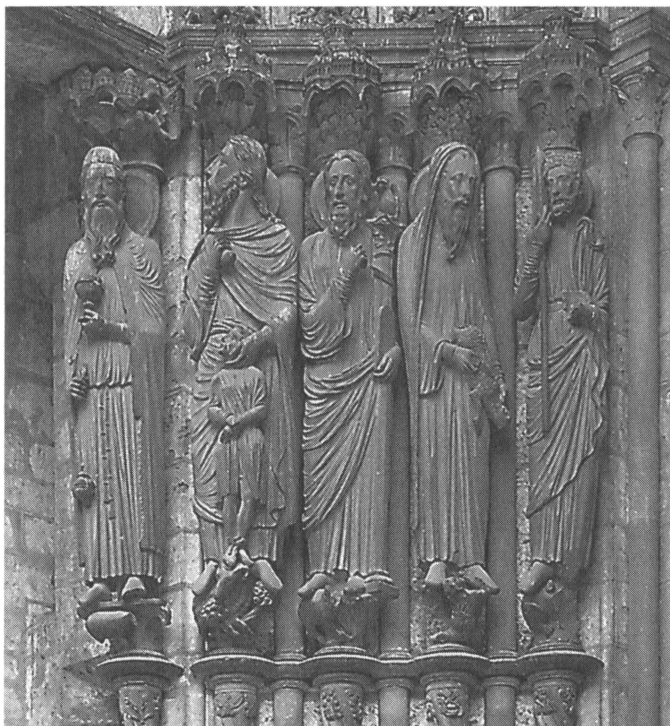
Нигде мысль средневековых богословов не выражена лучше, чем в этих медальонах. Видно, что в их глазах библейские комментарии были так же ценны, как и сама Библия. Хотя Ветхий Завет был полностью переведен в Парижском Университете в начале XIII в., известно, что Церковь никогда особенно не рекомендовала верующим читать его. Таким образом, Библия не была поучительным творением, которое отец семейства мог бы по вечерам разъяснять своим детям. К книге, полной загадок, питали больше уважения; чтобы ее понимать, нужна была помощь всех Отцов Церкви. Клир же довольствовался тем, что доносил до людей — с помощью слова или искусства — то, что было для них самым необходимым.

Итак, художники, вдохновленные богословами, тоже становились комментаторами Библии. От барельефов и витражей до миниатюр рукописей мы видим одну и ту же систему истолкования¹⁵⁸.

Позднее первые печатники, публикуя знаменитые Библии для бедных, попытались сделать тайны Ветхого Завета понятными для самых невежественных людей. Ксилографии Библий для бедных выполнены как медальоны старинных витражей. Каждому важному событию Нового Завета соответствуют два образа, заимствованные из Ветхого. Рождеству Христову, например, соответствуют неопалимая купина и процветший жезл Аарона. Схождение Христа во ад аллегорически представлено победой Самсона над львом и Давида над Голиафом. Неверие апостола Фомы искусно прокомментировано борьбой Иакова с ангелом и неверием Гедееона, медлящего признать

ноград в чан; папа и кардиналы собирают вино (витраж церкви Сент-Этьен-дю-Мон и витраж (не сохранившийся) Сент Илер в Шартре, 1520). См. Lindet, *Les Représent. allégor. du Moulin et du pressoir* // *Revue Archéol.*, 1900 и *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 1^{re} partie, ch. III.

¹⁵⁸ Знаменитое *Credo* Жуанвиля предлагает нам интересный пример симфонии между двумя Заветами: Схождению во ад и Воскресению соответствует кит, который извергает Иону; Страшному Суду — суд Соломона (его прообраз) и так далее (Национальная библиотека, *poiv.acq.franç.*, 4509). Рукописи такого рода многочисленны. См., например, Национальная библиотека, *ms. franç.* 188, и особенно *poiv.acq.lat.* 2129. Этот последний манускрипт украшен немецкими миниатюрами грубой работы (1471 г.). Одной новозаветной сцене соответствуют две ветхозаветные и два изображения растений или животных, понимаемые как символы. Это все еще метод Гонория Августодунского.



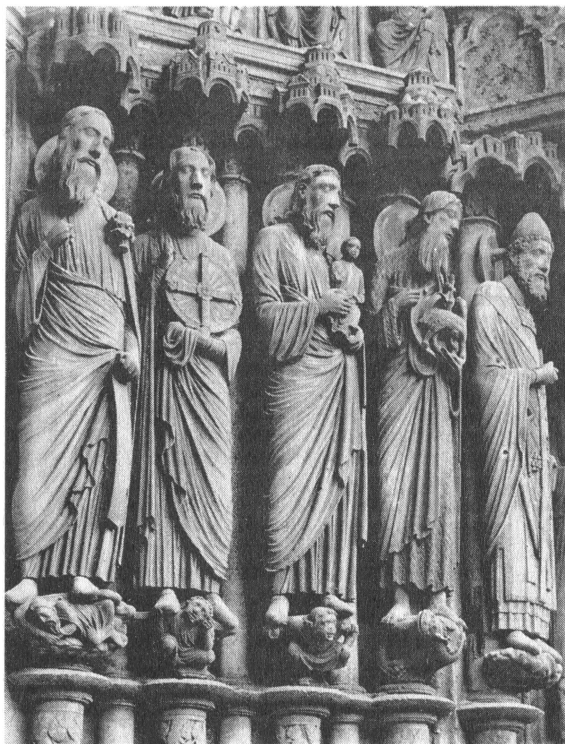
95. Мелхиседек, Авраам, Моисей, Самуил, Давид. *Шартрский собор*

посланника Божия. Если бы это не выходило за рамки нашей темы, мы могли бы перечислить многие произведения того времени, вдохновленные тем же духом: «Часослов» Кервера, *Speculum Humanae Salvationis* («Зерцало человеческого спасения»), гобелены со сценами из жизни Девы Марии в Реймском соборе. Вплоть до своего заката Средневековье оставалось верным старинной экзегезе¹⁵⁹.

Говоря коротко, средневековое толкование Библии было гораздо больше связано с символом, чем с историей.

Мы видели, что исторические изображения более редки, чем символические. Впрочем, есть случаи, когда символ и история соединяются. Самым глубоким из подобных произведений с двойным

¹⁵⁹ См. на эту тему *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 1^{re} partie, ch. VI.



96. Исайя, Иеремия, Симеон, Иоанн Креститель, св. Петр.
Шартрский собор

смыслом является, без сомнения, то, которое мы видим на отко-
сах центрального портала северного фасада трансепта Шартрского
собора (илл. 95, 96). Там стоят десять статуй праотцев и пророков,
расположенные в хронологическом порядке. Все они символизируют
или возвещают Иисуса Христа, но в то же время и рассказывают
мировую историю. Мелхиседек, Авраам и Исаак представляют одну
эпоху в жизни человечества. Они напоминают нам о том времени,
когда, как говорили схоласты, люди жили по закону обрезания. Мо-
исей, Соломон и Давид представляют поколения людей, живших по
записанному закону и поклонявшихся Богу в Храме. Исайя и Иере-
мия, Симеон и Иоанн Предтеча символизируют пророческие вре-

мена, которые продолжались вплоть до пришествия Иисуса Христа. Наконец, апостол Петр, появляющийся последним, одетый в далматик, увенчанный тиарой и несущий крест и чашу, возвещает, что Иисус упразднил Закон и пророков и установил, создав Церковь, на все грядущие времена царство Евангелия¹⁶⁰. В то же время каждая из величественных фигур Шартрского портала держит символ, который возвещает об Иисусе Христе, который сам есть Христос. Мелхиседек имеет чашу, Авраам возлагает руку на голову Исаака, Моисей держит медного змия, Самуил — жертвенного агнца, Давид — терновый венец¹⁶¹, Исайя — древо Иессеево¹⁶², Иеремия — крест, Симеон — Божественного Младенца, Иоанн Предтеча — агнца, и, наконец, апостол Петр — чашу. Тайнственная чаша, которая появляется в начале истории в руках у Мелхиседека, вновь обретается апостолом Петром¹⁶³. Этим завершается круг. Так, каждый из этих персонажей представляет собой Христоносца (Христофора); из поколения в поколение они передают друг другу таинственный знак.

Вот великие эпохи всемирной истории, где все говорит об Иисусе Христе. Это те же главы «Зеркала истории» Винсента из Бове. Здесь Библия предстает перед нами такой, какой она была для средневековых людей, — последовательностью прообразов Иисуса Христа, смысл которых становится все ясней. Праотцы, которые символизируют Мессию, и пророки, которые Его возвещают, образуют не поддающуюся измерению цепь, которая ведет от первого Адама ко второму.

¹⁶⁰ Такое деление истории на эпохи часто встречается в Средние века. См. особенно Гонорий Августодунский, *In Cantic. Cantic.*, PL, t. CLXXII, col. 460.

¹⁶¹ Уничтожен.

¹⁶² Повреждено.

¹⁶³ От чаши апостола Петра осталось только основание.

ГЛАВА II

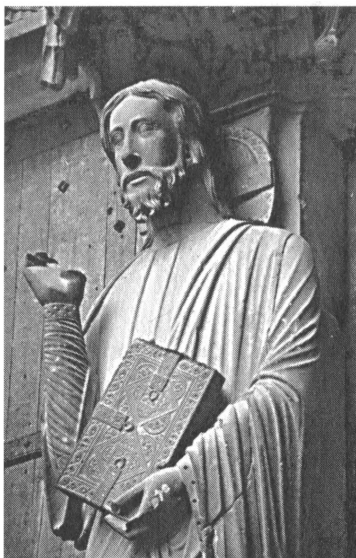
ЕВАНГЕЛИЕ

I. Почему в Средние века изображались не все сцены из жизни Иисуса Христа? Художники изображали только праздничный цикл. Влияние литургии. Пасхальный и рождественский циклы. — II. Символические толкования Нового Завета. Символические изображения Рождества Христова. О Распятии. Два Адама. О Воскресении. Брак в Кане Галилейской. — III. Притчи. Притчи о разумных девах и о добром самарянине. Их символическое значение. Притча о Лазаре и богаче и притча о блудном сыне.

I

После эпохи предвестий наступает, наконец, время их осуществления. Именно здесь — сердцевина истории мира. Все ведет к Иисусу Христу, и все исходит из Него.

Эта философия истории нигде не была выражена так ясно, как на портале Амьенского собора. Иисус воистину является центром этого грандиозного фасада. Облеченный божественной красотой, попирающий ногами льва и дракона, Он правой рукой благословляет, а в левой держит Евангелие (илл. 16). Вокруг Него Ветхий Завет представлен пророками, Новый — апостолами, а история христианства — мучениками, исповедниками и учителями Церкви. С первого взгляда видно, что Иисус находится в середине истории. «Рассуждения о всемирной истории» Боссюэ воплощены в Амьене со всем возможным величием. То же наставление — на южном портале Шартрского собора (илл. 97) и витражах главного нефа Буржского собора, где Иисус также занимает главное место.



97. Христос. Шартрский собор, южный портал

Наставляющий Христос со среднего порталного столба наших соборов столь полно выражает собою весь Новый Завет, настолько является его душой, что Средние века долгое время не считали нужным изображать перед глазами верующих сцены из Евангелия.

Никто еще не отметил, что в соборах XIII в. жития святых занимают гораздо больше места и рассказаны с гораздо большей охотой, чем жизнь Иисуса Христа. Однако эта особенность просто поражает. Одно-два окна, несколько скульптур, изображающих небольшое количество евангельских событий, — вот и все, что нам предлагают даже столь роскошные соборы, как Шартрский, Буржский или Амьенский. Удивление возрастает, когда при сравнении этих скульптур и витражей мы понимаем, что сцены, взятые из Евангелия, всегда одни и те же, тогда как множеством других художники, кажется, умышленно пренебрегали. Например, чудеса, которые занимали такое большое место в искусстве катакомб: исцеление расслабленного, кровоточивой, слепорожденного, воскрешение сына вдовицы или дочери сотника — не появляются никогда или почти никогда в искусстве XIII в.¹ Проповедь Иисуса, Его поучение в Храме и на берегу Галилейского озера, Его встреча с апостолами, пир у фарисея — столько знаменитых и способных вдохновить больших мастеров сцен больше не встречаются. Кажется, что ничто человеческое, трогательное или просто живописное в Евангелии не волновало средневековых художников. Очевидно, они не видели в Новом Завете того, что видели Веронезе или Рембрандт.

Здесь, как и везде, художники XIII в. были послушными исполнителями богословов.

Если мы разделим жизнь Иисуса Христа на три части — Детство, Служение, Страсти, то увидим, что только первая и последняя из них были представлены во всей полноте. Что касается Служения, оно сводилось к четырем сценам: Крещению, Браку в Кане, Иску-

¹ Среди исключений (очень редких) следует упомянуть рельефы Реймского собора (скульптуры в интерьере, левый портал, при входе). Тут мы видим Иисуса, исцеляющего тещу Петра, а рядом — Иисуса и самарянку. Эти скульптуры необычны во всех отношениях: например, Иисус изображен безбородым. Я склонен верить, что эти реймские скульптуры были вдохновлены декором некоего раннехристианского саркофага.

шению и Преображению. При этом все четыре вместе можно встретить очень редко. Из этого правила практически нет исключений. Если и найдется какая-либо другая сцена Служения Христа, например, призвание апостолов, то это будет случайностью, — скажем, в витраже, посвященном апостолу Петру².

Это правило находит подтверждение и в иллюминированных рукописях. Хотя кажется, что у мастера, иллюстрировавшего книгу, было больше свободы, чем у высекавшего рельеф: на самом деле это не так. Я просмотрел довольно большое число иллюминированных рукописей XII—XV вв. и могу утверждать, что подробное иллюстрирование всех частей Евангелия — редкость. Возможно, миниатюры знаменитого Евангелия из Сент-Шапель предлагают нам единственный пример полного евангельского цикла³. По большей части художники довольствовались сценами Детства и Страстей Христовых, иногда добавляя те сцены Служения, которые было принято тогда изображать.

Я хочу привести характерный пример. Французская рукопись №1765 из Национальной библиотеки содержит евангельские отрывки на все воскресенья года: текст сопровождают довольно многочисленные миниатюры⁴. Книга открывается теми местами из Евангелий, что читаются на Рождество, где рассказываются все события детства Иисуса Христа, и верный тексту художник показывает нам друг за другом Поклонение волхвов, Бегство в Египет и Сретение. Затем идут чтения, относящиеся к Служению Иисуса Христа, и

² По-видимому, витраж Шартрского собора (капелла апсиды) представляет собой исключение. Вот что там изображено: Иоанн Креститель и его ученики, Призвание апостолов, Иисус и Филипп, Иисус и Нафанаил, Чудесный улов, Иисус разговаривает с апостолами, Тайная вечеря, Омовение ног, Иисус в Гефсиманском саду (апостолы спят), Арест Иисуса (апостолы в унынии в глубине), Иисус является апостолам по Воскресении, Вознесение Иисуса Христа с присутствием апостолов. Очевидно, что этот витраж посвящен не Иисусу Христу, но собранию апостолов. Во всех изображенных сценах присутствуют один или несколько апостолов. Добавим, что капелла, в которой находится витраж (сегодня капелла Причастия) в XIII в. называлась капеллой Апостолов. См. Bulteau, *Descrip. de la cath. de Chartres* (édit. 1850), p. 173.

³ Национальная библиотека, ms. lat. 17326, XIII в.

⁴ Ms. franç. 1765, XIV в.

здесь художник еще изображает Крещение, Брак в Кане Галилейской, Искушение и Преображение. Затем он вдруг останавливается и оставляет полкниги без миниатюр. Работа возобновляется лишь на Страстной Неделе, чтобы мы могли присутствовать при Страстях Христовых, Воскресении и Богоявлении. Не очевидно ли, что наш художник рисовал по предложенным ему образцам, число которых было строго определено? Там, где традиция не предоставляла ему никаких схем, он даже не подумал изобрести что-то, лишь повторил то, что обычно делали до него, не более. В большинстве иллюстрированных псалтирей, бревиариев, миссалов и евангелиариев сцен Служения Иисуса Христа вообще нет: только циклы Детства и Страстей Христовых даны с привычными подробностями. Иногда же, в скупо украшенных миниатюрами рукописях, получается так, что вся жизнь Иисуса Христа сводится к двум главным сценам: Рождество из цикла Детства и Воскресение из цикла Страстей.

Откуда же взялся столь строгий порядок? Проблема разрешается просто, ибо откуда ему происходить в Средние века, как не от Церкви? И в самом деле, сейчас мы увидим, что именно литургия определила выбор тех или иных сцен из жизни Иисуса Христа, за счет исключения других.

Церковь не стремилась представить пастве всю жизнь Иисуса Христа, также как не хотела дать ей в руки все четыре евангелия, но она выбрала несколько событий, исполненных глубокого смысла, самых значимых из всех, чтобы предложить их верующим для размышлений. Это как раз те события, которые Церковь каждый год отмечает в цикле праздников. Скульпторам, стекольщикам и миниатюристам, таким образом, нужно было иллюстрировать только литургический календарь. Доказательство тому мы найдем в книгах литургистов XII и XIII вв.

Циклы Детства, Служения и Страстей Христовых, как они представлены в скульптуре и витражах, состоят из следующих сцен: Рождество, Благовестие пастухам, Избиение младенцев, Бегство в Египет, Сретение, Поклонение волхвов, Крещение Христово, Брак в Кане Галилейской, Искушение, Преображение, Вход в Иерусалим, Тайная вечеря, Омовение ног и Страсти во всех подробностях (Распятие, Положение во гроб, Воскресение, Богоявление и, наконец,

Вознесение). Читая Руперта, Гонория Августодунского и Гильома Дуранда, видишь, что это именно те самые таинственные события, которые Церковь чтит во время Рождества, Богоявления, Великого Поста и, наконец, на Страстной неделе и тех неделях, что следуют за ней. Для христиан это великие дни года. Мастера с горы Афон, сохранившие некоторые традиции высокого Средневековья, еще и сегодня изображают на стенах своих монастырей «пятнадцать великих церковных праздников» в неизменном порядке⁵.

Перейдем к деталям. Изображения Рождества и Благовещения пастухам точнейшим образом совпадают с двумя главными моментами праздника Рождества: месса в полночь и месса на рассвете, поэтому далее на этом необходимо остановиться подробнее.

Избиение младенцев, кажущееся на первый взгляд второстепенным эпизодом, тем не менее, напрямую связано с праздником Рождества. В те три дня, которые следуют за Рождеством, Церковь отмечает Избиение младенцев вместе с праздником св. Стефана и апостола Иоанна. Как сообщают нам литургисты, Церковь пожелала объединить вокруг колыбели Иисуса Христа незапятнанных грехами детей и диакона-протомученика, которые первыми пролили свою кровь за веру. Святой Иоанн появляется среди них, потому что он был любимым учеником Спасителя и единственным из всех людей, кто возлагал свою голову Ему на грудь⁶. Подобное сопоставление, исполненное тонкого чувства, породило группы изображений, которые прежде не были отмечены. В апсиде собора Лиона, как и в апсиде собора Труа, витражи XIII в. показывают нам одновременно сцену Рождества и Избиения младенцев, историю св. Стефана и апостола Иоанна⁷. Витражи Лиона и Труа звучат, как звучало

⁵ См. Didron, *Iconogr. chrét. (Guide de la peinture de Mont Athos)*, 1845, p. 159 и Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 86 (по поводу византийской иконы с изображением праздников в Ватикане). Праздники, принятые на западе, немного отличаются от восточных.

⁶ Гильом Дуранд, *Ration.*, lib. VII, cap. XLII; Гонорий Августодунский, *Gemma animae*, lib. III, cap. XI, XII, XIII, PL, t. CLXXII, col. 646.

⁷ В Лионе сюда добавлена история Иоанна Крестителя. Это произошло потому, что в Средние века этих двух святых почти не различали и часто объединяли их истории в одном витраже (например, в Туре). Кроме того, считалось, что день смерти апостола Иоанна выпадает на день рождения Иоанна Крестителя.

прежде само Рождество. В них целиком прославляется вся неделя Рождества. Люди, так радостно празднующие последние дни декабря, которым нравилось в день св. Стефана наблюдать за дьяконами, играющими в соборе в мяч⁸, без труда понимали произведения искусства, для нас безмолвные. Я не сомневаюсь, что можно найти множество других произведений, вдохновленных той же идеей⁹.

Сретение, которое отмечается в начале февраля и известно в народе под названием *Chandeleur* («Праздник свечей»), занимает в искусстве то же место, что и в литургии. Этот праздник призван напомнить, что Сын Божий, пришедший, чтобы утвердить Новый Завет, пожелал, тем не менее, сначала подчиниться Ветхому¹⁰.

Поклонение волхвов, Крещение Христа и Брак в Кане Галилейской, которые изображаются в произведениях искусства следующими, относятся к трем очень разным моментам в жизни Иисуса Христа. И все же Средние века, с их столь поэтическим чувством таинственных соотношений, объединяли эти три события одной общей идеей. Все три отмечались в один день, и праздник носил имя Теофании (Богоявления), прежде чем возобладало название Эпифания. Действительно, именно в них заключены три первых явления Божества. Поклонившись Иисусу Христу, волхвы стали первыми язычниками, признавшими Его божественность. В день Крещения голос свыше провозгласил Его божественность во второй раз. На-

⁸ Гонорий Августодунский наделяет игру дьяконов символическим смыслом. Согласно ему, она означает славную борьбу (*palaestra*) св. Стефана. Дьякон-победитель получал венец, как святой мученик (*Gemm. anim.*, col. 646).

⁹ Я охотно верю, что скульптуры с внутренней стороны порталов Реймского собора, значение которых столь туманно на первый взгляд, передают ту же мысль. Ведь рядом с пророками, которые предсказали пришествие Иисуса Христа, мы видим Избиение младенцев, историю св. Стефана, Иоанна Богослова и его апокалипсис и, наконец, жизнь Иоанна Крестителя. В Шартре (южный фасад, левый портал, тимпан и дути) мы видим Мученичество св. Стефана и статуэтки детей с пальмовыми ветвями — это невинноубиенные младенцы. Примечательно, что в Сент-Шапель витраж, посвященный детству Иисуса Христа (где мы видим последовательно Рождество и Избиение младенцев), содержит также жизнь св. Иоанна Евангелиста. В Сен-Жюльен-дю-Со (Йонна) на витраже XIII в. рядом расположены детство Иисуса Христа (Избиение младенцев) и легенды св. Иоанна Евангелиста и св. Иоанна Крестителя.

¹⁰ Гильом Дуранд, *Ration.*, lib. VI, cap. XV.

конец, на свадьбе в Кане Сам Иисус с помощью чуда (первого из тех, которые Он должен был совершить), показал, что Он является Богом. И, чтобы сделать параллелизм полным, в Средние века захотели, чтобы все эти события происходили в один день. Литургисты утверждали, что Крещение Христово состоялось через тридцать лет, а Брак в Кане Галилейской — через тридцать один год, день в день, после Поклонения волхвов¹¹. Отсюда исключительная важность этих трех сцен в искусстве¹². Отметим, что иначе нельзя объяснить предпочтение, оказываемое художниками XIII в. сюжету Брака в Кане Галилейской. Если бы они были не столь послушны литургическим установлениям, если бы они могли следовать своим чувствам, то они, несомненно, выбрали бы из жизни Иисуса более трогательное чудо, такое, которое обращается прямо к сердцу. Но, повторим еще раз, искусство XIII в. не зависит от желаний отдельно взятой личности, оно представляет собой лишь чувственно воспринимаемую форму доктрины.

Сцены Искушения и Преображения являются в искусстве центральными событиями жизни Иисуса. Эти две сцены, к которым следует прибавить Крещение и Брак в Кане Галилейской, подводят итог Его Служению. В чем причина их исключительного преимущества? Объяснение нам вновь предоставляет литургия. Искушение и Преображение, на самом деле, призваны напомнить еще об одном событии христианского года. Между Рождеством и Пасхой для верующих нет более значительных дней, чем недели Великого Поста. Борьба с искушением, победа над плотью — вот что символизируют эти две сцены из жизни Иисуса Христа, которые Церковь сама выбрала, чтобы дать их нам в качестве примеров. Каждый христианин заключает в себе Христа; он должен соучаствовать в испытаниях своего Господа, чтобы присоединиться к Его триумфу. Сорок дней

¹¹ Гонорий Августодунский, *Gemm. anim.*, lib. III, cap. XVIII; Руперт Дейтцкий, *De divin. offic.*, lib. III, cap. XXIV; Гильом Дуранд, *Ration.*, lib. VI, cap. XVI.

¹² Эти три сцены изображены на витраже из Труа, опубликованного Госсеном (*Portefeuille archéol. de la Champagne*); к ним добавлено Искушение. В рукописи из Лиможа на одной и той же странице мы видим Крещение Христово и сосуды Брака в Кане Галилейской. Мы воспроизвели эти миниатюры в *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 124, fig. 106.

воздержания Великого поста есть образ сорока дней поста и борьбы, которые Иисус провел в пустыне. В первое воскресенье Великого Поста читается евангельский отрывок об Искушении, которое становится как бы самым символом той борьбы, в которую предстоит вступить христианину¹³. Но с конца этой первой недели, чтобы верующие не падали духом, дважды (в субботу и воскресенье) им читается отрывок о Преображении. В глазах средневековых литургистов Преображение было в некотором роде прославлением поста. Среди прочего они отмечали, что Иисус показался апостолам между Моисеем и Илией, а ведь и Моисей, и Илия, как и Иисус Христос, сорок дней постились в пустыне: они установили пост в Ветхом Завете, как Иисус установил его в Новом¹⁴. Таким образом, для борющегося христианина Преображение Иисуса Христа было символом победы. В некоторых церквах, например, в парижских, евангельское слово о Преображении читалось сразу после рассказа о борьбе Иакова с ангелом¹⁵. Подобный символизм, в XIII в. понимаемый лучше, чем сегодня, объясняет присутствие Искушения и Преображения в целом ряде произведений искусства той эпохи.

На этом заканчиваются изображения, посвященные Служению Иисуса Христа. После Искушения и Преображения тут же начинаются сцены Страстей — это доказывает, что художники хотели следовать не хронологическому порядку событий, а последовательности литургических праздников.

Пасхальный цикл почти всегда открывается триумфальным входом Иисуса Христа в Иерусалим¹⁶, которое соответствует Вербному воскресенью. Затем следует Тайная вечеря, и, наконец, собственно Страсти, переданные очень подробно, что объясняется значением

¹³ Гильом Дуранд подробно объясняет весь символизм поста, Великого поста и трех искушений Иисуса Христа (*Ration.*, lib. VI, cap. XXXII). — В рукописях миниатюра с изображением Искушения отмечает начало Великого поста. Напр.: Библиотека Сент-Женевьев, ms. 102, f. 199v, XIII в.

¹⁴ См. Гонорий Августодунский, *Sacram.*, cap. V; Гильом Дуранд, *loc. cit.*

¹⁵ Гильом Дуранд, lib. VI, cap. XXXIX.

¹⁶ На витраже из Буржа Страсти начинаются со Входа в Иерусалим, который следует за Воскрешением Лазаря. Воскрешение Лазаря отмечает начало Страстей, потому что это то чудо, после которого иудеи решили убить Иисуса. Дожто в Капелле Арена в Падуе тоже начинается Страсти с Воскрешения Лазаря.

обрядов Страстной Недели. Наконец, изображение Христа, выходящего из гроба, означает для верующего Пасху и заканчивает цикл. Во всем этом нет ничего, что было бы труднообъяснимо и не было бы абсолютно ясно для нас.

Большинство евангельских циклов заканчиваются Воскресением, но некоторые продолжают дальше. На знаменитых рельефах хора собора Парижской Богоматери нам показаны, с нигде более не встречающимися подробностями, все явления, что последовали за Воскресением Иисуса Христа: явление женам-мироносицам, ученикам в Эммаусе, св. Фоме, собравшимся в горнице апостолам, св. Петру и другим апостолам у моря Тивериадского. Не следует видеть здесь одну лишь фантазию мэтра Ле Бутелье, автора работ: подобные изображения тесно связаны с празднованием Пасхи. В XIII в. вся следующая за Пасхой неделя полностью была праздничной, во время которой верующие прилежно посещали службы. Народное любопытство возбуждала странная символическая церемония — процессия змея, которого триумфально несли на конце шеста к купели¹⁷. Считалось, что по Евангелию каждый день этой недели был посвящен одному из явлений Иисуса Христа¹⁸. Таким образом, праздник Пасхи в действительности продолжался до следующего воскресенья; и именно об этой литургической неделе художник должен был напомнить на ограде хора собора Парижской Богоматери.

Наконец, Вознесение, что вполне естественно, завершает в большинстве произведений искусства евангельскую историю.

Итак, следует признать, что в искусстве сцены из жизни Иисуса Христа объединяются вокруг Его Рождества и Воскресения. Можно быть почти уверенным в том, что встретишь в соборах XIII в. два витража, посвященных Иисусу Христу: один мог бы именоваться витражом Рождества, другой — Пасхи. Скульптурные циклы, кото-

¹⁷ См. Гильом Дуранд, *Ration.*, lib. VI, cap. LXXXIX; Иаков Ворагинский, *Legend. aur.*, cap. LXX. Змей, вероятно, походил на дракона, находящегося на колонне, которую несет Моисей в Шартре и Реймсе. В Шартре, во время процессии, в пасти дракона сжигали паклю. См. Lépinos, *Hist. de Chartres*, t. I, appendice, p. 549.

¹⁸ Гильом Дуранд, *loc. cit.*

рые к тому же гораздо более редки, заслуживают тех же названий. Но необходима одна ремарка: живописных или скульптурных изображений Рождественского цикла значительно больше, чем изображений цикла Пасхального. Причину понять легко. Рассказывая о детстве Иисуса Христа, художники рассказывали и часть истории Его Матери, в одном произведении прославляя и Его, и Ее. Большинство витражей, которые мы называем витражами Детства, вполне заслуживают и названия витражей Девы Марии. Есть некоторые случаи, где в этом не может быть сомнений и где художник сам позаботился о том, чтобы мы поняли его мысль. В нижней части страсбургского витража, посвященного детству Иисуса Христа, читаем: *Ave, Maria, gracia plena*, — надпись, не позволяющая усомниться в намерениях автора этого произведения. На северной розе трансепта Суассонского собора мы видим все сцены Детства, но присутствие Девы Марии в центральном медальоне служит достаточным указанием на то, что витраж посвящен ей. Часословы вплоть до XV в. свидетельствуют о том же; перед нами сила традиции. В начале всех этих книг есть совокупность молитв, объединенных под названием «Часослов Богоматери». Эта часть, посвященная исключительно Деве Марии, всегда иллюстрируется сценами, заимствованными из детства Иисуса Христа, что может привести к ошибке касательно сущности книги, когда первый раз берешь ее в руки¹⁹.

К тому же, в тех витражах XIII в., где рассказывается о детстве Иисуса Христа, та или иная сцена, включенная в цикл, предупреждает нас о том, что здесь стремились прославить Деву Марию так же, как и Ее Сына. Например, там очень редко отсутствуют сцены Благовещения и Встречи Марии и Елизаветы. Средневековые вкладывало в подобные творения всю свою любовь к Деве Марии. Разве рассказать о первых годах Иисуса не означало прославить самопожертвование и нежность Марии, чья защита и кроткое влияние про-

¹⁹ Вот несколько типичных примеров: Национальная библиотека, *Часословы*, lat. 1158, 921; franç. 1874, 13167; Библиотека Мазарини, 491. Миниатюры, которые мы находим в «Часословах Пресвятой Девы», за редкими исключениями следующие: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество, Благовещение пастухам, Поклонение волхвов, Сретение, Бегство в Египет, Коронавание Девы Марии.

должались все детство Сына Божия? Как лучше воздать Ей хвалу, если не показать, что Она была необходима в деле спасения, что благодаря Ей жил и рос хрупкий ребенок, на Которого возлагалась вся надежда мира?

Витражи и скульптуры, посвященные детству Иисуса Христа, на самом деле свидетельствуют о том пламенном почитании, которым в XIII в. была окружена Матерь Божья²⁰.

Вот тот дух, который руководил выбором сцен из жизни Иисуса Христа. Глубоко догматический характер средневекового искусства проявляется лучше всего в том, что оно сделало литургию и богословие зримыми.

II

Но внимательное изучение евангельских сцен в том виде, в каком их воспроизводит искусство, преподносит нам и другие сюрпризы: деталь, соотношение, персонаж, которые сегодня мы не можем даже определить, все же заставляют нас смутно ощутить целый мир символов. Мастера XIII в., просвещенные теологами, видели в Евангелии не сборник живописных или трогательных картин, но вереницу тайн.

Нам, столь мало знакомым с книгами Средних веков, кажется, что в Евангелии никакого символизма нет. Если весь Ветхий Завет может восприниматься как прообраз, то не должно ли в Новом видеть саму реальность? Нужно ли что-то искать за теми фактами, которые нам сообщаются? Может ли христианин делать что-то иное, как только читать их в простоте сердца? — Однако не таковым было мнение средневековых теологов. Несомненно, Новый Завет — это высшая реальность, но вдохновенное слово евангелистов настолько глубоко, что в нем можно найти бесконечное число отзвуков. Каждый поступок Иисуса Христа, каждое слово, которое Он произносит, содержит в себе настоящее, прошлое и будущее. Отцы Церкви

²⁰ Сцена, где родители находят Иисуса в то время, как Он спорит с книжниками, тоже может связываться с историей Девы Марии. Мы несколько раз встречаем ее в изобразительном искусстве XIII в.

позволяют нам предвидеть некоторые из этих тайн; они показывают нам, что Новый Завет так же символичен, как и Ветхий, и что как в одном, так и в другом можно искать исторический, аллегорический, тропологический и анагогический смыслы. «Ординарная глосса» Валафрида Страбона применяет к Новому Завету ту же систему интерпретации, что и к Ветхому. Мы продолжим следовать за этим прославленным наставником, уверенные в том, что обречем вместе с ним истинно христианскую традицию.

Среди сцен из жизни Иисуса Христа, перечисленных нами, есть четыре или пять, изображение которых дает повод для самого любопытного символизма.

Сначала обратимся к Рождеству. В XIII в., в общем, верном традиции века предыдущего, рождение Иисуса Христа изображали таким образом, который бы обязательно показался нам уникальным, если бы мы только дали себе труд обратить на него внимание. В этой сцене, многократно повторенной на витражах, нет ничего проникновенного, можно даже сказать — почти ничего человеческого. Никогда мы не увидим, как у итальянцев эпохи Кватроченто, мать, стоящую перед Младенцем на коленях, созерцающую Его со сложенными в молитве руками, окружающую Его бесконечной любовью. В XIII в. Мария, лежащая на постели, кажется, отворачивает голову, чтобы не видеть Своего Сына; Она созерцает нечто невидимое. Что касается Младенца, то Он положен не в ясли, но — удивительная вещь — на высокий алтарь, который занимает всю центральную часть композиции. Над Его головой, между двумя открытыми занавесями, висит лампада. Вид у сцены такой, будто она происходит не в хлеву, а в церкви (илл. 98). И в самом деле, наши средневековые художники-богословы хотели, чтобы мы думали именно о церкви. С момента Своего рождения Иисус Христос должен представлять перед нами в образе жертвы. В «Глоссе» говорится, что ясли, в которых Он лежит, — тот же жертвенный алтарь²¹. В одной французской рукописи XIII в. мы видим над Младенцем Иисусом, распростертым на алтаре, Иисуса Распятого. Древо креста вырастает из того же ал-

²¹ *Glossa ordinaria*, In Luc., cap. II: *Ponitur in praesepio, id est corpus Christi super altare* («Его кладут в ясли, то есть тело Христово на алтаре»).



98. Рождество. Париж,
Национальная библиотека,
ms. lat. 17326, XIII век

таря, на котором спит Младенец: символ здесь обращается ко взгляду²².

Перед подобной тайной смолкают человеческие чувства, даже материнская любовь. Мария хранит благоговейное молчание, умом она обращается, как говорят комментаторы, к словам пророков и словам ангела, которые только что стали реальностью. Св. Иосиф присоединяется к ее молчанию, и оба они, неподвижные и смотрящие в одну точку, кажется, прислушиваются к тому, что происходит у них в душе. От подобной концепции, столь грандиозной и целиком теологической, далеко до живописных «яслей», что появились в начале XV в. и отметили окончание эпохи великого религиозного искусства²³.

После Рождества Иисуса Христа наиболее богатые символические возможности искусству предлагает, как и следовало ожидать, сцена Его смерти. Изображая Распятие, мастера XIII в. не столько хотели тронуть нас страданиями Богочеловека,

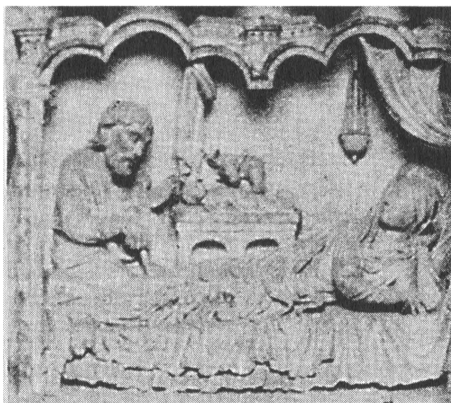
сколько напомнить нам две великие догматические идеи. Первая из них состоит в том, что Иисус Христос — это новый Адам, пришедший в мир, чтобы изгладить ошибку старого, а вторая — что Он в тот

²² Сейчас эта рукопись находится в Ватикане. Миниатюра была воспроизведена д'Аженкурром, а затем в книге Ж.-К. Бруссолья *Le Christ de la Légende dorée*, p. 10.

²³ Согласно указанной нами формуле Рождество воспроизводится во многих произведениях XIII в. Особенно отметим: барельеф в Лане (илл. 99), витраж в Туре (центральная капелла апсиды), витраж в Сансе (хор), витражи в Лионе, Шартре и т. д. Встречается оно и в рукописях. Например: Национальная библиотека, lat. 1077, f. 9v, XIII в.; lat. 17326, XIII в.; Британский музей, add. ms. 17868, f. 16, французская рукопись XIII в. Мы показали, что эта формула должна была появиться во французском искусстве до 1145 г.: *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, ch. III.

самый день создал Церковь и отменил власть Синагоги.

Представление о том, что Иисус Христос — это второй Адам, была настолько привычной для средневековых людей, что они изображали его во всех возможных формах. В подобном сюжете они давали волю любви к симметрии, которая была их особой страстью. Они верили, что ангел возвестил Марии о том,



99. Рождество. Ланский собор

что она зачала Спасителя, на том же самом месте, где Бог создал человека из первобытной глины²⁴. Несмотря на мнение некоторых скрупулезных схоластов²⁵, продолжали верить, что Иисус Христос умер точно там, где был похоронен Адам, так, что Его кровь стекла по костям нашего первого отца²⁶. Крест был сделан не из какого-нибудь обычного дерева, а из самого Древа познания добра и зла. Его ствол, после того, как он некогда послужил мостом для царицы Савской при ее входе в Иерусалим, чудесным образом сохранился на дне купели для очищения жертв при Храме — для того, чтобы по велению Бога орудие грехопадения сделалось орудием искупления²⁷.

²⁴ В сокровищнице Монцы хранится одна из паломнических ампул, наполненных землей с того участка, где ангел благовествовал Марии, а Бог сотворил Адама (См. Barbier de Montault, *Bullet. monum*, 1883, p. 135). В старых календарях 25 марта одновременно отмечается память Воплощения и Сотворения Адама. Мысль о том, что Сотворение человека и Благовещение происходили на одном и том же месте, очень старая и восходит к ранним источникам. Она упоминается уже в «Житии святого Варфоломея» Псевдо-Авдия (см. Migne, *Dict. des apocryphes*, t. II, col. 154).

²⁵ См. *Glossa ordinaria*, In Matth., cap. XXVII: *Golgotha interpretatur Calvariae, non ob calvitium Adae quem mentiuntur ibi sepultum* («Голгофу переводят как Лысая [гора], но не из-за лысины Адама, про которого врут, что он там погребен»).

²⁶ На витражах в Анжере (XIII в.) и Бове (*Vitraux de Bourges*, étude IV) мы видим, как Адам и Ева принимают кровь, текущую по кресту.

²⁷ См. *Legend. aur.*, De invent. sanct. сгус. и Гонорий Августодунский, *Spec.*

Наконец, день и час смерти Иисуса Христа тоже обладали мистическим значением, ведь Иисус умер в пятницу, в тот самый день, когда был сотворен Адам. Он испустил дух в третий час — точно в тот момент, когда Адам совершил грех, погубивший род человеческий²⁸.

Безусловно, было нелегко сжато передать все те поэтические ассоциации, что витали вокруг креста. Однако художникам это удалось. Они сумели перевести на язык образов одну из самых поразительных богословских идей о новом Адаме. Также, говорят нам Отцы, как Ева появилась из ребра спящего Адама, чтобы погубить род человеческий, и Церковь вышла, чтобы спасти человечество, из прободенного ребра Иисуса, когда Он умер, или, скорее, почил на кресте. От нового Адама произошла новая Ева. Кровь и вода, которые хлынули из раны Иисуса Христа, — это, собственно, символ двух главных церковных таинств: крещения и евхаристии²⁹. Художники буквально восприняли идею богословов и воплотили ее не без величия. Прежде всего, они представляли, что копье, которым было пронзено сердце Иисуса Христа, вошло в правый бок, а не в левый, как того требует правдоподобие. Таким образом, они помещали рану Иисуса Христа справа, чтобы дать нам понять: эта рана прежде всего

Eccles., De invent. sanct. cruc. См. также Ménil, *Poésies latines du Moyen Age*, 1847, p. 321.

²⁸ См. *Glossa ordinaria*, In Marc., cap. XV и Гонорий Августодунский, *Hexaemer.*, cap. VI, De Incarnat. Christi: *Et qua hora terrenus homo invasit pomum, humanum genus interempturus, eadem hora toleravit crucem et mortis amaritudinem coelestis homo, universum mundum redempturus*. См. также Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. I, cap. LVI; lib. VII, cap. LXV. Иаков Ворагинский, *Legend. aur.*, De passion. Christi, cap. LIII. В «Золотой легенде» также перечисляются (cap. LI) великие события религиозной истории, которые произошли в тот же самый день: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Смерть Иисуса Христа, Рождение Адама, Грехопадение Адама, Смерть Авеля, Жертва Мелхиседека, Жертвоприношение Авраама.

²⁹ См. *Glossa ordinaria*, In Joan., cap. XIX. Идея восходит к Отцам Церкви. Св. Августин пишет: *Dormit Adam ut fiat Eva, moritur Christus ut fiat Ecclesia. Dormienti Adae fit Eva de latere; mortuo Christo lancea percuitur latus, et profluent sacramenta quibus formetur Ecclesia* (*Tract. in Joan.*, IX, 10). См. также поэму св. Авита *De spirit. hist. gestis* (I, 160). Средневековые тексты на эту тему очень многочисленны. См. Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, col. 910; Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLVI.

символична. Она — рана правого бока Адама или же таинственная дверь, которая открывается сбоку ковчега³⁰. Рядом с этой раной они помещали новую Еву, Церковь в образе царицы, которая собирает в потир кровь и воду. Наконец, иногда им приходило в голову, как на витраже в Сансе (илл. 102, нижний медальон) и витраже в Руане, для большей ясности идеи изобразить у креста серафима, который изгнал наших прародителей из земного рая. Но здесь ангел не вестник мести Божией; напротив, вкладывая свой пылающий меч в ножны, он возвещает нам, что новый Адам заплатил за старого, и что божественный гнев удовлетворен³¹.

Итак, изображая Иисуса умирающим на кресте, художники XIII в. меньше стремились к тому, чтобы смягчить наши сердца, чем к тому, чтобы напомнить о догме Грехопадения и Искупления, излюбленной мысли христианства.

Но в то же время другая, не менее важная идея казалась им достойной выражения. Умирая, Иисус не только дал рождение Церкви, но и отнял всю власть у Синагоги. В тот самый час, когда Иисус на Голгофе испустил дух, Синагога со своими кровавыми жертвоприношениями, которые были только символами, вместе со своей Библией, смысла которой она не могла постигнуть, отступает перед Церковью. С этого момента одна лишь Церковь будет иметь власть совершать Жертву, только она сможет объяснить тайны Книги³².

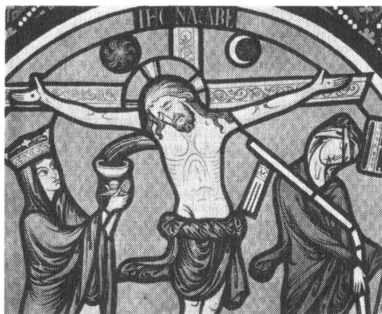
Слишком часто в богословии воспевались поражение Синагоги и победа Церкви у подножия креста, чтобы у мастеров не возникло идеи изобразить их в столь торжественный момент. Те, кто принадлежал к XIII в., не преминули сделать это, связанные, к тому же, долгой традицией, с которой им оставалось только согласиться³³. Итак,

³⁰ *Glossa ordinaria*, In Joan., cap. XIX.

³¹ Санский и руанский витражи были воспроизведены Cahier, *Vitraux de Bourges*, Etude XXII, étude XII. См. также, что он пишет о цикле двух Адамов: *Vitraux de Bourges*, p. 205 ff. — Миниатюристы были еще более смелыми, чем стекольщики. Они изображали Церковь наполовину вышедшей из правого бока Иисуса Христа. См. Национальная библиотека, ms. franç. 9561, f. 6, f. 7v. Рядом с миниатюрой написано: «Ева, которая выходит из ребра Адамова, означает Святую Церковь, появившуюся из ребра Христова».

³² См. Лудольф Картезианский, *Vita Christi*, cap. LIII.

³³ Грандиозная идея персонифицировать две доктрины не является визан-



100. Церковь и Синагога.
Витраж Буржского собора

они изображали Церковь справа от распятого Иисуса Христа, а Синагогу слева. С одной стороны Церковь, увенчанная короной, нимбом, с триумфальным знаменем в руках, собирает в чашу кровь и воду, исходящие из раны Спасителя. С другой стороны Синагога, с закрытыми повязкой глазами, в одной руке держит сломанное древко своего знамени, другой не удерживает скрижали Завета, в то время как корона падает у

нее с головы (илл. 100). Свои атрибуты Синагога получает из одного фрагмента Плача пророка Иеремии, который с нею соотносили: *«Упал венец с головы нашей; горе нам, что мы согрешили! От сего-то изнывает сердце наше; от сего померкли глаза наши»*³⁴. Иногда, как на фрагментах витража в Ле Мане, чтобы сильнее подчеркнуть противостояние двух священств, рядом с Церковью появляется апостол Петр, а рядом с Синагогой — Аарон, который поддерживает ее, упавшую в обморок³⁵.

Трудно найти более ясную и более живописную форму для абстрактной идеи. Но триумф Церкви над Синагогой у подножия креста не всегда изображается столь определенно. Иногда художники прибегают к менее явному символизму, который мы сегодня и предположить бы не могли без помощи комментаторов Евангелия. Иногда случается так, что рядом с Иисусом Церковь замещается сотником,

тийской. Де Линас достаточно хорошо показал, что образы Церкви и Синагоги родились в Австразии в каролингское время (*Revue de l'art chrét.*, 1885, p. 212). Самый старый пример, которым мы располагаем, находится в Сакраментарии Дрогона, датируемом IX в. Исходный момент всех подобных изображений — *Altercatio Ecclesiae et Synagoga*, труд, приписываемый св. Августину (PL, t. XLII, col. 1131). См. на эту тему P. Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhaeltniss erlaeutert an einer Iconographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart, 1894.

³⁴ Плач 5, 16—17. — Прим. пер.

³⁵ *Vitraux de Bourges*, pl. d' étude VI.

а Синагога — протягивающим губку с уксусом³⁶. Эти два персонажа, симметрично стоящие друг напротив друга, появляются в искусстве с самых давних пор, но нужно очень плохо знать средневековое мышление, чтобы поверить в то, что они играют там только историческую роль. Слишком много чести для второстепенных актеров в драме Страстей Господних! Кроме того, один неизменно стоит справа, а другой слева от креста. Оба они являются символами. Римский сотник, который, пронзив своим копьем правый бок Иисуса Христа, признал, что тот действительно Сын Божий, и во всеуслышание провозгласил свою веру — это новая Церковь. Он здесь для того, чтобы научить нас, что в тот день вера перешла от слепых иудеев к язычникам, у которых вновь открылись глаза³⁷. Что до человека с губкой, то традиция сделала его иудеем, то есть самой Синагогой. Уксус, которым наполняется губка, — это древняя доктрина, которая испортилась: ведь с этого момента только Церковь будет лить благородное вино божественного учения³⁸.

Есть и лучшие примеры. Часто происходит так, что вместо символических персонажей, о которых мы только что говорили, художники довольствуются изображением у подножия креста Богоматери и св. Иоанна Богослова. Ничего удивительного в присутствии Матери Божией и любимого апостола нет: они на том месте, которое им предписано Евангелием. Но средневековый гений был столь изощрен, что и здесь стремился к раскрытию тайны. В глазах богословов Мария была не только Матерью Божией, она была еще и персонификацией Церкви; что до Иоанна Богослова, то каким бы странным ни казался нам этот символизм, он представляет Синагогу. Ни для кого, кто знаком с патристической литературой Средних веков, не может быть никаких сомнений, что Дева Мария в некоторых случаях

³⁶ Например, на прекрасном витраже собора в Пуатье.

³⁷ *Glossa ordinaria*, In Luc., cap. XXIII. Согласно легенде Лонгин был слеп, а кровь Иисуса исцелила его. Мы видим, как догматическая идея породила народную, по всей вероятности, легенду. Иногда в рукописях изображено, как прямо в глаза Лонгину бьет струя крови. Он живо подносит к ним руку и, кажется, протирает кровью глаза. Смотри, например, Национальная библиотека, ms. lat. 17326; *Евангелиарий Сент-Шанель*, XIII в.

³⁸ *Glossa ordinaria*, In Joan., cap. XIX.

символизирует Церковь. Исидор Севильский, в одном слове заключая все учение первых веков христианства, пишет в своих «Аллегориях»: «Мария — это образ Церкви»³⁹. Все Средневековые повторяло за ним эти слова. Дева Мария символизирует Церковь почти во всех обстоятельствах своей жизни, но особенно в тот момент, когда Она стоит у креста. Когда Иисус испустил дух, никто в мире, даже апостол Петр, не имел веры, одна Мария несколько не сомневалась. Как пишет Иаков Ворагинский, вся Церковь нашла убежище в Ее сердце⁴⁰. Итак, Дева Мария — это Церковь, и в этом качестве Она заслуживает места справа от умирающего Христа. Заслуживает Она его тем более, что является новой Евой, достойной того, чтобы стоять справа от нового Адама. Средние века так часто сравнивали Марию с Евой, что было бы излишним подробно на этом останавливаться. Достаточно напомнить, что имя *EVA*, перевернутое ангелом в момент Благовещения и превратившееся в *AVE*, послужило одним из бесчисленных доказательств этого подобия.

Следовательно, не стоит сомневаться в мистическом значении образа Девы Марии у подножия креста. Более трудным представляется то, что св. Иоанн может символизировать Синагогу; однако Отцы Церкви объясняют нам и это. В Евангелии св. Иоанн служил образом Синагоги только единожды. Но этого оказалось достаточно для того, чтобы художникам разрешили поместить его слева от креста. В своем Евангелии св. Иоанн рассказывает, что в утро Воскресения он побежал к гробнице в то же самое время, что и св. Петр. св. Иоанн прибежал первым, но не захотел войти внутрь и пропустил вперед себя апостола Петра. Св. Григорий Великий пишет: «Что означает поступок апостола Иоанна, как не то, что Синагога, будучи первой, должна с этих пор уступить дорогу св. Петру, то есть Церкви?»⁴¹. Итак, св. Иоанн однажды в своей жизни символизировал Си-

³⁹ Исидор Севильский, *Allegor.*, 138, 139. См. также Амвросий Медиоланский, *Comm. in Luc.*, I, 27.

⁴⁰ Иаков Ворагинский, *Mariale*, I, Sermo 3. Отмечают также, что в Великую Субботу Дева Мария не понесла благовония к гробнице, потому что Она одна сохраняла надежду на Воскресение. В эти дни скорби Она была Церковью для Себя одной.

⁴¹ См. Григорий Великий, *Homel. XXII in Evang. Joan.*, XXII, 1–9 и *Glossa or-*

нагогу, поэтому допустимо стало противопоставлять его Деве Марии, образу Церкви.

Таким образом, в XIII в. присутствие Девы Марии и св. Иоанна Богослова справа и слева от креста имеет сверхисторический смысл. Последние сомнения исчезают при взгляде на руанский витраж, где в сцене распятия мы видим Церковь рядом с Девой Марией, а Синагогу рядом со св. Иоанном. Если к тому же изучить витражи Тура и Ле Мана, воспроизведенные у о. Кайе, то в них мы увидим, что все сцены, которые группируются вокруг креста, выражают одну и ту же идею: умирая, Иисус заменил Синагогу Церковью. И тогда позволительно предположить, что Дева Мария и св. Иоанн тоже должны напоминать нам о Церкви и Синагоге, раз и все остальное говорит о них.

Идея нового союза, передачи власти, происходящей у подножия креста, была столь привычной для средневековых людей, что все обстоятельства Страстей Господних напоминали им об этом. Два разбойника, один распятый по правую, а другой по левую сторону от Иисуса Христа, сами воспринимались как символы новой Церкви и старой Синагоги⁴².

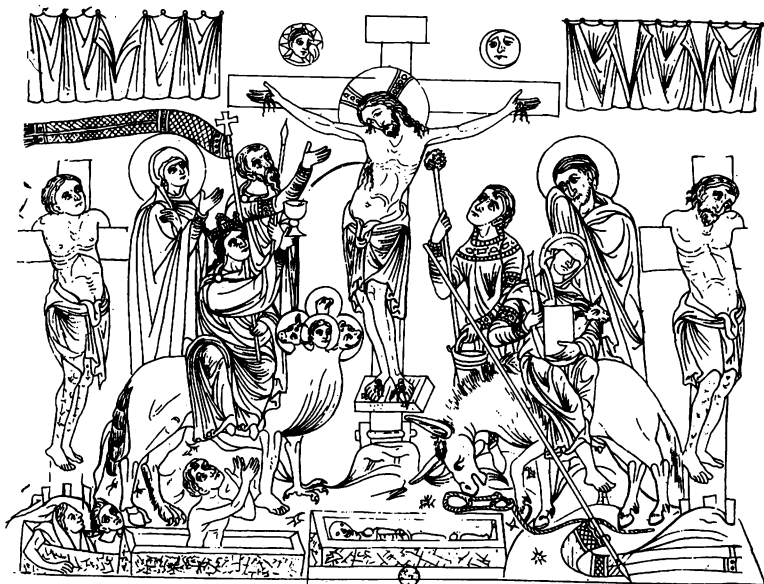
Итак, мы находим в символическом Распятии (каковым его понимали в то время) законченную симметрию и математическое совершенство, которые для людей Средневековья были превыше всего.

Одно произведение искусства XII в. столь счастливо подводит итог тому, о чем мы только что говорили, что мы позволим себе упомянуть о нем, хотя оно и не относится к эпохе, избранной для изучения. Миниатюра из *Hortus Deliciarum* («Сад наслаждений») представляет Распятие со всеми его символическими подробностями⁴³

dinaria, In Joan, cap. XXII. — В субботу после Пасхи читалось Евангелие от Иоанна — рассказ о том, как два ученика бежали к гробнице. Затем читалась проповедь Григория Великого, которая символически толковала этот отрывок. См. Библиотека Сент-Женевьев, Lection., ms. 138, f. 6.

⁴² Исидор Севильский, *Allegor.*, col. 247: *Duo latrones populum exprimunt Judaeorum et Gentium; Glossa ordinaria*, In Joan., cap. XIX, 18: *Latro qui permansit in perfidia significat Judaeos*.

⁴³ Собрание Бастарда, прорисовки (Гравюрный кабинет). — См. также в



101. Символическое Распятие. Миниатюра трактата *«Hortus deliciarum»*.
Париж, Национальная библиотека

(илл. 101). Справа от креста мы видим сотника, Деву Марию, благоразумного разбойника и, наконец, Церковь, сидящую верхом на животном с четырьмя головами, в которых можно узнать символы каждого из четырех евангелистов. Слева мы видим протягивающего губку, св. Иоанна Богослова, злого разбойника и Синагогу верхом на осле — упрямом животном, которое, несмотря на то, что его понуждают идти вперед, пьтится назад. Разорванная завеса Храма в верхней части композиции обобщает ее смысл и хорошо показывает, что речь идет о замене Ветхого Завета Новым. Эта миниатюра представляет собой интерес потому, что на ней изображены вместе те элементы, которые обычно мы встречаем порознь. Глядя на подобный ансамбль, невозможно более сомневаться в символическом значении того или иного персонажа, взятого по отдельности.

Почему Средние века так любили это символическое Распятие,

собрании Бастарда (Гравюрный кабинет), т. VII символическое Распятие XII в., аналогичное распятию из *Hortus Deliciarum*.

смысл которого был впоследствии утерян? Возможно, причину этого следует искать в желании убедить иудеев в тщете их веры или, скорее, в желании укрепить верующих против гордыни упрямого народа, который всегда претендовал на то, что только он один способен объяснять Священное Писание. Две большие статуи, Синагоги с завязанными глазами и Церкви, которые мы видим на фасаде собора Парижской Богоматери⁴⁴, во весь голос возвещали иудеям, что смысл Библии утерян для синагоги, а христианам — что для Церкви в Библии не осталось ничего тайного. В любом случае, это — основа аргументации Исидора Севильского или Петра Альфонси в их книгах по христианской апологетике, написанных, чтобы обратить иудеев⁴⁵. Одна очень популярная в Средние века легенда окончательно подводила итог всему этому комплексу идей. В ней говорилось, что крест Господень был ориентирован таким образом, чтобы стоять спиной к Иерусалиму, а передом к Риму. Таким образом, Он в час своей смерти отвернулся от города, который убивает пророков, чтобы глядеть в сторону Святого города новых времен⁴⁶.

Итак, Рождество и смерть Иисуса Христа предлагают, как мы только что видели, наиболее богатый материал для символических интерпретаций; но и другие сцены из Его жизни одинаково подходят для этого. Изображение Воскресения Христова, перед которым

⁴⁴ Позже они были переделаны. В Реймсе мы дважды видим Церковь и Синагогу — на южном портале (у розы) и на западном портале, под колоколенками у креста Иисуса Христа. Церковь и Синагога южного портала Страсбургского собора справедливо пользуются известностью. В церкви Сент-Серен в Бордо глаза у Синагоги закрыты не повязкой, но хвостом дракона, который находится за ее головой. Так было и в Париже.

⁴⁵ Исидор Севильский, *De fide catholica... adv. Judaeos*; Петр Альфонси, *Dialog. Tit. XII.*, lib. II, cap. XXVII. См. Также в творениях Петра Дамиана, *Opusc. III. Dialog inter Judaeum et Christianum*. Поль Вебер (*op. cit.*) прекрасно связывает произведения искусства, так же как и некоторое число драматических произведений, с борьбой, развязанной Церковью в Средние века против иудаизма. Виолле-ле-Дюк (*Dict. de l'archit., article Eglise*) даже утверждает, что фигура Синагоги встречается только в тех городах, где было много евреев: Париже, Реймсе, Страсбурге, Бордо.

⁴⁶ См. Лудольф Картезианский, *Pass. Christi.*, LXIII. Некоторые очень древние диптихи слоновой кости изображают подле распятого Христа капитолийскую волчицу. См. Гори, *Thesaurus veter. diptych.*, t. III, p. XXII (Диптих из Рамбоны).

отступали первые христиане⁴⁷, выполнялось художниками XIII в. особенным образом. Вопреки тексту Евангелия, которое сообщает нам, что камень был отвален от гроба ангелом в субботнее утро по Воскресении⁴⁸, они почти всегда изображали Иисуса Христа выходящим из гробницы, камень которой уже поднят. Богослов, который размышлял над этим образом, вспомнил о высоком значении, которое Отцы Церкви придавали поднятому камню. Для них этот камень являлся символом. В «Глоссе», которая все подытоживает, говорится, что это каменная скрижаль, на которой был записан Ветхий Закон, это сам Ветхий Завет. Камень скрывал Иисуса Христа, как в Ветхом Завете буква скрывала дух. Иисус Христос воскресает, и с тех пор Закон не имеет больше смысла⁴⁹.

Символические интенции можно найти и в других изображениях евангельских событий, но для этого нужно, чтобы какая-нибудь необычная деталь обратила на себя внимание. Как, например, в случае витража, посвященного Браку в Кане Галилейской, который мы видим в Кентерберийском соборе. От всех комментаторов Евангелия от Иоанна мы узнаем, что чудо в Кане содержит в себе мистическое поучение. Шесть каменных сосудов, которые были полны водой, а стали наполнены вином, — это шесть возрастов мира. Эта вода, в которой спрятано невидимое вино, и никто об этом не знает, — Ветхий Завет, где за буквой скрывается Иисус. Ведь Священное Писание, если понимать его буквально, — это безвкусная вода, а если понимать его дух, — благородное вино. В течение шести эпох, отмеченных Адамом, Ноем, Авраамом, Давидом, Иехонией и Иоанном Крестителем, Иисус был спрятан для мира, как вино в воде.

⁴⁷ Часто утверждалось (Г. де Сен-Лоран, Б. де Монто), что Воскресение Христово не встречается в искусстве до XIII в. Действительно, в романскую эпоху подобные изображения очень редки. Тем не менее, мы можем указать два примера: миниатюра из Национальной библиотеки для XI в. (ms. lat. 17325, f. 8v) и капитель из Тулузского музея для XII в. Старые мастера не отваживались изображать таинственный выход из гробницы, так как он не был описан в Евангелии. Они довольствовались тем, что изображали жен-мироносиц у гроба. Старая формула встречается и в XIII в. (витраж в Лане, венец капелл; витраж в Лионе, апсида).

⁴⁸ Мф 28, 2—3.

⁴⁹ *Glossa ordinaria*, In Matth., cap. XXVIII; In Marc., cap. XVI; In Luc., cap. XXIV.

В седьмую эпоху Он явился миру, и Его царство будет продолжаться до Страшного Суда, то есть до того дня, когда начнется восьмая эпоха, у которой не будет конца⁵⁰. То, что подобный символизм был принят главным стекольщиком Кентерберри, не подлежит сомнению после изучения сцен, окружающих Брак в Кане. Сперва мы видим шесть возрастов человеческой жизни: *infantia, pueritia, adolescentia, juventus, virilitas, senectus* («детство, отрочество, юность, молодость, зрелость, старость»). Затем — шесть эпох мира, которые, как верстовые столбы, отмечают фигуры Адама, Ноя, Авраама, Давида, Иехонии и Иисуса Христа⁵¹. Наконец, две латинские строфы кладут конец всем сомнениям:

Hydria metretas capiens est quaelibet aetas:

Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

(«Гидрии, которые содержат меры воды, означают эпохи:

Вода — это исторический смысл, вино — аллегорический»)

Здесь символическая интенция очевидна.

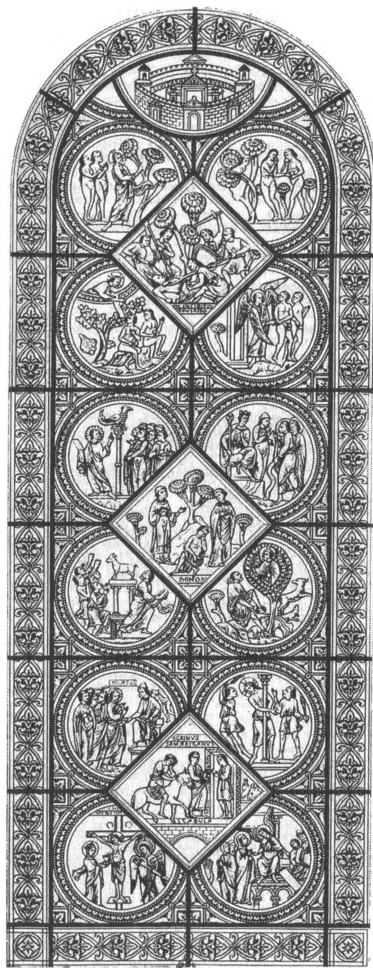
III

Поговорив о событиях жизни Иисуса, теперь обратимся к Его словам. Сорок притч, которые иногда изображают художники горы Афон, конечно, не пользуются такой благосклонностью в нашем средневековом искусстве. Почему же не все эти прекрасные истории, освещенные столь чистым светом, вдохновляли художников? Почему, например, в XIII в. больше не встречается история Доброго Пастыря, которая была так дорога художникам катакомб, и придавала раннехристианскому искусству вид нежной идиллии? Трудно сказать.

В наших соборах изображаются только четыре притчи: история доброго самарянина, разумных и неразумных дев, блудного сына и притча о богаче и Лазаре. Следует признать, что эти четыре при-

⁵⁰ *Glossa ordinaria*, In Joan., cap. II.

⁵¹ В кентерберийском витраже не хватает Иоанна Крестителя. См. Didron, *Annales archéol.*, t. I, p. 435.



102. Притча о добром самарянине.
Витраж собора в Сансе

тчи — одни из самых драматичных, трогательных и, действительно, самых популярных в Евангелии.

Сначала нас может удивить, что символизм сумел найти место в столь прямолинейных рассказах. Зачем пытаться увидеть тайну в столь простых вещах? Разве истинный смысл притчи о добром самарянине не проистекает из нее самой, и следует ли искать в ней нечто большее, чем урок милосердия? Стоит бросить лишь взгляд на витражи Санса (илл. 102) или Буржа⁵², чтобы понять — средневековые мастера воспринимали их иначе. Они возвысили историю бедного путешественника, идущего из Иерусалима в Иерихон, до истории всего человечества в целом. Путешественник — это Человек, и, чтобы в этом не было сомнений, стекольщик из Санса надписал рядом его символическое имя: *Ното*. Важно отметить, что художник ничего не изобретает, а всего лишь повторяет урок схоластической философии. «Глосса» рассказывает нам, что путешественник, идущий из Иерусалима в Иерихон, являет собой образ падшего челове-

ка, изгнанного из рая после грехопадения. Часто в священных книгах «Иерусалим» — это символическое название Эдема. Что касается Иерихона, то на древнееврейском это слово означает «луну», что

⁵² Воспроизведены в *Vitraux de Bourges*, pl. VI, pl. d'étude XX.

должно напомнить нам об упадке человечества; как и у луны, у него есть затмения.

На человека нападают грабители, снимающие с него тунику: это означает, что все грехи, посылаемые дьяволом, поселяются в нем и лишают его одежды бессмертия. Когда он, раненый и раздетый, лежит у дороги, мимо проходят священник и левит, — оба они отворачиваются и продолжают свой путь. Священник и левит являются образом Ветхого Закона, закона Моисеева, неспособного излечить больное человечество. Наконец, приходит добрый самарянин, который перевязывает раны умирающему, кладет его на свою лошадь и везет в гостиницу. Добрый самарянин — это сам Иисус Христос. На древнееврейском «самарянин» означает «страж» — ни одно слово не подходит Иисусу Христу лучше. Он перевязывает язвы человечества, которое не смог исцелить Моисей, и везет его в гостиницу, то есть в Церковь.

Таков богословский смысл, который философы со времен св. Августина придавали притче о добром самарянине⁵³. Композиция витража из Санса, с ее совершенной ясностью, воспроизводит поучение Церкви и делает его наглядным.

В трех ромбовидных медальонах, которые ясно выделяются в середине композиции, содержится евангельский рассказ (илл. 102). Круглые медальоны группируются, без всякой путаницы, вокруг каждой из центральных сцен, которые нужно объяснить и символически истолковать. Это глосса, добавленная к тексту. Так, вокруг первого ромбовидного медальона, где изображено, как путника грабят разбойники, мы видим сотворение мужчины и женщины⁵⁴, их грехопадение и изгнание из земного рая⁵⁵. Вокруг второго медальона, на котором лежащий путник оставляет левита и священника безраз-

⁵³ *Glossa ordinaria*, In Luc., cap. X; Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, Domin. XIII post Pentecost. — Можно обратиться также к Гуго Сен-Викторскому. *Allegor. in Nov. Testament.*, lib. IV, cap. XII. Книга Гуго Сен-Викторского в значительной мере посвящена толкованию притч. В ней ясно изложена традиционная доктрина. Многие тексты объединены о. Кайе в книге *Vitraux de Bourges*, p. 191 ff.

⁵⁴ Сотворения мужчины и женщины нет в Сансе, но оно есть в Бурже.

⁵⁵ На санском витраже верхнюю часть композиции занимает Иерусалим.

личными, мы видим Моисея и Аарона перед фараоном, Моисея, получающего скрижали Завета, медного змия (смутный образ будущей жертвы) и, наконец, золотого тельца, свидетельствующего о том, что время Ветхого Завета прошло. Наконец, вокруг третьего медальона, содержащего изображение доброго самарянина, везущего раненого в гостиницу, мы видим осуждение Иисуса, Его страсти, смерть и Воскресение⁵⁶. Возможно ли более ясно выразить весь комплекс абстрактных идей? Мы сразу постигаем значение притчи, и произведение искусства, действительно, оказывается устроено лучше, чем длинный трактат.

Буржский и шартрский витражи, где тот же сюжет трактован почти идентичным образом, скомпонованы, быть может, менее удачно. Руанский же витраж сильно пострадал; тем не менее, в нем можно разглядеть часть тех сцен, которые мы указали. Мы видим, как популярна была в Средние века притча о добром самарянине, если мы находим ее в четырех наших больших соборах, и сколь постоянным было ее истолкование.

Но самым большим успехом из евангельских притч в XIII в. пользовалась история о разумных и неразумных девах. Амьен, Бурж⁵⁷, собор Парижской Богоматери⁵⁸, Реймс⁵⁹, Санс, Осерр, Лан показывают нам их на западном портале. Одни стоят справа, другие слева от Всемогущего Судии. Они присутствуют на Страшном Суде, где у них, кажется, есть своя роль. Собственно, здесь они играют самих себя — согласно богословам, это символический образ проклятых и избранных. Их таинственная и ужасная история принадлежит сумеркам человечества.

Послушаем «Ординарную глоссу». Сначала она объясняет нам, кто такие разумные девы и почему их пять: в Писании числа никогда не бывают случайны. Разумных дев пять, потому что они символизируют пять форм внутреннего созерцания, которые являются как бы пятью чувствами души. Итак, они представляют собой совершенный

⁵⁶ Воскресение Христово представлено Женами-мироносицами у гроба.

⁵⁷ Девы находятся внутри изящной розы западного фасада.

⁵⁸ Они подверглись переделке.

⁵⁹ В порядке исключения реймские девы находятся на северном портале (дуги), там, где Страшный Суд.

образ христианской души, обращенной к Богу. Масло, пылающее в их светильниках, — высшая добродетель, Милосердная Любовь. Что же до пяти неразумных дев, то это пять форм плотского вожделения, радости пяти чувств, заставляющие душу забыть всякую божественную мысль и гасящие в ней пламя любви. Супруг, которого ожидают и те, и другие у дверей брачного дома, — это Иисус Христос. Они ждут долго, так долго, что засыпают, и самый сон их символичен. Он означает ожидание многих поколений людей, заснувших смертным сном; после долгих веков они проснутся в час второго пришествия Иисуса Христа. «Но в полночь раздался крик», — говорится в притче. Пронзительный ночной крик — это глас архангела, труба Господня, которая зазвучит в тишине ночи, в тот момент, когда никто этого не ожидает, — ведь Господь придет как тать в ноши. Наконец, Девы просыпаются и поднимаются, как проснутся и мертвые, а затем восстанут из своих гробов. Те, кто идут со светильниками, в которых пылает любовь Божия, входят к жениху. Другие остаются перед закрытой дверью, и жених говорит им: «Истинно говорю вам, не знаю вас»⁶⁰.

Теперь мы понимаем, почему в XIII в. притча о разумных и неразумных девах всегда ассоциировалась со Страшным Судом. Их присутствие сообщает этой пугающей сцене гарантию божественного слова; оно напоминает христианину о том, что Сам Иисус Христос предсказал во всех деталях под прозрачным покровом символа.

Средневековые, верное своим иерархическим привычкам, не преминуло поставить разумных дев справа от Христа, а неразумных слева от Него. У первых есть нимбы, вторые же лишены их. Перед одними открывается дверь, закрывающаяся перед другими.

В таких притчах, как о добром самарянине и разумных и неразумных девах, символизм очевиден: можно не сомневаться в намерениях художников, изображавших их. Не совсем так обстоит дело с двумя другими притчами, о которых нам осталось упомянуть: о блудном сыне и о богаче и Лазаре.

⁶⁰ *Glossa ordinaria*, In Matth., cap. XXV. То же учение мы находим и у других комментаторов ев. Матфея — из них главные — это св. Иларий Пиктавийский, Беда Достопочтенный, Рабан Мавр, Пасхазий Радберт, Брунон Остийский, Гуго Сен-Викторский (в *Allegor. in Nov. Testament.*, lib. III, cap. XXXIV).

Рассказ о блудном сыне был очень дорог средневековым художникам: он написан на витражах Буржа, Шартра, Санса, Пуатье и Осерра; он высечен на портале того же собора в Осерре в прекрасных, слегка пострадавших от времени медальонах. Но нигде, что бы ни думал о. Кайе⁶¹, мы не можем обнаружить в этих произведениях символических намерений.

Богословы, комментировавшие Евангелие от Луки, действительно объясняют нам всю тайну истории о блудном сыне. Согласно их мнению, дитя, удаляющееся от своего отца, чтобы бродить по свету и жить с блудницами, в то время как его старший брат остается дома, — это образ языческого народа, который отдалается от Бога, в то время как иудеи верно сохраняют закон. Но отец столь милостив, что прощает сбившегося с пути сына и усаживает его на почетное место в праздничном зале, несмотря на недовольство его брата⁶².

Подобный символизм можно было бы сделать наглядным, как это было сделано в притче о добром самарянине, но мы не видим, чтобы эта попытка была предпринята. То, что пишет о. Кайе о восьми небольших изображениях царей, разбросанных по полю буржского витража, — по его мнению, они призваны напомнить нам о семи князьях, о которых говорит пророк Михей (3, 12), избранных Богом, чтобы подчинить неверных и обратить язычников, — представляется проблематичным. Такая аллюзия слишком туманна и далека, чтобы кто-то мог понять ее. Правда состоит в том, что эта история прекрасна сама по себе: люди видели в ней только отца, прощающего своего сына. Кроме того, замечательно, что вдохновение художников, обычно столь сдержанное, нашло здесь свое выражение. Со священным текстом они допускают те же вольности, что и с «Золотой легендой». Они показывают нам, как блудный сын играет в таверне в кости, принимает ванну, прежде чем идти к столу⁶³, как его зовут куртизанки, стоя у его дверей, как они венчают его цветами, как, наконец, они прогоняют его, когда у него остал-

⁶¹ *Vitraux de Bourges*, p. 179.

⁶² *Glossa ordinaria*, In Luc., cap. XV. Гуго Сен-Викторский, *Allegor. in Nov. Testament*, lib. IV, cap. XXIV.

⁶³ Эта деталь видна на осеррском витраже.

ся только плащ в качестве платы. Это маленькие жанровые сценки, которые радуют их фантазию. Кажется, что богословы уступили эту трогательную историю толпе.

То же самое можно сказать относительно притчи о богаче и Лазаре. Комментаторы не упускают случая поведать нам, что Лазарь символизирует язычников, а богач — иудеев⁶⁴. Но они сами признают, что подобная интерпретация вторична, и что в таком сюжете буквальный смысл имеет больше силы, чем смысл символический. История о Лазаре, говорят они, это больше повествование, чем притча⁶⁵.

В историческую реальность евангельского рассказа так верили, что бедный прокаженный стал святым: его звали святым Лазарем или святым Ладром. Он стал покровителем нищих, прокаженных — всех тех, кому в Италии дали прозвище «*lazzaroni*», изначально выведенное из христианского милосердия. Действительно, трудно увидеть в этой истории, наполненной жизнью, что-то иное, кроме восхваления бедного и осуждения богатого. Никакой комментарий никогда не вставал между священным текстом и художниками. Буржский витраж, где Лазарь предстает перед нами в облике прокаженного XIII в., вооруженного трещоткой, чтобы предупреждать прохожих, — полностью повествователен⁶⁶. Само место, которое притча о богатом и Лазаре занимает в некоторых памятниках раннего Средневековья, окончательно убеждает нас в том, что при изображении этой притчи Церковь преследовала только одну цель: дать верующим урок милосердия. Мы видим ее на порталах Муассака и Грольера (Коррез) и на капителях портала южного фасада транспта церкви Сен-Сернен в Тулузе — то есть именно там, где сидели бедняки. Нищие, протягивающие руку у дверей церкви, возвышались и преображались в глазах верующих, которые видели над их головами изображение триумфа Лазаря.

⁶⁴ *Glossa ordinaria*, In Luc., cap. XV. Гуго Сен-Викторский, *Allegor. in Nov. Testament*, lib. IV, cap. XXIV.

⁶⁵ *Glossa ordinaria*: *magis videtur narratio quam parabola*.

⁶⁶ Опубликовано в *Vitraux de Bourges*, pl. IX.

Вот притчи, которые в XIII в. дают повод к фигуративному изображению.

Мастера этой эпохи глубокой веры прежде всего старались высветить высокий догматический смысл Нового Завета. Для того чтобы приблизить Евангелие к человеку, они сделали немного. Чисто человеческая нежность, которую в нем искали в менее религиозные эпохи, едва ли появляется в их произведениях. В это время Дева Мария, стоящая у подножия креста, может вынести свою скорбь, не падая в обморок⁶⁷. Конечно, старые итальянские мастера изображали обморок — *«spasimo»* — Богоматери, чтобы создать глубоко трогательные произведения, но они говорили главным образом сердцу. XIII в. обращался к разуму. Не следует забывать, что мастера соборов были современниками св. Фомы. Их искусство так же сурово, как суммы, проповеди и комментарии того времени, где мы не найдем почти ничего, кроме чистой доктрины.

Творения мастеров XIII в. проникнуты тем же сознанием величия Божия, что и некоторые страницы Боссюэ в его «Славе таинств». Это красота того же порядка. После них не было ничего подобного, ибо в XIV в. искусство смягчается: Дева Мария с любовью прижимает Свое Дитя к сердцу, улыбается Ему, предлагает Ему птичку или цветы. Символическое яблоко, которое серьезная Дева Мария XIII в. держит в руке, напоминая, что она — новая Ева, в XIV в. превращается в игрушку, не дающую плакать Младенцу Иисусу. Такое искусство более человечно, но насколько оно менее торжественно. Даже Фра Анджелико, самый волнующий из всех художников, писавших Евангелие, и он не всегда казался бы достаточно серьезным нашим старым мастерам.

⁶⁷ Однако один раз, в буржском витраже (посвященном доброму самарянину) мы видим Деву Марию, теряющую сознание у подножия креста. Здесь есть уже предчувствие искусства XIV в.

ГЛАВА III

ЛЕГЕНДАРНЫЕ ТРАДИЦИИ ВЕТХОГО И НОВОГО ЗАВЕТА

I. Апокрифические традиции, относящиеся к Ветхому Завету. Смерть Каина. — II. Апокрифические традиции, относящиеся к Новому Завету. Евангелие детства. Евангелие Никодима. — III. Апокрифы, рассказывающие о детстве Иисуса Христа. Вол и осел. Повитухи. Волхвы и их путешествие. Чудеса Младенца Иисуса в Египте. — IV. Апокрифы, рассказывающие о служении Иисуса. Брак в Кане Галилейской. — V. Апокрифы, рассказывающие о Страстях и Воскресении Иисуса Христа. Легенды о Кресте. Схождение во ад. Явления Христа. — VI. Происходят ли некоторые традиционные детали, которые мы замечаем в произведениях искусства, из апокрифических источников? Традиции мастерских. Существовало ли в XIII в. руководство для живописцев? — VII. Апокрифы, рассказывающие о жизни Девы Марии. Культ Девы Марии в XIII в. Рождество Девы Марии. Св. Анна и св. Иоаким. Обручение Девы Марии. Детали апокрифического происхождения в сцене Благовещения. Успение, похороны и коронация Девы Марии. — VIII. Чудеса Девы Марии. История Феофила. «De Gloria Martyrum» Григория Турского. Истолкование многих витражей Ле Мана.

Мы сказали еще далеко не все. Произведения, вдохновленные Библией, скрывают в себе и другие загадки. Мы видели, как художники передают мысли богословов, но сейчас нам предстоит увидеть, как они облачают формой народную легенду. В сложных произведениях, которые приходится так долго исследовать, все сплавлено воедино в чудной гармонии, все — и слово Писания, и комментарии Церкви, и наивные мечтания народа. То, что мы разъединяем, очень цельно: от священного текста не отсечь ни символа, ни легенды. Эти свежие побеги крепко охватывают собою древо Креста...

Приведем тому один пример. Сцена Рождества, как понимает ее XIII в., первым делом дает нам увидеть исторический факт во всей его простоте. Но, заменяя ясли на алтарь, художник превращается в истолкователя комментариев на Писание и облачает зримой формой догмат Искупления; в конце концов, изображая около Младенца вола и осла, о которых не упомянуто в Евангелиях, он показыва-

ет, что не хочет отделять от истории легенду, восхитительную для стольких душ.

Здесь, в таких произведениях, очень много и мысли, и вымысла. Насколько же они превосходят собою убогие выдумки современных художников, претендующих на обновление христианского искусства!

Довольно, впрочем, нашего анализа. Показав все то величественное, что дал символизм сценам священного Писания, постараемся теперь увидеть, что из наивного и даже нежного им добавила легенда.

I

Библия получила на Востоке обширнейшую простонародную обработку. Подобные легенды имеют совсем разный характер, в зависимости от того, относятся ли они к Ветхому или к Новому Завету.

Традиции, относящиеся к Ветхому завету (а их мы рассмотрим вначале), совершенно сказочны. Они ведут нас в феерический мир, столь же странный, как и тот, где действуют герои «Тысячи и одной ночи». Раввины со своими комментариями и арабы со своими сказаниями создали новую Библию, которая не что иное, как фантазия и вымысел¹. Текст Священного Писания в каждой своей строке выправлен и дополнен. Раввины учили, например, что, создав Адама, Господь изготовил из той же глины женщину по имени Лилит, которую дал ему в спутницы. Но Лилит совсем не хотела повиноваться Адаму под тем предлогом, что она ровня ему, так как сделана из той же земли. И вот Господь вынужден был создать новую женщину, названную им Евой, которую он извлек из адамова бока, чтобы не было у нее больше предлога кичиться своим происхождением.

Книги раввинов полны этими диковинными легендами. Но вот великие персонажи Библии: Моисей, Давид. Соломон — едва могут быть тут узнаны. Цари и пророки превращаются в ловких волшебников, которые понимают язык птиц и распознают силу драгоцен-

¹ Мы находим иудейские и арабские традиции о главных персонажах Ветхого Завета объединенными в книге abbé Migne, *Dictionnaire des apocryphes*, 2 vol., 1858.

ных камней. Вокруг царя Соломона разыгрывается вся фантазия Востока. Память о нем, столь дорогая евреям, всколыхнула и арабское воображение. В легендах арабов Соломон приказывает ангелам и демонам, заключает джиннов в медные сосуды, заставляет рычать двенадцать золотых львов, украшающих ступени его трона. Он говорит с муравьями, с птицами. Его кольцо дает ему власть над всеми созданиями. Вся вселенная, которой он распоряжается по своему усмотрению, кажется одним магическим творением.

На этих рассказах видна печать их происхождения. В огненных пустынях Востока человеческое воображение, похоже, соприродно тому свету, который создает там химерические царства миражей.

Не все эти чудесные истории были известны в Средние века. Тем не менее, некоторые из них дошли до Запада и были собраны компиляторами. Легенды подобного рода Петр Коместор включил в свою *Historia Scolastica*, а Винсент из Бове — в *Speculum Historiale*².

Иногда художники черпали в них вдохновение. К одной из них они обнаружили такое пристрастие, что мы находим ее в живописи или скульптуре во многих наших соборах. Речь идет о смерти Каина, как о ней рассказывают апокрифы. Раввины говорили, что Каин был убит Ламехом, который, не желая того, наказал убийцу Авеля. Ламех, ослепнув в старости, тем не менее, продолжал ходить на охоту под присмотром мальчика по имени Тувалкаин. Однажды, когда Ламех охотился в лесу, мальчик направил его лук в сторону чаши, где, как он думал, прятался дикий зверь. Ламех выстрелил и убил Каина, который прятался между ветвями. Когда он осознал то, что совершил, то впал в жестокий гнев, и убил мальчика, давшего ему столь плохой совет.

Эта легенда, о которой лишь кратко упоминает св. Иероним³, впервые появляется во всех подробностях в *Glossa Ordinaria* Валафри-

² Один из апокрифов Ветхого Завета, «Завешание двенадцати патриархов», отрывки из которой цитирует Винсент из Бове, был незадолго до того переведен с греческого Робертом Гроссетестом, епископом Линкольна. См. *Spec. hist.*, lib. I, cap. CXXV.

³ В одном из своих писем к папе Дамасу, где говорится о различных вопросах, касающихся Ветхого Завета (*Ep. ad Damas*, CXXV): *Lamech, qui septimus ab Adam, non sponte, ut in quodam Hebraeo volumine scribitur, interfecit Cain* («Ламех,

да Страбона⁴. Он обнаружил эту историю в книге своего учителя Рабана Мавра, которая не дошла до нашего времени. Легенда о смерти Каина, детали которой были незнакомы ранним отцам Церкви, входит в средневековую литературу только в IX в. Весьма вероятно, что Рабан Мавр взял ее у какого-то раввина. В Средние века отношения между евреями и христианами были более регулярными и мирными, чем мы теперь представляем. Учителя Церкви знали некоторые из традиций Синагоги еще до того, как обратившийся иудей Николай Лирский раскрыл их в своих трудах, посвященных Ветхому Завету⁵. На основании «Ординарной Глоссы» рассказ о смерти Каина был принят схоластикой. В XII в. Петр Коместор включил ее в свое повествование о сотворении мира⁶.

Так же делали и художники. Редко когда случалось так, чтобы они нарисовали или высекли в камне историю первых людей, не показав нам смерть Каина. В XIII в. любили изображать первые главы Книги Бытия. Существовала традиция, относящаяся к миниатюрам рукописей, представлять глазам верующих сотворение мира, грехопадение и всемирный потоп. Дальше истории Ноя заходили редко. Довольствовались тем, что показывали народу самую седую древность мира. Но как бы краток ни был этот рассказ, в нем находилось место для истории Каина. Мы видим его высеченным на фасаде Осерра (илл. 104), в нижней части левого портала, и на портале Буржского собора⁷ (илл. 103). Мы узнаем его среди бесчисленных

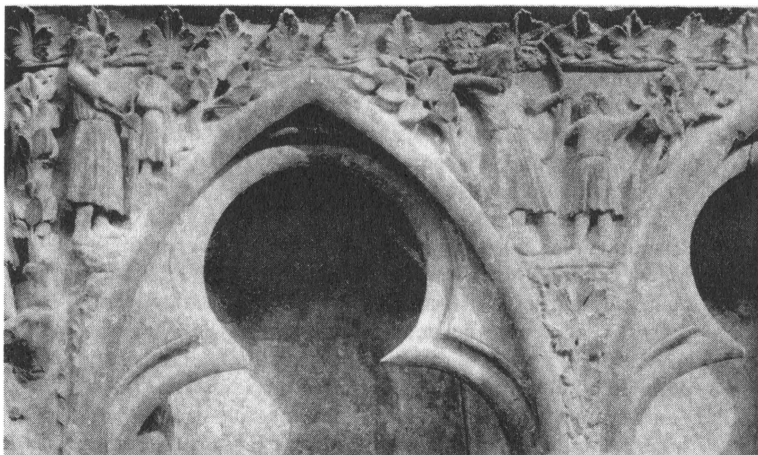
который, в седьмом поколении после Адама, невольно, как пишется в одной еврейской книге, убил Каина»). Больше он ничего не добавляет.

⁴ *Glossa ordinaria*, In Genes. V, cap. 23: *Aiunt Hebraei Lamech diu vivendo caliginem oculorum incurrisse, et adolescentem ducem et rectorem itineris habuisse. Exercens ergo venationem, sagittam dixerit quo adolescens indicavit, casuque Cain inter fruteta latentem interfecit... unde et furore accensus occidit adolescentem* (Raban) («Евреи говорят, что Ламех, прожив долгую жизнь, ослеп, и был при нём юноша как вожатый и проводник. И вот на охоте <Ламех> выпустил стрелу туда, куда указал ему юноша, и ею случайно был убит Каин, прятавшийся в кустах... и потому, воспылав яростью, <Ламех> убил юношу»).

⁵ Николай Лирский писал в XIV в.

⁶ *Hist. Scolast.*, lib. Genes, cap. XXVIII.

⁷ На аркатурах нижней части стены. Голова Каина и мальчика — современная реставрация.



103. Ламех, убивающий Каина. Портал Буржского собора

медальонов, украшающих фасад Лионского собора, видим на витражах — он изображен в двух сценах на витраже из Тура, посвященном истории творения⁸. Есть он и на витраже Бытия в Сент-Шапель.

Эти примеры, которые, без сомнения, можно умножать, показывают, что легенда была распространена уже в XIII в. Позднее ее популярность еще больше возросла: благодаря Мистериям она стала известна всем, и художники часто избирали ее своей темой вплоть до XVI в⁹.

Из всех раввинистических легенд это единственная, которой искусство подарило долгую жизнь. Однако нельзя исключить того, что в наших средневековых памятниках можно было бы найти и некоторые другие. Среди многочисленных медальонов, посвященных Бытию, которые мы видим на фасаде Лионского собора, один вполне может быть изображением еврейской легенды. Работник, забравшийся на башню, бросает в голову одного из своих товарищей некий предмет, похожий на кирпич. Перед нами — Вавилонская башня и предание о смешении языков в том виде, как его рассказывают в синагогах. О нем можно прочитать в книге «Яшар». «После того

⁸ Опубликован Бурассе и Маршаном, pl. XII.

⁹ Мы указали некоторые из этих произведений в *Revue archéologique*, 1893.



104. Ламех, убивающий Каина.
Портал собора в Осерре

дня, — говорится в этом тексте, полном странных преданий, — один не понимал больше языка другого, и когда строитель получал из рук своего товарища материалы, которые он не просил, он бросал их ему в голову и убивал его, и большое число их умерло таким образом»¹⁰.

Тем не менее, апокрифические предания Ветхого Завета никогда не занимали большого места в искусстве. Средние века почти всегда довольствовались текстом Библии, полностью утоляющим их любопытство.

II

С Евангелием было совершенно не так. Апокрифические рассказы о жизни Спасителя, которые Церковь всегда допускала, получали широкое распространение в искусстве.

Эти легенды восходят к первым векам христианства. Они родились из любви, из трогательного желания лучше узнать Иисуса и тех, кто был Ему близок. Люди считали Евангелия слишком короткими и не могли смириться с их молчанием. Они буквально воспринимали следующие слова св. Иоанна: «Многое и другое сотворил Иисус; но если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг»¹¹.

Желание раскрыть скрытую жизнь Иисуса Христа вновь проявляется во все времена. «Размышления» Псевдо-Бонавентуры, откровения св. Бригитты и Марии де Агреда, ошеломляющие рассказы сестры Катарины Эммерих показывают нам, что страстное любопытство, породившее апокрифические евангелия, не исчезло даже и в наше время.

В небольших христианских общинах Востока не уставали вни-

¹⁰ Перевод книги Яшар можно найти у Migne, *Dict. des apocryphes*, t. II, col. 1069 ff.

¹¹ Ин 21, 25.

мать беседам об Иисусе. И прежде всего это было Его детство, о котором столь мало рассказывается в канонических книгах; оно приобрело особую притягательность для народного воображения. О нем слагались сказочные истории; некоторые из них родились среди христиан Сирии, другие — среди феллахов и корабельщиков Нила. Караваны переносили их в самую глубь Аравийского полуострова¹². На стоянках в пустыне рассказывали, как Младенец Иисус сделал из влажной земли птичек и заставил их летать, хлопнув в ладоши; как, придя к учителю, Он читал буквы алфавита, не понимая их; как с мастерством настоящего плотника Он помогал своему приемному отцу делать плуги.

Не все исполнено благости в рассказах о детстве Спасителя. Некоторые из чудес, которые Ему приписывают, — мальчишеские, другие — варварские. В Египте Иисус возвращает первоначальный облик человеку, которого случай превратил в мула. Но в Иудее Он делает из детей баранов, чтобы продемонстрировать Свое могущество. В другой раз Он делает так, что высыхает рука школьного учителя, хотевшего Его ударить; и перед ним замертво падает ребенок, задевший Его на бегу. Многие главы из апокрифических евангелий напоминают «Жизнь Аполлония Тианского» или даже «Золотого осла»: везде видна вера в колдовство и магию. Легковерный народ Востока создал эти легенды по своему нраву. Во всем этом — лишь только простодушие и наивность; иногда, правда, чувствуется желание оправдать гностическую теорию.

Анонимные писатели, сочинявшие апокрифические Евангелия, иногда достигали истинного величия. Особенно это касается Евангелия от Никодима, чей автор наверняка происходил из евреев и был хорошо знаком с Библией — там попадаются восхитительные страницы. Триумфальное сошествие Иисуса во ад может по красоте сравниться с многими отрывками из канонических книг.

Все легенды, которые объединены под общим названием «Апокрифические Евангелия», безусловно, были сперва написаны на народном греческом языке, на котором говорили в Египте и Сирии.

¹² Мы знаем, что Магомет почти ничего не знал о жизни Иисуса, только рассказы из апокрифических Евангелий.

Сохранившиеся дошли до нас на разных языках: греческом, коптском, арабском, латинском. Здесь мы не будем исследовать происхождение этих легенд или изучать, как они могли соотноситься друг с другом. Эта работа была частично проделана издателями апокрифических Евангелий: Фабрицием, Тило, Тишендорфом¹³. Нас интересует во всем этом только одна вещь: что именно знали в Средние века из древних восточных традиций.

Среди всех этих рассказов, посвященных Спасителю, есть прежде всего два, которые, как нам кажется, использовались писателями XII и XIII вв., несмотря на декрет папы Гелазия, причислившего их к апокрифам. Первое из них — это Евангелие, называемое *De Nativitate Mariae et Infantia Salvatoris*, первая часть которого посвящена юности Марии, а вторая — детству Иисуса Христа¹⁴. Эта книга, дошедшая до нас в латинском переводе, приписывалась св. Матфею. По всей видимости, в Средние века ей придавали большое значение, так как она почтительно цитируется Фульбертом Шартрским¹⁵, и Винсент из Бове заимствует из нее некоторые легенды, которые он пересказывает в «Зерцале Истории»¹⁶.

Второе апокрифическое Евангелие, которое знали в Средние века под названием «Деяния Пилата» или «Евангелие от Никодима», посвящено страстям Иисуса Христа и Его схождению во ад. Сохранился только греческий текст этой книги, но когда-то на Западе должен был существовать ее латинский перевод, так как мы видим, что ее цитировал уже Григорий Турский, а он не знал греческого¹⁷. В XIII в. Винсент из Бове почти полностью переписывает это Евангелие в «Зерцале Истории», а Иаков Ворагинский — в «Золотой легенде»¹⁸.

¹³ Fabricius, *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, Hambourg, 1719. — Thilo, *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, Leipzig, 1832. — Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig, 1853. Перевод апокрифических евангелий, сделанный Брюне, исправленный и дополненный, находится в первом томе словаря апокрифов Миня.

¹⁴ Впервые опубликовано Тило.

¹⁵ Sermo, III.

¹⁶ *Spec. hist.*, lib. VI, cap. XCIII.

¹⁷ *Hist. franç.*, lib. I, cap. XXI.

¹⁸ *Spec. hist.*, lib. VII, cap. LVI ff; *Legend. aur.*, De resurrectione Domini.

Из этих двух Евангелий происходит большая часть апокрифических преданий, которые мы находим в литературе и искусстве XIII в. Но не стоит думать, что их достаточно, чтобы все объяснить. Существует, особенно в «Золотой легенде», множество рассказов, которые происходят не из наших двух Евангелий. Например, Иаков Ворагинский рассказывает нам, что в ночь Рождества Христова по всей Палестине зацвели виноградники. Он передает интересные подробности о путешествии волхвов — объясняет, что их вела звезда в виде ребенка, но на самом деле это был ангел; повествует о том, что обратно они отправились на корабле из Тарса, чтобы избежать гнева Ирода.

Откуда берутся подобные легенды? Родились ли они на Востоке, как и остальные? Едва ли мы можем так сказать, поскольку во всех новозаветных апокрифах, опубликованных на сегодняшний день, мы не нашли ничего подобного. Впрочем, нам не так важно происхождение этих преданий, поскольку мы не собираемся изучать их преемственность. Нам достаточно будет изучить полностью сформированный легендарный цикл в том виде, как он предстает в исторических средневековых энциклопедиях и показать, что откуда заимствовало искусство. Перед глазами у нас постоянно будут не только сами апокрифические Евангелия, но и «Схоластическая история» Коместора, «Зерцало истории» Винсента из Бове и «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, где более поздние традиции смешались с древними преданиями Востока. К этим знаменитым книгам нужно добавить огромную «Жизнь Иисуса Христа» Лудольфа Картезианского — хотя это произведение датируется серединой XIV в.¹⁹, в нем содержатся все предыдущие легенды. Это наиболее полная Сумма, которую нам оставило Средневековье.

III

Сцены детства Иисуса Христа, в том виде, как их изображают художники XIII в., восприняли многие апокрифические черты. Евангельский рассказ и легенда переплетаются столь тесно, что трудно

¹⁹ Лудольф Картезианский умер в 1378 г. Его книга была написана ок. 1350 г.

их разделить. Мы так привыкли видеть вола и осла в изображениях Рождества Христова, что даже не думаем о том, что ни один из Евангелистов не указывает на присутствие животных у яслей. Действительно, о них упоминается только в одном апокрифическом Евангелии — «О рождестве Марии и детстве Спасителя»²⁰. Легенда, которая была, без сомнения, выдумана, чтобы подтвердить пророчество Исаии и плохо понятый отрывок из пророка Аввакума²¹, была принята в Церкви с самого начала ее существования. Ее продолжали рассказывать в течение веков, поскольку она трогала сердца людей, взволнованных тем, что они видят своего Бога, не узнанного людьми, но принятого самыми смиренными из всех животных. Литургия окончательно закрепила предание, упомянув животных в респонсории на праздник Рождества²². Художники XIII в., как и авторы наших старых колядок, никогда не забывали о воле и осле.

Другое, очень наивное, предание о рождестве Иисуса Христа несколько раз появляется в наших соборах. Около Девы Марии, лежащей на своем ложе, мы видим двух женщин, хлопочущих вокруг Младенца Иисуса; часто они моют Его в купели. Иногда у одной из женщин рука на перевязи²³. Это повитухи, о которых говорится в

²⁰ *Evang. de Nativ., Mariae et Infant. Salvat.*, cap. XIV: *Tertio autem Nativitatis Domini egressa est beata Maria de spelunca et ingressa est stabulum et posuit puerum in praesepio, et bos et asinus adorabant eum* («На третий же <день после> Рождества Господня вышла Пресвятая Мария из пещеры, и вошла в хлев, и положила Младенца в ясли, и вол и осел поклонялись Ему»).

²¹ Ис 1, 3: *Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui* («Вол знает владетеля своего, и осел — ясли господина своего») и Авв 3, 2: *ἐν μέσῳ δύο ζῴων ὑποσώτην*. Мы знаем, что св. Иероним сверил этот отрывок с alexandрийской версией и перевел так: *In medio annorum vivifica illud* («Среди лет яви его»). Но и старая интерпретация — *In medio duorum animalium cognosceris* («Среди двух животных яви его») продолжала существовать. См. Проповедь Псевдо-Августина, опубликованную Мариусом Сепе (*Les prophètes du Christ*). Иаков Ворягинский (*Legend. aur.*, De Nativ., cap. VI) и Лудольф Картезианский (*Vita Christi*, cap. IX) объясняют присутствие вола и осла: осел привез Деву Марию из Вифлеема в Назарет, что же касается быка, то его св. Иосиф привел на продажу.

²² *O magnum mysterium et admirabile sacramentum ut animalia viderunt dominum jacentem in praesepio* («О великая тайна и дивное таинство: животные видели Господа, возлежащего в яслях!»). Этот стих можно найти в бревиариях XIII и XIV вв., например: Библиотека Арсенала, n. 107, f. 107, Бревиарий из Пуасси.

²³ На раке из Ахена, см. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, 1^{re} série, t. I.

«Евангелии о рождении Марии и детстве Спасителя»: «Иосиф пошел искать опытную женщину, и когда он возвращался в пещеру, Мария уже родила Святое Дитя. И сказал Иосиф Марии: я привел Тебе двух женщин, Зелому и Саломею. Они ждут у входа в пещеру и не могут войти из-за слишком яркого света. Мария, слыша это, улыбнулась. И сказал ей Иосиф: не смейся, но будь осторожна, как бы не понадобилась Тебе какая-либо помощь. И он приказал одной из женщин войти. И когда Зелома приблизилась к Марии, она сказала Ей: позволь мне прикоснуться. И когда Мария позволила ей, женщина воскликнула громким голосом: Господи, Господи великий, милостивый! смилостивись надо мной. Я никогда не подозревала и не слышала ничего подобного: грудь Ее полна молока и у Нее Дитя мужского пола, хотя Она Дева. Ничего нечистого не было при зачатии и никакой боли при рождении. Девой Она зачала, Девой Она родила и Девой Она остается! Другая женщина, по имени Саломея, слыша слова Зеломы, сказала: тому, что я слышу, я не поверю, если не удостоверюсь. И Саломея, приблизившись к Марии, сказала Ей: позволь мне прикоснуться к Тебе и удостовериться, что Зелома сказала правду. И когда Мария позволила, Саломея прикоснулась и тотчас же иссохла рука ее и, почувствовав сильную боль, она стала плакать весьма громко и кричать, и сказала: Господи, Ты знаешь, что я всегда боялась Тебя, что я всегда ходила за бедными, не принимая вознаграждения; я ничего не брала от вдов и сирот и никогда не отсылала прочь от себя недужного, не оказав ему помощи. И вот я стала несчастной из-за неверия моего, оттого что осмелилась усомниться в Твоей Деве! И когда она говорила так, прекрасный юноша появился перед нею и сказал ей: приблизься к Младенцу и поклонись Ему, и прикоснись к Нему рукой твоей, и Он исцелит тебя, ибо Он Спаситель мира и всех, кто уповает на Него. И тотчас Саломея подошла к Младенцу и, кланяясь Ему, она прикоснулась к краю пелен, в которые Он был завернут, и сейчас же выздоровела рука ее»²⁴.

Эти повитухи, призванные засвидетельствовать девство Богородицы, это наивное чудо, весь этот простодушный рассказ вызвал

²⁴ *Evang. de Nativ. Mariae et Infant. Salvat*, cap. XIII. [Рус. пер. В.В. Геймана (Вера). — *Прим. пер.*]

в свое время негодование Отцов Церкви²⁵. Но гнев св. Иеронима против безумия апокрифов (*deliramenta Apocryphorum*) не помешал легенде стать популярной. В Средние века Иаков Ворагинский повторяет ее, изменяя имя одной из повитух: Саломея апокрифического Евангелия превращается в Зебель «Золотой легенды»²⁶. Народное воображение несколько приукрасило старый мотив. Во многих поэмах XII и XIII вв., и особенно в провансальской Мистерии, повитухи замещены больной женщиной по имени Анастасия, или Хонестас. Анастасия родилась безрукой, но, как только она засвидетельствовала девство Богородицы, руки у нее тотчас же выросли²⁷.

Средневековая Церковь, которая оказалась столь терпимой к народным легендам и сама разделяла народное мнение, не раз позволяла художникам изображать историю повитух. Мы видим их внутри лионского собора на капители апсиды; на западном фасаде шартрского собора — на одной из капителей, что формируют длинный фриз, рассказывающий о жизни Иисуса Христа²⁸; еще раз мы видим их на одном из витражей венца капелл Ланского собора (илл. 105) и на витраже в Ле Мане, посвященном детству Иисуса Христа и находящемся в капелле Пресвятой Девы (илл. 106). К этим примерам можно было бы добавить много других, но их пришлось бы искать в ранних памятниках. Капители Лиона и Шартра выполнены в XII в., а что касается витражей в Лане и Ле Мане, то они принадлежат к началу XIII в. Начиная с этого момента легенда о повитухах больше не встречается в наших соборах. Не нашел я ее и в просмотренных мною иллюминированных рукописях XIII и XIV вв. По всей видимости, крайняя наивность древнего рассказа наконец шокировала Церковь. Хотя повитухам еще долго было позволено появляться в мистериях, их исключили по крайней мере из святилищ. В XIII в.

²⁵ *Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. Ipsa [Maria] pannis involvit infantem ipsa et mater et obstetrix fuit* («Не вмешалась тогда ни одна повивальная бабка, никакое усердие женщин не пришло на помощь: Сама [Мария] запеленала Младенца, Сама была и матерью, и повивальной бабкой») (Св. Иероним Стридонский, *Contra Helvid.*).

²⁶ *Legend. aur.*, De Nativ., cap. VI.

²⁷ P. Meyer, *Romania*, 1885, t. XIV, p. 497.

²⁸ В Шартре повитухи не моют Младенца.



105. Рождество с повитухой.
Витраж Ланского собора



106. Повитухи, моющие Младенца.
Витраж собора в Ле Мане (фрагмент)

художники забыли старый мотив повитух и Младенца, который восходит к первым векам христианства.

Ни одна из сцен детства Иисуса Христа не предоставляла более богатого материала народному воображению, чем Поклонение волхвов. Эти загадочные образы, которые в Евангелии представлены под покровом тайны, возбуждали живое любопытство. И вот в легенде нам сообщается то, о чем умалчивает евангелист Матфей — имена волхвов, приключения в пути, вся их жизнь и даже смерть. Они умирают настоящими христианами, будучи крещены св. Фомой во время его путешествия по Индии; их останки благочестиво сохраняются в Кельнском соборе. Известные средневековые семьи числили волхвов в числе своих предков. На руинах замка Бо, близ Арля, до сих пор можно видеть герб, украшенный звездой, подтверждающий благородное происхождение этой прославленной семьи. Народ почитал волхвов по-своему: их имена добавлялись в заклинания и заговоры. Три их имени на ленте, повязываемой вокруг запястья, предохраняли против эпилепсии²⁹.

Средневековые предания, окружающие волхвов, многочислен-

²⁹ См. Thiers, *Traité des superstitions*; B. de Mantault, *Bulletin monum.*, 1884, p. 722.

ны и живописны. Далекий Восток, откуда они пришли, будил воображение. Фантазия, перенесшаяся в страну царицы Савской, страну золота и специй, более не сдерживалась. Среди прочего рассказывалось, что волхвы происходили от Валаама и унаследовали секреты древнего чародейства³⁰. Уверяли, что золотые, поднесенные Младенцу, были отчеканены Фаррой, отцом Авраама, а затем заплачены людям савского племени Иосифом, сыном Иакова, за ароматы, которыми он умастил тело своего отца³¹.

Любопытно, что апокрифические Евангелия игнорируют эти легенды и почти ничего не добавляют к рассказу канонических Евангелий. Глава из «Евангелия о рождении Девы Марии и детстве Спасителя» крайне лаконична, что доказывает ее древнее происхождение³². Предания, касающиеся волхвов, иного происхождения: легендарный цикл формировался медленно. В XIII в. Иаков Ворагинский собрал часть того, что рассказывали о волхвах, в двух главах «Золотой легенды»³³.

Иаков Ворагинский сообщает, что волхвов было трое, а имена их были Каспар³⁴, Бальтазар и Мельхиор. Эти волхвы были одновременно и царями. В своей стране они поднимались на вершины гор и наблюдали за звездами. Звезда, которая вела их, имела вид младенца, а на самом деле это был ангел, тот же самый, что явился пастухам³⁵.

³⁰ Лудольф Картезианский, *Vita Christi*, cap. XI.

³¹ См. по поводу этих легенд и их источников: Migne, *Dict. des apocryphes*, t. I, col. 470; t. II, col. 1023–1025.

³² Cap. XVI.

³³ *Legend. aur.*, De Innocent., cap. X; De Epiphania Domini, cap. XIV.

³⁴ В более позднем варианте, Гаспар.

³⁵ Легенда о трех волхвах в литературе и изобразительном искусстве была с большим тщанием изучена Хуго Керером (в его книге *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, 1908, 2 vol.). Он показал, что число волхвов, вначале неопределенное, довольно рано было сведено Отцами Церкви к трем. Ориген был первым церковным писателем, который писал о трех волхвах (*In Genesim.*, Homilia XIV, 3). Раннехристианские художники часто изображают двух, трех, четырех, и даже шестерых волхвов; только с VI в. окончательно устанавливается число три. Что касается царского титула, который стал неотделим от имени волхвов, то впервые на него намекает Тертуллиан. Он дает понять, что цари Аравии и Савы, о которых говорится в псалмах — это образ волхвов (*Adversus Marcionem*, lib. III, cap. III; *Adversus Judaeos*, cap. IX; *De Idolatria*, cap. IX). Но только в V в.



107. Поклонение волхвов.
Ограда хора собора Парижской Богоматери

Большую часть подробностей, записанных Иаковом Ворагинским, мы находим и в произведениях искусства XIII в. В наших соборах число волхвов, все еще неопределенное вначале, никогда не превышает трех. На головах у них короны, как указание на их царское достоинство. Наконец, звезда иногда имеет очертания ангела. В своей монографии, посвященной Лионскому собору, Гиг и Бегюль опубликовали миниатюру XIV в. из французского миссала из сокровищницы Сен-Жан — на ней в сцене Поклонения волхвов в центре звезды видна голова ангела. В ограде хора собора Парижской Богоматери художник нашел более изящный способ передать ту же самую легенду. Он вложил звезду в руки ангела, и кажется, что тот управляет ее движением (илл. 107).

волхвы прямо называются царями — в трактате Максима из Турина (в VI в. это повторяет Цезарь Арльский). Тем не менее, лишь в X в. художники начинают изображать волхвов в виде царей, с коронами на головах. Самый старый пример мы встречаем в знаменитом Менологии Василия II, который хранится в Ватикане (датируется ок. 976 г.). До того они изображались во фригийских шапочках и анаксиридах, как персы и жрецы Митры.

Ни одна из этих легенд не передавалась художниками с такой тщательностью, как та, которая приписывает всем волхвам разный возраст. В витражах, рельефах и манускриптах у первого царя всегда вид старца, второй — муж зрелого возраста, а третий — безбородый юнец. Примеры столь многочисленны, что достаточно упомянуть лишь самый известный: Поклонение волхвов в ограде хора собора Парижской Богоматери. Эта очень древняя традиция, ее соблюдали уже миниатюристы XI в.³⁶, и она восходит к еще более ранним временам³⁷. Самое старое упоминание об этой легенде встречается в любопытном отрывке, приписываемом Беде Достопочтенному — мы находим его в *Collectanea*, которые сопровождают его труды³⁸. Псевдо-Беда пишет: «Первым из волхвов был Мельхиор, старец с длинными седыми волосами и длинной бородой... Это он преподнес золото, символ божественного царского достоинства. Вторым, по имени Каспар, был безбородым юношей с кожей смуглого цвета... он почтил Иисуса, преподнеся благовония, которые обнаружили Божество Младенца. Третий, по имени Бальтазар, с кожей темного цвета (*fuscus*), с бородой, преподнес мирр и тем засвидетельствовал, что Сын Человеческий должен будет умереть»³⁹.

Видимо, средневековые компиляторы уделяли мало внимания портретам, начертанным Псевдо-Бедой — они не повторяли их в своих книгах. Художники же не отнеслись к ним с таким пренебре-

³⁶ Национальная библиотека, lat. 17325 (XI в.).

³⁷ Впервые мы встречаем трех волхвов в виде старца, зрелого мужа и молодого человека в восточной рукописи, Эчмиадзинском евангелии, датированном ок. 550 г. На Западе подобная практика появляется только в конце каролингской эпохи (См. плакетку слоновой кости в музее Лиона, ок. 900 г.).

³⁸ PL, t. XCIV.

³⁹ Этот отрывок из Псевдо-Беды, как доказывают некоторые отдельные слова (*milenus*, *hyacinthinus*, *mitrarium*, «ясеневый, гиацинтовый, митрарий»), был, несомненно, переведен с греческого. Вероятно, он происходит из очень древнего руководства по живописи (см. Kehrer, t. I, p. 66, 67). Таким образом, можно считать достоверным, что именно на Востоке появилась идея приписать волхвам разный возраст. Что же касается загадочных имен волхвов, то впервые они встречаются в греческой хронике начала VI в., переведенной на латинский язык меровингским монахом (*Excerpta Latina Barbari*, «Латинские выписки варвара»). Там три имени записаны так: Бифизареа, Мелихиор, Гатаспа.

жением — традиция изображать волхвов разными по возрасту передавалась в мастерских в течение веков⁴⁰.

Следует отметить, что в XIII в. определение *fuscus*, которое Псевдо-Беда применяет к Бальтазару, никогда не понималось буквально. Только в XV в. один из трех волхвов предстал перед нами в образе африканца⁴¹. Художники пришли к этой новой интерпретации благодаря богословским комментариям. В проповедях того времени учили, что три волхва, чьими прообразами в Ветхом Завете служили сыновья Ноя (Сим, Хам и Иафет), символизировали три человеческие расы. Таким образом, три части света пришли засвидетельствовать свое почтение Иисусу Христу⁴².

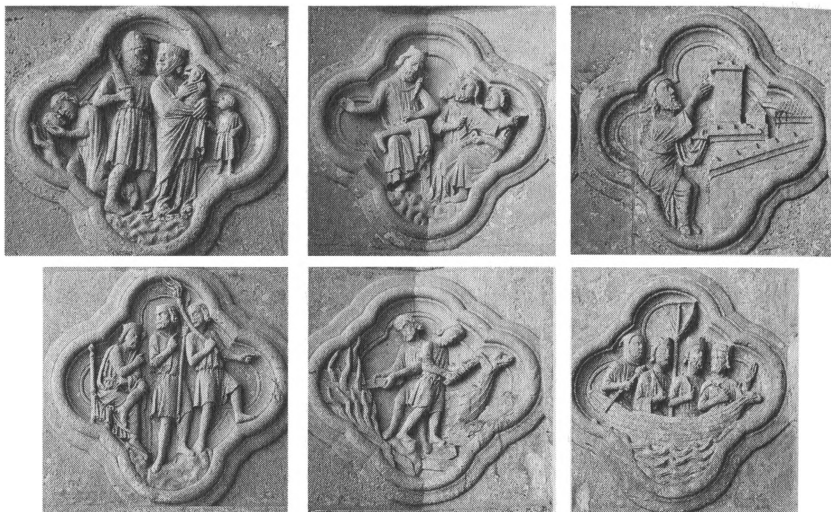
В наших средневековых памятниках мы видим некоторые странные сцены из жизни волхвов, которые часто смущали исследователей. На фасаде Амьенского собора, на правом портале, под огромными статуями волхвов можно увидеть множество маленьких медальонов, в которых представлена их история (илл. 108). В одном из них все трое забрались на корабль и, по всей видимости, плывут домой; в других некий персонаж приказывает поджечь судно, и вот оно горит⁴³. В Средние века верующие, хорошо знакомые с преданием, без труда узнавали в амьенских рельефах эпизод возвращения волхвов, о котором так рассказывает Иаков Ворагинский: «Когда Ирод приказал убить вифлеемских младенцев, он был призван письмом пред

⁴⁰ Заходили так далеко, что каждому волхву приписывали точный возраст. В Средние века говорили, что самому старому из трех волхвов было шестьдесят лет, самому молодому двадцать, а последнему — сорок. Если угодно, знаки почитания Иисусу оказывали энтузиазм юности, твердая рассудительность зрелого возраста и опыт старости. Эти три точных возраста мы находим в книге Петруса де Нататибус *Catalogus Sanctorum*, опубликованную в конце XV в.

⁴¹ Керер считал, что самый старый пример черного царя-волхва мы видим на тимпане церкви в Танне, созданном ок. 1400 г. (Kehrer, t. II, p. 224). Однако он не заметил, что голова волхва была переделана в наше время. Первые примеры принадлежат уже XV в.; они более многочисленны в Германии, чем во Франции, где появляются позднее.

⁴² Подобный символизм восходит к очень старым источникам, поскольку мы находим его уже в Комментарий Беды Достопочтенного на св. Матфея (Lib. I, cap. II).

⁴³ Мори (*Essai sur les légendes*, p. 207) первым отметил рельефы в Амьене, не объясняя их.



108. История волхвов. Амьенский собор

лицо Цезаря, чтобы ответить на обвинение своего сына. И когда он прибыл в Тарс, то узнал, что три царя взошли на борт корабля в этом порту. В гневе он повелел сжечь все корабли там, согласно тому, что сказал Давид: «Он сожжет фарсийские корабли в своем гневе»⁴⁴. Эта легенда, как и многие другие, родилась из одного ветхозаветного стиха⁴⁵. Очевидно, она была очень популярна в Средние века⁴⁶, так как художники неоднократно черпали в ней вдохновение. Мы видим волхвов, возвращающихся на лодке, на суассонской розе⁴⁷ и на витраже, посвященном детству Иисуса Христа, который украшает апсидную капеллу собора в Туре⁴⁸.

Ирод тоже становится частью легендарного цикла, посвященно-

⁴⁴ *Legend. aur.*, De Innocent., cap. X; Винсент из Бове, *Spec. hist.*, VII, 93; Лудольф Картезианский, *Vita Christi*, cap. XI.

⁴⁵ Город Фарсис, о котором идет речь в Ветхом Завете, идентифицировался с Тарсом.

⁴⁶ В Италии вплоть до XVIII в. 1 марта праздновалось Возвращение волхвов.

⁴⁷ Воспроизведена Ф. де Ластейри (*Hist. de la peint. sur la verre*, pl. XXV).

⁴⁸ На изображении №108 представлены: в первом ряду — Избиение младенцев, Ирод советуется с книжниками, Михей провозглашает, что Мессия явится из Вифлеема, Валаам указывает на звезду. Второй ряд, справа: Ангел будит

го волхвам. Все то, что Петр Коместор, Винсент из Бове и Иаков Ворагинский рассказывают об ужасах его последних дней, не попало в изобразительное искусство; художников привлекла только одна деталь. На фасаде Амьенского собора (правый портал), под ногами статуи Ирода, которому предстоят волхвы, мы видим обнаженную фигуру, которую двое слуг погружают в чан. Это престарелый Ирод, который желает отдалить свою смерть, принимая масляные ванны: «И Ироду было уже семьдесят пять лет, и его поразила тяжелая болезнь: жестокая лихорадка, гниение и опухание ног, продолжительные мучения, ужасный кашель и черви, которые пожирали его с великой вонью, и он чрезвычайно мучился. И тогда, по совету врачей, его поместили в масло, откуда вынули полумертвого»⁴⁹. Ирод прожил еще достаточно, чтобы узнать, что его сын Антипатр не скрывал своей радости, услышав об агонии своего отца. В этой смерти Ирода, которую Коместор сделал знаменитой, описав в «Схоластической истории»⁵⁰, проявился гнев Божий. Таким образом, скульптора из Амьена посетила замечательная идея, когда под ногами Ирода-триумфатора он изобразил Ирода побежденного; он провозгласил будущее и близкое отмщение Бога.

Бегство в Египет, которое у евангелистов описано очень кратко, было одним из тех сюжетов, где особенно охотно упражнялось народное воображение. В легендарных рассказах Иисус оказывается в центре чудесных событий. Он укрощает драконов и диких зверей, обезоруживает разбойников. Вода, в которой стирали Его пеленки, воскрешает мертвых. К легендам, содержащимся в апокрифических Евангелиях, добавляются местные традиции, сохранившиеся у коптов, и многочисленные рассказы, выдуманные самими арабами⁵¹.

Средневековые сдержанно черпали из этой богатой сокровищницы легенд. Винсент из Бове довольствуется тем, что переписывает «Евангелие о рождении Девы Марии и детстве Спасителя», наиме-

волхвов, Волхвы возвращаются морем, Сожженные корабли Тарса, Ирод дает приказ сжечь корабли в Тарсе.

⁴⁹ *Legend. aur.*, De Innocent., cap. X.

⁵⁰ Петр Коместор, *Hist. Scolast. in Evang.*, cap. XVI. См. также Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VI, cap. C и *Legend. aur.*, De Innocent., cap. X.

⁵¹ *Dict. des apocryphes*, t. I, col. 995–996.

нее нагруженное сказочными обстоятельствами⁵². Что же касается Иакова Ворагинского, то, в противоположность своей обычной манере, он тоже проявляет чрезвычайную сдержанность⁵³. Художники же были еще скромнее — из такого количества легенд они принимают во внимание разве что падение идолов.

В «Евангелии о рождении Девы Марии и детстве Спасителя»⁵⁴, а за ним и у множества средневековых авторов рассказывается, что, войдя в храм города Сотим, который иначе называется Гермополис, Иисус сделал так, что все идолы попадали на землю. Это произошло, чтобы исполнилось пророчество Исаии: «Вот, Господь восседит на облаке легком и грядет в Египет. И потрясутся от лица Его идолы Египетские»⁵⁵. Услышав о чуде, правитель города, по имени Афродисий, поспешил в храм. Когда он увидел разбитые статуи, то поклонился Иисусу. Предание добавляет, что впоследствии Афродисий прибыл в Галлию и там проповедовал Евангелие жителям нарбоннской области; его считали первым епископом Безье.

История с падением идолов, родившаяся, как и многие другие апокрифические легенды, из пророческого стиха, который нужно было подтвердить, была принята Церковью. Художники получили возможность изображать ее. Мы видим ее во всех живописных и скульптурных циклах, посвященных детству Иисуса Христа. В XIII в. легенда получила сокращенную, почти иероглифическую форму. Мы не видим уже ни города, ни жрецов, ни храма, как в некоторых других более древних произведениях — для того, чтобы напомнить о чуде, достаточно изобразить две статуи, падающие со своего пьедестала и разбивающиеся надвое. На витраже из Ле Мана есть любопытная особенность: египетские идолы разноцветны; их головы золотые, грудные клетки серебряные, животы медные, ноги, выкрашенные в голубой цвет, по всей видимости, железные, ступни — цвета глины⁵⁶. Очевидно, что художник думал об истукане из

⁵² *Spec. hist.*, lib. VI, cap. XCIII.

⁵³ *Legend. aur.*, De Innocent., cap. X.

⁵⁴ Cap. XXIII.

⁵⁵ Ис 19, 1. — *Прим. пер.*

⁵⁶ Опубликовано Hucher, *Vitraux de Mans*. Это витраж из капеллы Пресвятой Девы Марии, посвященный детству Иисуса Христа.

сна Навуходоносора, который стал для него символом идолопоклонства вообще.

Вот и всё, что эта легенда дала художникам. Тем не менее, возможно, что одна незначительная деталь, которую часто замечают в изображениях Бегства в Египет, указывает на другую апокрифическую традицию. Рядом с путешествующим Святым Семейством часто видно дерево. Только ли это знак, призванный напомнить нам о сельской местности, по которой идут путники? Или же это образ чудесного дерева, о котором говорится в апокрифах? В самом деле, в «Евангелии о рождении Девы Марии и детстве Спасителя» читаем, что на третий день пути усталая Дева Мария села под пальмой и захотела отведать ее плодов. Святой Иосиф заметил ей, что плоды очень высоко. «Тогда Младенец Иисус, который был на руках Своей Матери, сказал пальме: дерево, наклони свои ветви и напитай Мою Мать твоими плодами. Тотчас же, по слову Его, пальма склонила вершину свою к ногам Марии, и, собрав плоды, которые были на ней, все ими насытились. И пальма оставалась склоненной, ожидая для того, чтобы подняться, приказания Того, по Чьему слову она наклонилась. Тогда сказал ей Иисус: поднимись, пальма, и будь родней Моим деревьям, которые в раю Отца Моего. И пусть из-под корней твоих истечет источник, который скрыт под землею, и пусть даст нам воду утолить жажду нашу. И тотчас пальма поднялась, и между корнями ее начал пробиваться источник воды, весьма прозрачной и холодной и величайшей сладости. И все, увидев источник тот, исполнились радости и утолили жажду, благодаря Бога. И животные также утолили жажду свою. На другой день они ушли, и когда они отправились в путь, Иисус обернулся к пальме и сказал: говорю тебе, пальма, и приказываю, чтобы одна из твоих ветвей была отнесена ангелами Моими и посажена в раю Отца Моего, и Я дарую тебе в знак благословения, что всем, кто победит в битве за веру, будет сказано: вы удостоились пальмы победы. И когда Он говорил так, вот, появился ангел Господень на пальме и взял одну из ветвей, и он полетел в глубину неба, держа эту ветвь в руке⁵⁷».

⁵⁷ *Evang. Nativ. Mariae et Infant. Salvat*, cap. XX, XXI.



109. Бегство в Египет.

Ограда хора собора Парижской Богоматери

Эта деталь очень важна. В хоре собора Парижской Богоматери рядом с Девой Марией, сидящей на осле, мы видим дерево, увешанное плодами, по виду очень схожими с персиками (илл. 109). Если наше допущение верно, то тогда художник хотел напомнить нам о дереве в пустыне. Присутствие дерева во многих произведениях искусства той эпохи делает эту гипотезу весьма правдоподобной. Оно фигурирует на витраже Лионского собора⁶⁰ и на витраже собора в Туре⁶¹, где изображено Бегство в Египет.

Таковы апокрифические мотивы, которые в XIII в. обыкновенно допускались в изображении Бегства в Египет. Однако мы видим, как уже появляются некоторые легенды, которые позже станут очень популярными, и из которых художники — прежде всего миниатюристы — будут часто черпать вдохновение⁶². Мы хотим сказать несколько слов по поводу легенды о разбойниках и легенды о пшеничном поле.

⁵⁸ *Spec. hist.*, lib. VI, cap. XCIII. [Перевод В.В. Геймана (Вега). — *Прим. пер.*]

⁵⁹ См. особенно: Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, PL, t. CLXXII, col. 837 (он называет дерево *persicus*) и *Legend. aur.*, De Innocent., cap. X.

⁶⁰ *Cahier, Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VIII.

⁶¹ Bourassé et Marchand, *Vitraux de Tours*, pl. VII. В Шартре, на старом портале (капитель) нет дерева, но у Девы Марии в руках пальмовая ветвь.

⁶² См. особенно: Национальная библиотека, ms. lat. 1158 (Часослов XIV в.) и ms. lat. 921 (Часослов XV в.).

Вот как в одной инкунабуле XV в. рассказываются эти два предания: «У Марии и Иосифа совсем не было денег, а им надо было взять свое Дитя и бежать в чужую страну по диким пустыням и ужасным дорогам, где они встретили разбойников, из которых один радушно принял их, отпустив и показав дорогу — говорят, что это был добрый разбойник, который был спасен во время Страстей Господа нашего. Итак, Богородица шла дальше, и они встретили крестьянина, который сеял зерно. Младенец Иисус погрузил руку в суму и бросил полную пригоршню зерна на дорогу. Немедленно зерно стало столь большим и зрелым, как если бы у него был год, чтобы вырасти. Когда воины Ирода, преследовавшие Дитя, чтобы убить Его, пришли к этому крестьянину, который собирал свое зерно, то они спросили его, не видел ли он женщину с Младенцем. «Да, — сказал он, — когда я сеял зерно». Тогда убийцы подумали, что он не понимает, что говорит, потому что такому зерну потребовалось бы около года, чтобы созреть, и они вернулись назад»⁶³.

Эти два эпизода, первый из которых позаимствован из апокрифических евангелий⁶⁴, а источник второго мы не смогли обнаружить, не включались в компиляции XIII в. Мы не находим их ни у Винсента из Бове, ни у Иакова Ворагинского. Впрочем, эти две легенды не были совсем неизвестны, так как они встречаются в изобразительном искусстве. Эпизод с пшеничным полем мы видим на портале церкви в Ружмоне (Кот-д'Ор), который относится к XIII в. Мы узнаём его снова и на рельефе из собора в Шалон-сюр-Марн, и на фресках конца XIII в., обнаруженных под поздней записью в Сен-Морис-сюр-Луар (Луара).

Что же касается легенды о разбойнике, то она украшает лиможскую эмаль XIII в., находящуюся сегодня в Музее Ключни. Благоразумный разбойник, которого мы узнаём по мечу и копыю, сам несет Младенца на плечах⁶⁵.

⁶³ *De quelques miracles que l'Enfant Jésus fit en sa jeunesse* (29 листов), Лион, не датировано (Национальная библиотека).

⁶⁴ *Evangel. Infant*, сар. XVIII. Добрый и злой разбойники названы Тит и Думах.

⁶⁵ Однако не стоит везде видеть доброго разбойника. На витраже в венце капеллы ланского собора другой персонаж сопровождает Святое Семейство — это

IV

Итак, апокрифические легенды, относящиеся к детству Иисуса Христа, присутствуют в искусстве XIII в. в небольшом количестве. Еще меньше их в сценах, посвященных общественному служению Спасителя. Как можно, в конце концов, прикоснуться к священному тексту в самых его торжественных местах? Как осмелиться посягнуть на величие самого Евангелия? Апокрифы здесь немоют.

Однако страсть к сказочному и любовь к занимательным повествованиям были очень сильны в Средние века. Если нельзя было изменить ни одного слова и ни одного жеста Сына Божия, то можно было, по крайней мере, сделать тысячи предположений по поводу больных, которых Он исцелил, об учениках, к которым Он подходил, о знакомцах, с которыми Он говорил. Здесь можно было без святотатства восполнить молчание Евангелий.

Средневековые не могли допустить, чтобы те, кто видел и слышал Христа, остались неизвестными людьми и не превратились позже в прославленных христиан и великих святых. Особенно были богаты такого рода преданиями французские церкви. Почти все они претендовали на то, что их основал один из тех (пусть даже самый скромный), кто ходил в тени божественного Учителя. Отсюда неоспоримое благородное происхождение наших церковных метрополий. Например, святой Марциал, основатель лиможского престола, был тем ребенком, о котором Иисус сказал: «Если не обратитесь, и не будете, как это дитя, не войдете в Царство Небесное»⁶⁶. Позже святой Марциал прислуживал при Тайной вечере — он принес воду, которой Иисус омыл ноги апостолов⁶⁷. Святой Сатурнин из Тулузы держал одежды Иисуса Христа, когда Иоанн Предтеча крестил Его в Иордане. Святой Реститут, первый епископ Сен-Поль-Труа-Шато, был слепорожденным, исцеленным Спасителем. Закхей, мы-

Иаков, сын святого Иосифа, о котором говорится в апокрифах. Его достаточно часто изображают греческие художники.

⁶⁶ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XXIV.

⁶⁷ См. Ademar, *Epistol. de Sancto Martiali*, PL, t. CXLI, col. 95 (XI в.); Псевдо-Бонавентура, *Meditat.*, cap. LX. Лудольф Картезианский, *Passio Christi*, cap. LIII. Традиция, касающаяся св. Марциала, была признана Церковью. Я нашел ее в рукописи Лекционария XII в. (Библиотека Сент-Женевьев, 554, f. 69v).

тарь, который залез на сикомору, чтобы посмотреть на проходящего Иисуса, прибыл в Галлию искать уединения, и прожил долгие годы в дикой долине, где позже он воздвиг церковь Нотр-Дам-де-Рокамадур⁶⁸. Наконец, мы знаем, что Прованс прославился тем, что там Евангелие было возведено устами самого святого Лазаря, которого сопровождали Мария Магдалина и Марфа.

В искусстве мы обнаруживаем следы некоторых из этих традиций. На одной романской капители из музея в Тулузе изображена Тайная вечеря. У прислужника, подносящего тарелку — нимб; очевидно, это святой Марциал. В Туре, на витраже, посвященном святому Марциалу, мы видим, как молодой святой льет воду на руки Иисуса Христа и прислуживает сидящим за столом Господу и апостолам⁶⁹. На витраже из Лана святой Марциал также предстает в качестве слуги на Тайной Вечере⁷⁰.

Самая удивительная из этих легенд, несомненно, та, где рассказывается о супругах из Каны Галилейской. Очень древняя традиция (мы находим ее уже у Беды Достопочтенного) называет по имени жениха и невесту, о которых так мало сообщает Евангелие. Говорили, что женихом был святой Иоанн, а невестой — Мария Магдалина. Таким искусным образом объяснялось присутствие Иисуса и Его Матери на этой свадьбе. Дева Мария и ее сын были приглашены Саломеей, сестрой Марии, и матерью св. Иоанна: они пришли как родственники молодожена. Кроме того, добавляли, что святой Иоанн оставил свою жену в самый день свадьбы. После пира Господь сказал ему: «Оставь здесь свою жену и следуй за мной». И Иоанн, выбрав девство, последовал за учителем⁷¹.

Эта странная история была известна художникам. Доказательство тому мы видим в хоре собора Парижской Богоматери. У жениха

⁶⁸ Уподобление Закхей Амадуру, по всей видимости, произошло лишь в XV в. См.: Каноник Ed. Albe, *Les miracles de Notre Dame de Rocamadour*, p. 28.

⁶⁹ Bourassé et Marchand, *Vitraux de Tours*, pl. IV.

⁷⁰ Florival et Midoux, *Vitraux de Laon*. Де Флориваль был изумлен присутствием тринадцатого апостола с нимбом. Речь здесь идет не об апостоле, но об ученике, а он — никто иной как святой Марциал.

⁷¹ Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, col. 834; Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XI; Псевдо-Бонавентура, *Meditat.*, cap. XXI. По поводу этой легенды см.: Molanus, *Traité des Saintes Images.*, lib. III, cap. XX.

есть нимб, а так как в средневековой иконографии с нимбом могли изображаться только святые, то этим атрибутом художник, вероятно, обозначил святого Иоанна⁷².

Внимательное изучение произведений искусства этой эпохи, а особенно рукописей, несомненно, приведет к открытию и других примеров⁷³.

V

Не существует преданий о других великих событиях Евангелия. Уважение сдерживало полет воображения.

Снова мы встречаемся с легендами, дойдя до Страстей Господних. Да и как могло быть иначе? Мистические XII и XIII в. бесконечно благоговели перед этой ни с чем не сравнимой драмой. Эта смерть Бога, эта тайна тайн, — здесь сущность, здесь сама душа средневекового искусства. Итак, крест присутствует повсюду, даже в символическом плане собора. Как замечательно говорит один схоласт: «Жизнь — это всего лишь тень, которую отбрасывает крест Иисуса Христа: вне этой тени есть только смерть»⁷⁴.

Из неустанных размышлений над Страстями родились такие шедевры: *Stabat Mater* и приписываемые св. Бонавентуре «Размышления», литургия Страстной Недели, поэмы из цикла о св. Граале, громадный витраж с Христом, умирающим на кресте («кресте, алеющем царским багрянцем»⁷⁵) в соборе Пуатье.

Все эти прекрасные цветы выросли из одной капли божественной крови, как те розы, которые старые мастера рисовали на Голгофе.

Страсти Господни были, если можно так выразиться, высшей целью сознания в Средние века. Святой Франциск Ассизский, в котором воплотился дух Средних веков, возрос в любви до такой степени, что пережил Страсти Господни как свои собственные. Он уже

⁷² Нимб был перерисован позднее, но можно быть уверенным, что его не выдумал современный реставратор.

⁷³ Я отметил один в рукописи XIV в. (Национальная библиотека, ms. franç. 1765, f. 6). Как и в соборе Парижской Богоматери, нимб есть только у одного из супругов.

⁷⁴ *De laudib. beatae Mariae Virg.*, lib. I, cap. VII. Этот анонимный труд включен в сочинения Альберта Великого.

⁷⁵ Выражение Фортуната: *crux ornata regis purpura*.

до такой степени не отделял себя от Христа, что страдал от Его ран. Св. Бернард писал: «Что утешит меня, Господи, когда я вижу Тебя висящим на кресте?»⁷⁶.

Как могли столь пламенные души удержать свое воображение, размышляя над текстом Священного Писания? Легенда словно заставила процвести поля книги. В истории Страстей Господних есть подробности, появившиеся неизвестно откуда: волнующие подробности, уже не наивные; мы чувствуем, что они исходят из самого сердца множества христиан. Дева Мария срывает покрывало со своей головы, чтобы прикрыть наготу своего Сына на кресте⁷⁷; ученики собирают кровь Иисуса Христа в чашу Тайной вечери — в ту самую священную чашу, о которой поэты рассказывали чудесные истории; сотник Лонгин вновь обретает зрение, после того, как ему на глаза попадает несколько капель божественной крови⁷⁸; демон, восседающий на кресте, как злоеющая птица, ждет исхода души Иисуса, чтобы посмотреть, не найдет ли он в ней какого-нибудь греха, а затем в смятении исчезает⁷⁹.

Даже сам крест вызывал любопытство. Хотели знать его форму и размеры. Говорили, что он был сделан из четырех видов дерева: кедра, кипариса, пальмы и оливы — чудесный секрет, который хранился в тайне; гильдии ремесленников рассказывали об этом только своим вновь избранным мастерам⁸⁰. Считали также, что затмение, произошедшее в момент смерти Иисуса Христа, наблюдал в Афинах

⁷⁶ *Lametal. in Passione Christi*, PL, t. CLXXXIV, col. 769 (приписывается св. Бернарду).

⁷⁷ Псевдо-Бонавентура, *Meditat.*, cap. LXV. Лудольф Картезианский, *Passio Christi*, cap. LXIII.

⁷⁸ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLVI. Лудольф Картезианский, *Passio*, cap. XLVI. Сотник назван Лонгином в Евангелии от Никодима (гл. X).

⁷⁹ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLIII. Лудольф Картезианский, *Passio*, cap. LXIII.

⁸⁰ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VI, cap. LXII. Лудольф Картезианский, *Passio*, cap. LXIII. У средневековых авторов мы находим мнемонический стих: *Ligna crucis: palmes, cedrus, cupressus, oliva*. Вплоть до XIX в. мы находим у мастеров-угольщиков воспоминание об этой старинной легенде (*Simon, Histoire des compagnonnages*). Впрочем, предание о четырех видах дерева, из которых был сделан крест, противоречит тому, в котором рассказывается о райском дереве, лежавшем в купели для очищения жертв при Храме.

Дионисий Ареопагит. Дионисий, тогда еще язычник, был взволнован этим необъяснимым событием и воздвиг алтарь «неведомому Богу»⁸¹.

Некоторые из этих легенд, которые глубоко проникли в сознание христиан, нашли себе место и в изобразительном искусстве.

Чашу Тайной Вечери, святой Грааль, мы, начиная с XII в., часто видим у ног Иисуса Распятого⁸². Позже сами ангелы наполняют ее божественной кровью. Также несколько раз, как, например, на одном витраже из Анжера, кровь Иисуса струится ручьем прямо на землю. Кажется, что божественная кровь желает оросить всю землю и, согласно мысли Оригена, доходит даже до звезд. Интересны два способа изображения. В первом случае чаша, куда стекает кровь Спасителя, напоминает нам о том, что жертвоприношение вечно, что оно не ограничено временем, поэтому его нужно возобновлять каждый день. Во втором примере ручей, стекающий по кресту, заставляет нас вспомнить о том, что жертва приносится за всю вселенную и не ограничена в пространстве⁸³.

Несколько раз изображается легенда о сотнике Лонгине, испеченном у подножия креста. Чтобы мы осознали происходящее чудо, художник обратился к помощи выразительного жеста. Лонгин подносит руку к глазам, как человек, ослепленный ярким светом⁸⁴.

Что касается легенды о четырех видах дерева, из которых был сделан крест, то ей нелегко было придать художественную форму. Однако стекольщики попытались это сделать. Я думаю, что узнаю ее на одном витраже буржского собора, посвященном Страстям Господним⁸⁵: доскам, из которых состоит крест, художник придал четыре разных цвета. Возможно, здесь следует видеть нечто большее, чем случайное совпадение.

Легенда о святом Дионисии Ареопагите, наблюдающем солнеч-

⁸¹ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLIV.

⁸² Витраж из Реймса. Альбом Виллара д'Онненкура (XIII в.).

⁸³ На каролингских пластинах слоновой кости мы видим, что при смерти Иисуса Христа присутствуют Земля и Море.

⁸⁴ Библиотека Арсенала, ms. 570, f. 31v (XIII в.), Часослов из Меца; Национальная библиотека, ms. franç. 183, f. 9v (XIII в.).

⁸⁵ *Vitraux e Bourges*, pl. V.

ное затмение, особенно часто изображалась в XIV⁸⁶ и XV вв.⁸⁷ Однако она появляется уже в XIII в., в знаменитой иллюминированной рукописи из Национальной библиотеки (1250 г.)⁸⁸.

Но из всех легенд, окружающих Страсти Господни, самой счастливой судьбой, безусловно, обладала легенда о Сошествии во ад. Она же и самая грандиозная. Мы довольно хорошо знаем ее истоки. Впервые во всех деталях она появляется в Евангелии от Никодима, которое переписывали Винсент из Бове, Иаков Ворагинский и другие компиляторы XIII в.⁸⁹ «Евангелие от Никодима», по крайней мере, во второй своей части, имеет величественный характер, превращающий его в одно из прекраснейших произведений раннехристианской литературы⁹⁰.

Этот таинственный рассказ был написан от лица двух молчаливых теней, двух мертвецов, воскресших в тот день, когда умер Иисус Христос, и гробницы отверзлись. Их звали Карин и Левк⁹¹, они были сыновьями старца Симеона, который когда-то держал Младенца Иисуса на руках в Храме. Со дня своего воскрешения они проживали в городе Аримафее, денно и нощно молясь. «Иногда слышали, как они плачут, но никогда ни с кем они не говорили, будучи немые, как мертвые». Когда священники узнали, что братья воскресли, то велели им прийти в Храм и умоляли объяснить эту тайну. Карин и Левк потребовали пергамент и написали на нем о том, что увидели в другом мире.

Их рассказ начинается так:

Когда со всеми отцами нашими мы были заключены в глубине преисподней, во тьме кромешной, внезапно сотворилось золотое си-

⁸⁶ *Légende de Saint Denis* / Опубликовано Н. Martin, 1908, pl. VII. Рукопись 1317 г.

⁸⁷ На одном витраже из Буржа (XV в.) изображено, как святой Дионисий наблюдает затмение. В следующей сцене виден алтарь, поставленный неведомому Богу.

⁸⁸ Nouv. acq. fr. 1098, pl. II. Рукопись была опубликована Омоном под названием *Vie et histoire de Saint Denis* («Жизнь и история святого Дионисия»).

⁸⁹ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. LVI; *Legend. aur.*, cap. LIV.

⁹⁰ Тишендорф полагал, что «Евангелие от Никодима» можно отнести ко II в.

⁹¹ В русском переводе Харий и Лентий. — *Прим. пер.*

яние солнца пресветлого, облеченного в пурпур, и озарил нас царственный свет, пробудивший род человеческий. Тогда Адам и все пратотцы и пророки, возвеселившись, сказали: «Это от Света Вышнего — Свет Вечный, это Сын, Который завещал послать нам равновечный Свой Свет». И все ветхозаветные праведники возрадовались, ожидая исполнения обетования. В это время Ад забеспокоился: князь Тар-тара боялся увидеть приход Того, кто уже доказал Свое могущество, воскресив Лазаря. Он сказал: «Ибо еще тогда, когда услышал я заповеди слов Его, сотрясся я, пораженный ужасом, и все служители мои пришли в смятение. Ибо никто не мог Лазаря удержать, но, встре-пенувшись как орел, со всей быстротою и скоростью вскочив, прочь устремился он от нас».

Когда же говорили между собою Сатана и главный мучитель, раздался голос, грому подобный, и множества духов клич: «Уберите врата царей ваших и воздвигните врата вечные, и войдет Царь славы!» ... И сказал Ад мучителям — своим нечестивым помощникам: «Заприте страшные врата медные и железные затворы забейте, и сопротивляйтесь сильно, чтобы не увели нас схваченными в плен».

И был голос, подобный грому: «Уберите врата царей ваших, и воздвигните врата вечные, и войдет Царь славы». ... И пришел Царь славы во образе человеческом, Господь пресильный, и вечную тьму озарил, неразрешимые узы расторг, и посетил нас, сидящих во тьме греховной.

Ад и служители его бесчестные задрожали и возопили к Иисусу: «Кто ты и откуда ты?». Но Иисус не стал отвечать.

И тотчас Царь славы, крепкий Господь силою Своею поправ смерть, и схватив диавола, увязал его, предал его муке вечной и увлек земного отца нашего Адама и пророков, и всех святых, сущих в аду, в Свое пресветлое сияние. И сказал Господь, простирая руку Свою: «Придите ко Мне, все святые мои, ибо имеете подобие образа Моего».

И все святые, объединенные рукой Божией, воспели Ему хвалу. Давид, Аввакум и все пророки сказали слова своих прежних песен, в которых они провозглашали таинственными словами то, что произошло в сей день. И все они, возглавляемые святым архангелом Михаилом, вошли в рай, где их ожидали Енох и Илия, два праведника, которым не дано было умереть, и благоразумный разбойник, несущий на плечах своих знамение крестное.

Таков был рассказ, который записали на пергаменте Карин и Левк. Когда их труд был закончен, они передали его в руки Никодима и

Иосифа. «И тотчас преобразились, как бы одеты в одежды совсем белые, и потом не стало их видно»⁹².

Эта древняя христианская эпопея, достойная пера Мильтона или Данте, кажется великолепной парафразой стиха Исаии: «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?»⁹³. Хотя это евангелие и было явно апокрифично, оно настолько прекрасно, что Отцы и учителя Церкви никогда не были сурово настроены по отношению к нему, и часто находили в нем источник вдохновения⁹⁴.

Художники следовали их примеру. Сосшествие во ад, как его изображали в XIII в., — это почти буквальный пересказ «Евангелия от Никодима». Иисус идет вперед подобно триумфатору; в руке Он несет победный крест, к которому в XIV в. прикрепляли белую хоругвь, как знамя на копье у рыцаря. Он ступает по сорванным воротам и их запорам, которые, упав, раздавили Смерть и Сатану. Ад открывается перед ним — это пасть чудовища, зияющая пасть библейского Левиафана, готовая поглотить Его⁹⁵. Но Иисус водружает древко креста в угрожающие челюсти и протягивает руку Адаму⁹⁶. За Адамом итальянские живописцы Треченто иногда изображали праотцев и всех ветхозаветных святых⁹⁷. Наши мастера витражной живописи, более склонные к синтезу, довольствовались изображением только Адама и Евы — обнаженных, как бы облаченных в новую невинность⁹⁸.

⁹² Евангелие от Никодима, 27.

⁹³ [В действительности — Ос 13, 14. — *Прим. пер.*] Впрочем, признают, что апостол Павел уже намекал на Схождение во ад в одном из своих посланий (Кол 2, 15): *Expolians principatus et potestates (scilicet infernales)* («Отняв силы у начальств и властей [имеются в виду адские]»). См. *Spec. hist.*, lib. VII, cap. XLIX.

⁹⁴ Эта легенда вошла даже в литературу на народном языке. Мы находим ее во французских рукописях, посвященных Страстному циклу (P. Meyer, *Romania*, 1877, p. 226), ей отводится место и в отдельных поэмах (P. Meyer, *Romania*, 1887, p. 51).

⁹⁵ Дальше мы скажем, откуда появилась эта пасть чудовища.

⁹⁶ Примеров слишком много, чтобы мы могли их перечислить. Упомянем лишь витраж из Буржа (*Vitraux de Bourges*, pl. V) и витраж из Тура (*Vitraux de Tours*, pl. VIII).

⁹⁷ Например, в Испанской капелле церкви Санта Мария Новелла во Флоренции.

⁹⁸ Рядом с Адамом и Евой мы иногда видим одного-двух персонажей без атрибутов. Обычно при победе Иисуса Христа присутствуют и демоны. На тимпа-

Но этим не заканчиваются заимствования художников XIII в. из апокрифов. Они были знакомы с некоторыми из легенд, относящихся к явлениям Иисуса Христа после смерти. Правда, в XIII в. мы еще не встречаем изображения знаменитого явления Иисуса Своей Матери в пасхальное утро, которое столь часто представлено на витражах и миниатюрах Ренессанса. Возможно, это явление Иисуса Деве Марии и существовало в той части ограды хора собора Парижской Богоматери, что была позднее уничтожена. Ведь очевидно, что если художник принялся изображать все явления Иисуса Христа, подлинные и легендарные, точно следуя «Золотой Легенде», то он не забыл бы явления Иисуса Своей Матери⁹⁹. В том же самом хоре мы видим апокрифическое явление Иисуса апостолу Петру (илл. 119). Рассказывают, что после смерти своего учителя апостол Петр скрылся в пещере в горах. Там он оплакивал смерть Спасителя и свою собственную трусость, когда воскресший Иисус пришел явиться ему и утешить его. В соборе Парижской Богоматери скала в форме грота, откуда выходит апостол Петр, напоминает об этой легенде¹⁰⁰.

Вот почти все апокрифические сюжеты, которые художники включили в историю детства, общественного служения, Страстей и Воскресения Иисуса Христа.

не церкви Сен-Ивед в Брен (сейчас в музее Суассона) изображен демон, связанный по рукам и ногам, с цепью на шее. Воспроизведен в книге: Fleury, *Aniquités de l'Aisne*, t. IV, p. 23.

⁹⁹ *Legend. aur.*, De Resurrectione, cap. LIV. Сравните порядок перечисления явлений в Золотой легенде и в соборе Парижской Богоматери, и вы увидите, что он одинаков. Выше мы уже объясняли, что парижские рельефы находятся в соотношении с литургией Святой Недели, следующей за Пасхой.

¹⁰⁰ *Legend. aur.*, *Ibid.* Рядом со сценой явления Иисуса Христа мы видим в соборе Парижской Богоматери другую, довольно необычную (илл. 110): Иоанн и Петр подошли к гробнице. Петр входит первым и видит воскресшего Иисуса в гробнице. Эту сцену невозможно понять, не имея под рукой текста Золотой легенды. Иаков Ворагинский пишет: «Он явился Петру, но мы не знаем ни где, ни когда. Возможно, это было, когда он пришел к гробнице вместе с Иоанном, ...или это было, когда в полном одиночестве Петр вошел в гробницу, или когда он находился в пещере, которую сегодня называют Галликантус». Мы видим, что художник, отбросив первую гипотезу, остановился на двух других, не пожелав выбрать только одну из них. Явление Христа апостолу Петру, но без указания места, упоминается евангелистом Лукой (Лк 24, 34) и апостолом Павлом (1 Кор 15, 5).

VI

До этого момента мы говорили только о записанных преданиях, переходящих на протяжении веков из книги в книгу, которые художники передавали с той же верностью.

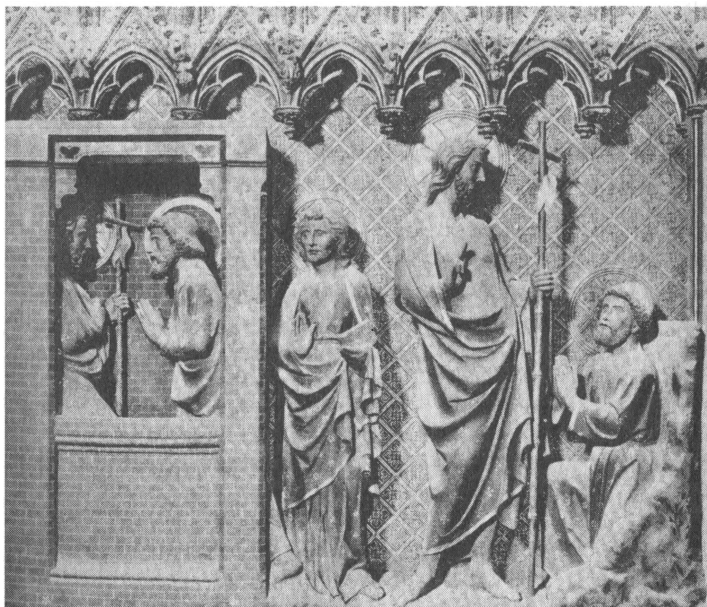
Но разве не существовало других легенд? Не существовало ли устной традиции о главных событиях жизни Иисуса Христа, традиции, которая не оставила следа в книгах? — Есть соблазн поверить в это, когда тщательно изучаешь некоторые средневековые произведения искусства. Например, при изучении главных изображений Тайной Вечери, которые сохранились с XII и XIII вв. Почти всегда мы видим, что Иисус Христос и все апостолы сидят по одну сторону стола, а Иуда в одиночестве — по другую. Перед Учителем — блюдо, на котором лежит рыба¹⁰¹. Три или четыре поколения художников так скрупулезно и уважительно подходят к теме, она с такой точностью воспроизводится в самых разных произведениях искусства, что невольно задаешься вопросом: а нет ли тут какой-то народной легенды, память о которой потеряна?

Можно сказать, что подобный вопрос возникает каждый раз, когда внимательно изучаешь средневековые произведения искусства. Почему, например, в течение по меньшей мере двух веков цариволхвы, в тот момент, когда ангел является предупредить их, чтобы они не возвращались к Ироду, изображаются спящими втроем на одной кровати, под одним покрывалом? От древней капители клуатра Сен-Трофим в Арле до витражей в Лионе¹⁰² и Ле Мане¹⁰³, тимпана северного портала Шартрского собора (илл. 111) и прекрасного рельефа с древней алтарной преграды Шартра (илл. 112) мы прослеживаем все тот же мотив. Почему вплоть до конца XII в. Иисуса Христа изображают пригвожденным к кресту четырьмя гвоздями, а начиная

¹⁰¹ Приведем несколько примеров. Так Тайная Вечеря изображается на витражах, посвященных Страстному циклу в Бурже, Лане и Туре. Манускрипты, где встречается та же самая формула: Национальная библиотека, ms. lat. 1077 (XIII в.) и nouv. acq. lat. 1392 (XIV в.).

¹⁰² *Vitraux de Bourges*. Étude VIII.

¹⁰³ Hucher, *Vitraux du Mans.*, pl. VI.



110. Два явления Христа апостолу Петру.
Ограда хора собора Парижской Богоматери

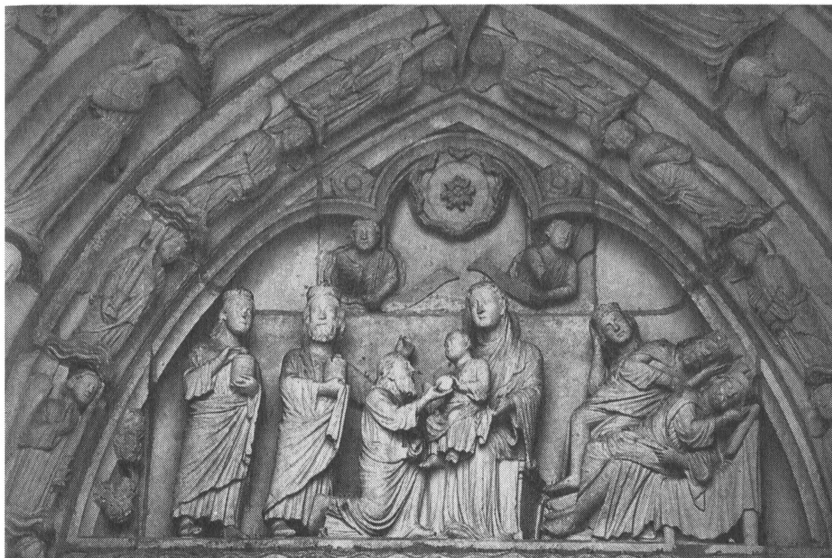
с XIII — только тремя? — Тексты молчат об этом. Если и существовали какие-то предания, то они исчезли без следа.

В действительности же дело здесь совсем не в народных преданиях, а просто в традициях разных мастерских.

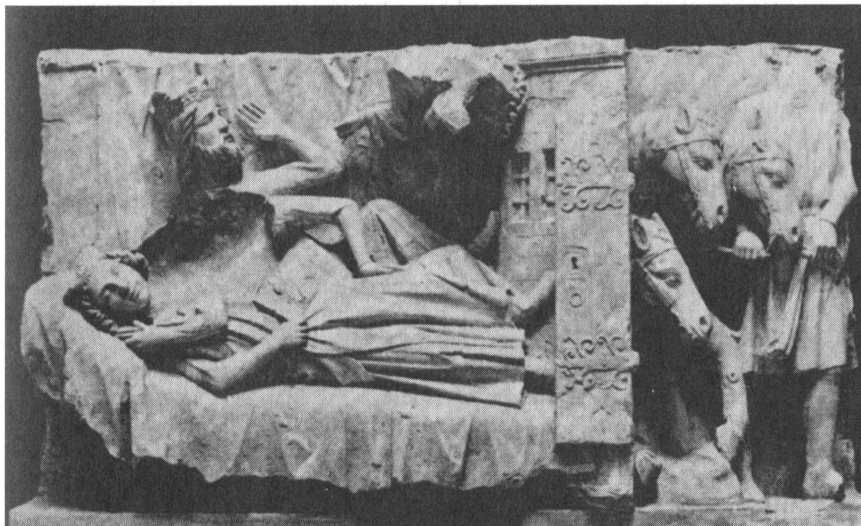
Некоторые из этих формул восходят к очень давним временам: многие были изобретены восточными мастерами¹⁰⁴ в первые века христианства. Другие — более позднего происхождения. Когда изучаешь искусство XII и XIII вв., то видишь, как они рождаются у тебя на глазах.

Приведем один пример. В конце XII в. еще замечается некая неуверенность в изображении сцены Поклонения волхвов, но очень скоро среди художников распространяется некая общая формула. Первый из трех волхвов, старец, стоит на коленях (илл. 113); он

¹⁰⁴ Мы рассмотрели происхождение этих формул в книге *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, ch. II.



111. Поклонение волхвов. Сон волхвов.
Шартрский собор, тимпан северного портала



112. Сон волхвов. Алтарная преграда Шартрского собора (фрагмент)



113. Поклонение волхвов.
Париж, Национальная библиотека,
ms.lat. 17326, вторая половина XIII в.

только что снял свою корону и протягивает Иисусу свое приношение. Второй, человек средних лет, стоит рядом с ним; корона на его голове, в руке он держит сосуд. Но вместо того, чтобы обратить свой взгляд к Младенцу, он повернулся к последнему волхву и второй рукой показывает ему на звезду, которая остановилась над яслями. Третий волхв, безбородый юнец, тоже стоит с короной на голове. В правой руке у него сосуд с приношениями, он внимательно слушает слова своего спутника. Эта живописная

формула была очень удачной, поскольку приносила движение и своего рода драматичность в иератическую сцену¹⁰⁵.

Этот тип Поклонения Волхвов, найденный до 1200 г., был с тех пор как бы освящен¹⁰⁶. Мастера долго оставались ему верны: на рельефах, витражах и миниатюрах мы видим его без единого изменения не только в течение XIII в., но и в течение большей половины XIV¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Эта формула появляется на тимпане церкви Сен-Жиль незадолго до 1180 г. В менее определенном виде мы находим ее в церкви Сен-Трофим в Арле. В начале XIII в. скульптор левого портала Ланского собора еще не полностью согласен с ней. Чтобы найти эту формулу воплощенной с абсолютной точностью, надо обратиться к северному portalу Шартрского собора (илл. 111).

¹⁰⁶ Художники, которые изобрели эту новую форму изображения Поклонения волхвов, черпали вдохновение в литургической драме. Именно из литургической драмы XII в. идет характерный жест волхва, поднимающего руку, чтобы указать на звезду. В лиможской драме о волхвах мы читаем такое сценическое указание: *Unus eorum elevat manum ostendentem stellam* («Один из них воздевает руку, указующую на звезду»), а в безансонской: *Rex ostendens stellam aliis* («Царь, указующий звезду другим»). Жест старца, преклоняющего колени, равным образом указан в ланской драме: *Accedunt magi et genuflexo primus dicit* («Подходят маги, и, преклонив колена, первым говорит»). См. по этому поводу *L'Art religieux du XIIe siècle*, p. 140 ff.

¹⁰⁷ Вот несколько примеров. Скульптура: хор собора Парижской Богоматери (илл. 107). Витраж: Санс (ансида) (*Vitraux de Bourges*, Études XV et XVI); Тур

Из Франции новая формула распространилась почти по всей Европе; туда, куда добралась наша французская готика, добралась и она.

Художникам XIII в. мы обязаны многими нововведениями подобного рода. Продолжая глубоко почитать традицию, они хотели ввести жизнь во все еще неподвижное искусство XII в. Здесь довольно было одного удачно схваченного жеста. В XII в., например, в сцене Бегства в Египет, Иосиф держит осла за повод и идет прямо перед ним. Он несет свои пожитки в узелке на палке, перекинутой через плечо. В XIII в. ничего не изменяется, за исключением того, что Иосиф поворачивает голову и заботливо смотрит на мать и Младенца¹⁰⁸ (илл. 109). В сцене Встречи Марии и Елизаветы женщины больше не стоят неподвижно друг перед другом. В XIII в. Елизавета нежно кладет руку на грудь Марии и изумляется тому, что ее чрево так округлилось¹⁰⁹ (илл. 114).

Эти нововведения, такие незаметные и трогательные, были благосклонно приняты всеми художниками. Они придают новый характер искусству XIII в.

Таким образом, замысловатые или чарующие детали, которые в то время появились в искусстве, не заимствованы ни из записанных легенд, ни из устной традиции; выдуманные неизвестными худож-

(*Bourassé et Marchand*, pl. VII.). Слоновая кость: в Лувре — А 34, А 35, А 40, 51, 54 (Диптихи XIV и начала XV вв.); в Музее Клюни — №1074 (XIV в.), №232 (XIV в.), №1077 (XIV в.). Рукописи: Национальная библиотека — ms. lat. 10434 (XIII в.), 1328 (XIII в.), 1077 (XIV в.), 1394 (XIV в.); Библиотека Сент-Женевьев — №102 f. 129v (XIII в.), №103 f. 18v (XIV в.), №130 f. 175 (XIV в.); *Арсенал* — №280 (XIII в.), 279 (XIII в.), 595 (XIV в.), 572 (кон. XIV или нач. XV в.). В этой последней рукописи тип начинает деформироваться — здесь самый молодой волхв показывает на звезду.

¹⁰⁸ Хор собора Парижской Богоматери (часть, созданная в XIII в.). Витражи в Лионе (*Vitraux de Bourges*, étude VIII), Шалоне-сюр-Марн (*Ibid.*, pl. XII), Сансе (*Ibid.*, études XV и XVI). — Рукописи: Национальная библиотека — ms. lat. 1077 (XIII в.), 1394 (XIV в.), franç. 1765 (XIV в.); *Арсенал* — 288 (XIV в.), 595 (XIV в.). Подобная поза святого Иосифа появляется в искусстве во второй половине XII в.

¹⁰⁹ Витраж из Тура (*Vitraux de Tours*, pl. VII). Рукописи: Национальная библиотека — ms. lat. 1328 (XIII в.), 1394 (XIV в.). Хор собора Парижской Богоматери.



114. Встреча Марии
с Елизаветой. Ограда хора
собора Парижской Богоматери

никами, они распространялись в мастерских на протяжении более чем столетия.

Можно задаться вопросом, не были ли все эти правила записаны и не формировали ли они своего рода Сумму, которую каждый мастер должен был знать и придерживаться ее. Необычайное сходство, которое обнаруживается у произведений искусства, часто выполненных для весьма удаленных друг от друга соборов, вероятнее всего позволяет нам в это поверить.

При строительстве наших церквей, в постоянных артелях, которые в Италии назывались *opera del duomo*, из поколения в поколение явно передавался некий учебник по иконографии, руководство для живописцев и скульпторов. Подобный трактат должен был напоминать книгу монаха Дионисия, которую Дидрон обнаружил на горе Афон. Хотя знаменитая «Книга образцов» и написана греческим монахом не ранее XVIII в., она продолжает самые древние традиции. На Востоке, чуждом изменений, всё постоянно. Сегодня иконописцы Афона, украшающие свои новые капеллы в полном соответствии с правилами, которые переданы им монахом Дионисием, пишут точно так же, как их средневековые предшественники. Посредством книги подобного рода и у нас поддерживались правила иконографии и единство религиозного искусства в течение того долгого периода, который мы изучаем.

Эта книга до нас не дошла, однако внимательно изучая произведения искусства XIII в., мы почти можем восстановить ее. После сравнения определенного количества рельефов, витражей и миниатюр будет не очень сложно очертить ее основные главы. Вот, например, как в этом Руководстве описывалось бы Воскресение Христово: «Гробница открыта. Стоящий Иисус поставил правую ногу¹¹⁰ вне

¹¹⁰ Гораздо реже левую ногу.

гробницы. Правой рукой Он благословляет, а в левой держит триумфальный крест на длинном древке. Справа и слева от него по ангелу; один держит факел, другой кадило¹¹¹. Под гробницей, в тройной аркаде спящими представлены три небольшие фигуры солдат¹¹². Вот как в течение почти ста пятидесяти лет изображалось Воскресение Христово.

Если бы у нас был корпус витражей и миниатюр XIII в., то мы могли бы сделать тысячи любопытных замечаний подобного рода. Мы могли бы обнаружить все средневековые каноны искусства и почти наверняка сформулировать все главы Руководства живописца XIII в.

Мы видим, что письменная традиция не объясняет всего средневекового искусства; следует гораздо больше придавать значения тому, что можно назвать художественной традицией. Стоит остерегаться желания искать апокрифические легенды там, где есть только простые формулы мастеров. Впрочем, эти вольности довольно немногочисленны. В таком благочестивом веке, как XIII, не отходили далеко от Священного Писания или легенд, допускаемых Церковью. Жест, взгляд, поза — таков был вклад, внесенный нашими ответственными художниками. Они лишь очень сдержанно выражали те чувства, что овладевали ими при чтении Евангелия, сохраняя при этом верность правилам и исторической традиции.

VII

Ни один из персонажей Нового Завета не обязан стольким преданием, как Дева Мария. Евангелия, где она остается почти незамеченной, где она произносит всего несколько слов, довольно быстро оказалось недостаточно. Людям хотелось знать о Ее семье, о детстве, обстоятельствах Ее брака, последних годах, Успении. Так в первые века христианства родились апокрифические рассказы, которые

¹¹¹ Иногда у них обоих по факелу.

¹¹² Вот несколько примеров: витраж из Буржа (Cahier, pl. I), витраж из Ле Мана (Hucher) и из Санкт-Гереон в Кельне (Cahier, *Vitraux de Bourges*, étude XII). Рукописи: Национальная библиотека — nouv. acq. lat. 1392 (XIII в.); Библиотека Сент-Женевьев — 102 f. 255 (XIII в.); Арсенал — 570 f. 41v (XIII в.)

очаровали Средние века. Фигура Девы Марии появляется на фоне легенд так же, как на картинах старых мастеров она выделяется на фоне изгороди из роз.

В наших церквах повсюду изображены апокрифические рассказы о жизни и Успении Девы Марии. Любопытно, что в XIII в. легенда или история о Деве Марии была высечена на порталах всех наших соборов. Ничего удивительного нет в том, что Она получает такое почетное место в тех храмах, которые Ей посвящены — в соборе Парижской Богоматери, Реймсе, Амьене, Шартре, Лане, Санлисе; это естественно; однако изумляет то, что Ее порталы есть также в Сент-Этьен в Бурже, Сент-Этьен в Сансе и Мо, в Сен-Жан в Лионе¹¹³. Та, что редко изображалась в старых романских церквах, оставляя своему Сыну и Его апостолам порталы Арля, Везле и Отена, теперь вдруг оказалась повсюду. Начиная с XIII в. в наших соборах недалеко от алтаря, на главной оси, воздвигаются красивые и просторные капеллы, посвященные Богоматери. Легко понять, что и в сердцах людей Ей было отведено особенное место.

Култ Девы Марии, который рос в XII в., широко распространился в XIII в. Колокола в христианском мире стали звонить к молитве Ангелус¹¹⁴. Каждый день читалась Служба Деве Марии¹¹⁵. Наши самые прекрасные соборы воздвигались под эти слова. Христианская мысль, веками размышляя над тайной Девы, избранной Богом, уже тогда бережно лелеяла догмат о Непорочном зачатии, и церковь в Лионе с XII в. отмечала соответствующий праздник. Монахи, всегда обращающиеся к Деве Марии в своем уединении, превозносили Ее совершенства; и не один из них заслужил право именоваться *Doctor Marianus*, чего удостоился отшельник из Шотландии. Новые ордена — францисканцы, доминиканцы — были истинными рыцарями Девы Марии и распространяли Ее култ среди народа.

Чтобы составить себе верное представление о тех чувствах, ко-

¹¹³ Гиг и Бегюль (*Cathédrale de Lyon*) очень верно предположили, что, согласно все еще видимым очертаниям, один из поврежденных порталов Лионского собора был посвящен Деве Марии.

¹¹⁴ Только к утреннему Ангелусу, и в последние годы XIII в. См. Vacant et Mangenot, *Dictionn. de théologie catholique*. Статья Angelus.

¹¹⁵ О ежедневной службе Деве Марии (обычай монашеского происхождения) см.: Battifol, *Hist. du bréviaire romain*, Paris, 1894, p. 162.

торые в XII и XIII вв. испытывали по отношению к Деве Марии, следует прочесть Проповеди святого Бернарда Клервоского *De laudibus beatae Mariae*¹¹⁶ и *Speculum beatae Mariae*¹¹⁷. Святой Бернард, который столь пространно истолковал Песнь Песней, употребляет по отношению к Марии все возможные метафоры¹¹⁸. Он награждает ее всеми прекрасными и таинственными именами, встречающимися в Библии. Она — это неопалимая купина, ковчег завета, звезда, процветший посох, руно, чертог брачный, дверь, сад, утренняя заря, лестница Иакова¹¹⁹. Он показывает нам Ее в Ветхом Завете, где о Ней провозвещается на каждой странице¹²⁰.

Автор *Speculum beatae Mariae* посвящает один том комментарию на молитву *Ave Maria*. Каждое слово молитвы — это глубокая тайна, которую он раскрывает. В этой необычной книге схоластика и неверные этимологии¹²¹ не могут заглушить поэзии. Часто богослов

¹¹⁶ Без достаточных на то причин приписывается Альберту Великому.

¹¹⁷ Также, без всяких доказательств, приписывается Бонавентуре.

¹¹⁸ Впрочем, все Средневековье видело в Деве Марии невесту из Песни Песней. См. Гонорий Августодунский, *Sigillum beatae Mariae*, PL, t. CLXXII; Гвибер Ножанский, *Liber de laudibus beatae Mariae*, PL, t. CLVI; Петр Коместор, *Проповедь на Успение Богородицы*, PL, t. CXCVIII; Алан Лилльский, *Elucidat. in Cantic. Cantic.*, PL, t. CCX. Наконец, на праздник Рождества Богородицы (иногда и на праздник Успения) читалась Песнь Песней. Напр.: Библиотека Сент-Женевьев — ms. 138 f. 223 (Лекционарий XIII в.), 131 f. 186 (Лекционарий XIII в.), 124 f. 123v (Лекционарий XII–XIII вв.), 125 f. 148 (Лекционарий XIII в.).

¹¹⁹ Св. Бернард Клервоский, PL, t. CLXXXIV, col. 1017. Кажется, что когда Готье де Куэнси писал пролог к своим «Чудесам Богородицы», он вспоминал о св. Бернарде (Ed. Roquet, Paris, 1857):

«Она цветок, она роза / В которой обитает и на которой почивает / И день и ночь Дух Святой / Это нежность, / Это все покрывающая роса, / Это Дама, это Дева. / Это источник, это родник / Где рождается и откуда приходит милосердие. / Это желоб, это путь, / По которому притекает всякое благо. / Это Царица архангелов, / Это Дева, которую ангелы / Достоинно приветствуют».

¹²⁰ *Biblia Mariana*, которую приписывают Альберту Великому, тоже видит Деву Марию повсюду в Ветхом Завете.

¹²¹ Ave для него состоит из отрицательной частицы *a* и *vae*, что означает «несчастье». Дева Мария три раза слышит ave, чтобы тройное проклятие (*vae! vae! vae!*), которое произносит орел в Апокалипсисе, было стерто (*Spec. beatae Mariae*, Lect. II // *Oeuvres de Saint Bonaventure* / Éd. de Mayence, 1609, t. VI). То же учение мы встречаем в *De laudib. beatae Mariae*, приписываемой Альберту Великому.

превращается в лирического поэта и создает прекрасные метафоры. Он пишет, что Дева Мария — это утренняя заря, которая была раньше этого мира и провозгласила о появлении солнца правды; она появляется в конце долгой ночи древних времен. Так же, как утренняя заря ведет нас от глубокой ночи к яркому свету, так и Дева Мария ведет нас от греха к благодати. Она — посредница между Богом и человеком. Он пишет: «Дева Мария — это наша утренняя заря. Давайте подражать работникам, что встают рано утром, будем трудиться, когда наша заря поднимается»¹²².

De Laudibus beatae Mariae — прежде всего схоластическое произведение¹²³. В этой огромной сумме, состоящей из двенадцати книг, автор рассматривает все добродетели Девы Марии и все Ее символические имена. Здесь в изобилии имеются трех- и четырехчастные смысловые конструкции. Но часто серьезного схоласта охватывает волнение — он смягчается при виде смирения Девы Марии. Он пишет, что это смирение побудило Бога к действию, оно привлекло Господа с небес на землю¹²⁴.

Во все этих книгах, сочиненных во славу Девы Марии, есть идея, к которой возвращаются чаще всего: Дева Мария — это Царица. В *Speculum beatae Mariae* написано, что Дева Мария — одновременно Царица Небесная, Которая восседает там на престоле в окружении ангелов, Царица земли, где Она часто проявляет свое могущество, и Царица ада, где Она обладает всей властью над демонами¹²⁵. В другом месте Она сравнивается с царицей, которая входит в свой дворец вместе с царем¹²⁶.

Из всех этих идей и чувств, окружавших в то время Деву Марию, идея царского достоинства лучше всего воспринималась художниками, и они выражали ее с наибольшей силой. Дева Мария XII —

¹²² *Spec. beatae Mariae*, lect. XI.

¹²³ *De laudib. beatae Mariae*: в произведениях Альберта Великого, Lyon, 1651, т. XX.

¹²⁴ *De laudib. beatae Mariae*, lib. I, cap. V.

¹²⁵ *Spec. beatae Mariae*, lect. III.

¹²⁶ *Ibid.*, lect. XIII. См. также *De laudib. beatae Mariae*, lib. V, cap. XIII. Не забудем и старинное песнопение *Salve Regina*, которое, возможно, датируется концом XI в.



115. Богоматерь с Младенцем. Собор Парижской Богоматери, портал св. Анны



116. «Прекрасный витраж Богоматери». Шартрский собор

нач. XIII вв. — это Царица. На западном портале Шартрского собора и на портале св. Анны собора Парижской Богоматери¹²⁷ (илл. 115) Она восседает на своем троне с королевским величием. На голове у Нее корона, в руке цветущий жезл¹²⁸; Она поддерживает Младенца, Который покоится у Нее на коленях. Такой же Она предстает и на шартрском витраже, который называется «прекрасным окном» (илл. 116), и на великолепном витраже из Лана¹²⁹ (илл. 117). Кажется, что наши художники пожелали воплотить выражение схоластов: «Мария — престол Соломонов»¹³⁰. Действительно, Младенец Иисус

¹²⁷ Два тимпана принадлежат одной школе.

¹²⁸ В Париже он был уничтожен. Скипетр, который Дева держит сейчас — современной работы.

¹²⁹ Florival et Midoux, *Vitraux de Laon*, pl. I.

¹³⁰ *De laudib. beatae Mariae*, lib. X, cap. II.



117. Богоматерь с Младенцем
и ангелами.
Витраж Ланского собора

восседает на Ее коленях, как на троне¹³¹. Мария — это Царица, несущая Царя мира. Ни в одну другую эпоху художники не умели лучше передать благородное величие образа Матери Божьей.

К концу XIII в. эта Дева Мария богословов, величественная, как чистая идея, уже казалась слишком далекой от человека. В XIII в. ей приписывалось множество чудес, рассказывалось о том, как Она, милостивая и улыбающаяся, являлась грешникам. Это кончилось тем, что Она стала ближе к нам. И тогда художники,

всегда верно выражающие народное чувство, исполнили на северном портале собора Парижской Богоматери (илл. 118) фигуру Девы Марии, сияющей от материнской гордости, а чуть позже — Золотую Деву в Амьене. Амьенская Дева — это стройная девушка, которая без усилий держит Младенца на руках и созерцает Его с очаровательной улыбкой (илл. 119). Ангелы несут Ее нимб, а высокая корона кажется довольно тяжелой для Ее юной головы. Дева Мария превратилась в женщину, в мать.

В XIV в. группа Девы и Младенца, столь торжественная в предыдущем веке, стала полностью камерной. Богословские идеи, которые олицетворяет Дева Мария, становятся все менее и менее доступными для художников. Как и прежде, они слышали в службе Деве Марии слова о том, что «бесконечный Бог пожелал соединиться с Девой, и Она носила в своем чреве Того, Кого весь мир не может объять», но они уже не могли повторить возвышенно-отстраненных Дев прошлого, и довольствовались тем, что изображали Мать, улыбающуюся своему ребенку¹³².

¹³¹ Это мы как раз видим на портале святой Анны и на шартрском портале. На ланском витраже, принадлежащем к несколько более поздней эпохе, поза стала менее торжественной.

¹³² См. на эту тему: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 1re partie, ch. IV.

Вскоре Деву Марию сделали еще более человечной, передав Ее страдание. Но *Mater Dolorosa*, вдохновившая XV в. на создание стольких шедевров, эта Дева Мария, состарившаяся прежде времени, плачущая над окровавленным ликом своего Сына, не принадлежит к эпохе, которую мы изучаем. Здесь изобразительное искусство немного запаздывает по сравнению с литературой. Уже давно исполняли *Stabat Mater*, вспоминали Семь Скорбей Богоматери, повторяли за схоластами, что Она «мученица мучеников»¹³³, а художники все еще не осмеливались выразить эту скорбь. Очень редко, то там, то тут, мы замечаем на витраже символический меч, вонзенный в сердце Девы Марии, стоящей у подножия креста¹³⁴, или — на пластинах слоновой кости — как копье, исходящее из бока Иисуса, входит в сердце Его Матери¹³⁵.

Если художники довольно рано освободились от идей богословов, то они продолжали сохранять верность легендам. Именно из апокрифов они почерпнули почти все эпизоды из жизни Девы Марии. Важно показать, какие книги и предания служили им источником вдохновения.

У художников XIII в. не было, как у тех, кто творил в конце Средних веков, задачи изобразить Деву до Ее рождения. XIII век здесь уступает XVI. Вскоре после 1500 г. мы видим, как на витражах, гобеленах, в часословах появляется образ молодой девушки с длинными



118. Богоматерь.
Северный портал собора
Парижской Богоматери

¹³³ *De laudib. beatae Mariae*, lib. III, cap. XII.

¹³⁴ Витраж во Фрайбурге в Брайсгау (*Vitraux de Bourges*, étude XII).

¹³⁵ Об изображении скорбящей Девы Марии см.: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 1re partie, ch. III.



119. «Золотая Дева». Амьенский собор

волосами, рядом с которой видны роза, звезда, зеркало, источник и запертый сад. Это Дева Мария, которая еще не существует; чистая идея, Она предшествует времени, Она — вечная мысль Бога¹³⁶. Столь высокая идея могла бы послужить прекрасным источником вдохновения для художников, бывших современниками святого Бонавентуры и Данте, но тем не менее она не была им известна. Однако уже тогда мы читаем в службе Деве Марии библейский стих: «Я была сотворена от начала и прежде времен»¹³⁷.

Художники XIII в. никогда не доходили в изучении генеалогии Девы Марии до отца и матери святой Анны. Они не рассказывали ни странной истории о святом Фануиле, ни о матери святой Анны, которая зачала дочь, понюхав розу¹³⁸. Они останавливались на святой Анне, которую иногда изображали,

согласно легенде, с тремя супругами и тремя дочерьми¹³⁹. Но подоб-

¹³⁶ См. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 1re partie, ch. V.

¹³⁷ *Ab initio et ante saecula creata sum*. Библиотека Арсенала, mss. 106, 107.

¹³⁸ Уэйс (*Wace*) в своей поэме о Непорочном Зачатии Девы Марии рассказывает эту необычную историю о Фануиле. См. на эту тему: Meyer, *Romania*, 1877, p. 235. См. также Douhaire, *Cours sur les Apocryphes* // L'Université catholique, t. IV, V.

¹³⁹ О трех супругах: Иоаким, Клеопа, Саломей. Анна выходила за них замуж последовательно, по приказу ангела. От них она имела трех дочерей, трех Марий. Они стали матерями Иисуса Христа, двух Иаковов, старшего и младшего, Симона, Иуды, Иоанна и Иосифа Праведного. У Винсента из Бове есть мнемонический стих на эту тему: *Anna viros habuit Joachim, Cleophae, Salomeque; / Tres parit: has ducunt Joseph, Alphaeus, Zebedaeus; / Christum prima; Joseph, Jacobum cum*

ные изображения, частые в XV в., все же редко встречаются в XIII¹⁴⁰: тогда художники изображали лишь историю св. Анны и ее первого мужа св. Иоакима.

Эта знаменитая легенда сохранилась до нашего времени в трех апокрифических евангелиях — в Протоевангелии Иакова, в Евангелии о рождении Девы Марии, текст которого приписывают евангелисту Матфею, а латинский перевод — Иерониму Стридонскому, и, наконец, в Истории о рождении Девы Марии и детстве Спасителя. Из этих трех книг — а Средневековье было знакомо со всеми тремя¹⁴¹, — наиболее часто цитировалась последняя¹⁴². Именно отсюда Винсент из Бове¹⁴³ и Иаков Ворагинский почерпнули большинство апокрифических фактов, которые они смешали с жизнью Девы Марии. Главным образом этой книге обязаны своим вдохновением и художники¹⁴⁴, а значит, и мы возьмем оттуда рассказ о чудесном зачатии Девы Марии.

«Был в Израиле человек по имени Иоаким из племени Иудина. Он пас своих овец и боялся Бога в простоте и правоте своего сердца». Так, в библейском духе, начинается рассказ.

Simone Judam / Altera; quae restat Jacobum parit atque Joannem («Трех знала Анна мужей: Иоаким, Саломей и Клеопа; / Трех ее дочек мужья: Иосиф, Алфей, Зеведей; / Первой — Христос, а второй — Иосиф, Иаков, Иуда / С Симоном были сыны; третьей — Иаков, Йоанн») (*Spec. hist.*, lib. VI, cap. VII).

¹⁴⁰ Витраж из Буржа (остальная его часть посвящена Иоанну Евангелисту).

¹⁴¹ Абатиса Хротсвита пересказала два первых латинскими стихами (PL, t. CXXXVII).

¹⁴² Цитируется Иаковом Ворагинским (*Legend. aur.*, De Annunziat.) и в книге *De laudib. beatae Mariae* (lib. V, cap. II).

¹⁴³ Тем не менее Винсент из Бове дважды цитирует Евангелие Псевдо-Матфея (*Spec. hist.*, lib. VI, cap. LXIV, LXXII). Историю о рождении Девы Марии и детстве Спасителя он называет Евангелием Иакова, потому что она начинается со следующих слов: «Я, Иаков, сын Иосифа, написал это в страхе Божиим». Не следует путать Евангелие Иакова, о котором говорит Винсент из Бове, с Протоевангелием Иакова.

¹⁴⁴ Протоевангелие Иакова должно быть исключено, так как там не говорится о Золотых Воротах, которые часто изображают наши художники. То же самое касается и Евангелия о рождении Девы Марии, так как в его тексте Анна, в момент встречи с мужем, предстает без служанки, а Иоаким — без одного из своих пастухов. А этих персонажей очень любили изображать наши художники, и особенно итальянские мастера Треченто.

Двадцать лет Иоаким был женат на Анне, но детей у них не было. Вот почему, когда он пришел в Храм, чтобы предложить Господу свою жертву, книжник отказался принять ее и сказал: «Не можешь ты смешивать свои жертвы с теми, что здесь приносятся Богу, ведь Бог не благословил тебя, раз ты не дал отпрыска Израилю». Иоаким, плача, повернул обратно, но не решился возвращаться к себе домой. Он отправился в горы, чтобы побыть со своими пастухами и стадами. Пять месяцев Анна не знала, жив он или мертв, и что с ним случилось, и горько жаловалась. В один день, когда она молилась, то увидела на ветке лавра воробьиное гнездо. Она испустила тяжелый вздох и сказала: «Господи Боже Всемогущий, Ты даешь потомство всем созданиям, животным и змеям, рыбам и птицам и делаешь так, что они радуются своим детям. Я воздаю Тебе благодарение, хотя только меня Ты исключил из милостей своей доброты. Ты знаешь, Господи, тайну сердца моего: в начале моего супружества я дала такой обет, что если Ты даруешь мне сына или дочь, то я отдам их в Храм Твой». И пока она говорила это, внезапно явился ей ангел Господень и сказал: «Не бойся, Анна, ибо Бог хочет, чтобы у тебя родился ребенок, и когда отпрыск твой появится на свет, ему будут поклоняться все поколения до скончания века». И как только он сказал это, исчез с глаз ее¹⁴⁵.

Тот же ангел явился Иоакиму, находящемуся среди своих стад, и велел тому возвращаться в Иерусалим. «Знай о своей жене, — сказал он, — что та зачнет дочь, которая будет пребывать в Храме Божьем, и Дух Святой будет почивать на ней». И он приказал ему принести жертву Богу. И когда Иоаким приносил жертву, ангел Господень вознесся на небеса вместе с запахом и дымом от приношения. Тогда Иоаким простерся на земле и оставался в таком положении до шестого часа вечера¹⁴⁶.

Затем он отправился в дорогу со своими пастухами и шел тридцать дней. Когда он приближался к Иерусалиму, Анна вновь увидела ангела, который сказал ей: «Ступай к воротам, которые называются Золотыми, и выйди навстречу мужу, потому что сегодня он придет

¹⁴⁵ *История рождества Девы Марии*, гл. II.

¹⁴⁶ *Там же*, гл. III.

к тебе». Она с готовностью поднялась и отправилась в путь со своими служанками и, плача, встала около ворот. И так она ждала долго, и была готова упасть от слабости, когда пришел Иоаким со своими стадами. Анна побежала и бросилась ему на шею, воздав хвалу Господу¹⁴⁷.

После этого Анна зачала, и по завершении девяти месяцев родила девочку, которой дала имя Мария.

Этот рассказ, хотя и апокрифический, не был отвергнут средневековой Церковью. В день праздника Рождества Богородицы вошло в привычку читать его верующим. Время от времени какого-нибудь епископа начинало по этому поводу мучить сомнение. Фульберт Шартрский говорил: «Сегодня я бы прочел вам эту книгу, если бы она не была осуждена Отцами»¹⁴⁸. Это не помешало ему в другой проповеди на Рождество Богородицы рассказать всю историю Анны и Иоакима¹⁴⁹. Некоторые церкви были настолько терпимы к этой легенде, что даже включали ее в лекционные — особенно это касается нормандских церквей, где ее читали на праздник Рождества Богородицы, о чем свидетельствуют лекционный из Кутанса и бревиарий из Кана¹⁵⁰.

Поэтому неудивительно, что мы встречаем в наших соборах историю святой Анны и святого Иоакима. Преемников Фульберта в Шартре не мучили сомнения — ведь они позволили высечь всю эту историю на капителях западного портала¹⁵¹. Позже она появилась и на северном портале, но в более сдержанном варианте. Под большой статуей святой Анны мы видим Иоакима в окружении стад¹⁵². В соборе Парижской Богоматери, на нижней части тимпана портала святой Анны, мы видим ту же легенду; она продолжается на архивольтах справа — мы узнаём Иоакима с его пастухами и встречу у

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Фульберт Шартрский, sermo IV, PL, t. CXLI.

¹⁴⁹ *Id.*, sermo V. — То же касается и Гонория Августодунского: *Проповедь на Рождество Богородицы*, Spec. Eccles. PL, t. CLXXII, col. 1001.

¹⁵⁰ Библиотека Сент-Женевьев, ms. 131 (Кутанс или Сен-Ло (?), XIII в.); Арсенал, ms. 279, f. 465v (Канский бревиарий, XIII в.).

¹⁵¹ См. описание у Bulteau, t. II, p. 36 ff.

¹⁵² Сильно поврежден.

Золотых Ворот. Витраж из Ле Мана, находящийся в капелле Девы Марии, частично представляет историю святой Анны и святого Иоакима¹⁵³ (илл. 120).

Чаще всего обращались к сюжету Встречи у Золотых ворот¹⁵⁴. Особенно выделяли его художники позднего Средневековья. Это был единственно возможный способ изобразить Непорочное Зачатие Девы Марии¹⁵⁵. Хотя эту ошибку и отвергли схоласты¹⁵⁶, все же полагали, что Дева Мария была зачата в момент поцелуя Анны и Иоакима. Вот почему итальянский художник XIV в. на своей чудесной фреске изобразил ангела, который сближает головы двух супругов для этого святого поцелуя¹⁵⁷.

История первых лет жизни Девы Марии и ее брака почти всегда сопровождает в произведениях искусства сцену ее зачатия. В Шартре, как и в Париже и в Ле Мане, следом за легендой об Анне и Иоакиме сразу идут Путешествие в Иерусалим и Введение Девы Марии во Храм. Я не видел, чтобы где-то, за исключением Ле Мана, пытались изобразить жизнь Пресвятой Девы в Храме, о которой столь охотно повествуется в Евангелии о Рождестве Девы Марии¹⁵⁸. Анонимный автор этих страниц сравнился в сладости описаний с некоторыми полотнами Фра Анджелико. Дева Мария так прекрасна, что люди с трудом переносят сияние Ее лика; Она так серьезна, что Ее товарки не осмеливаются ни смеяться, ни громко говорить в Ее присутствии; Она так чиста, что ангелы спускаются с небес, чтобы встретиться с Ней и принести Ей еду. На витраже из Ле Мана изоб-

¹⁵³ В той части витража из Ле Мана, которую мы воспроизводим, изображены Иоаким, изгнанный из Храма, Введение Девы Марии во Храм, затем Дева, взбирающаяся по ступенькам в Храм, Встреча у Золотых Ворот, Ангел с Девой в Храме, Дева Мария во славе.

¹⁵⁴ Мы видим ее в витражах, посвященных детству Иисуса Христа (Ле Ман, Бове).

¹⁵⁵ См. Hucher, *Bulletin monum.*, 1855; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I. По всей видимости, братство Непорочного Зачатия Девы Марии, основанное святым Северином, с XIII в. избрало в качестве своей эмблемы Встречу у Золотых ворот.

¹⁵⁶ Св. Бернард Клервоский, *Epist. 184 ad canon Lugdun.*

¹⁵⁷ Маленький дворик Санта Мария Новелла во Флоренции.

¹⁵⁸ Гл. VI.

ражена беседа Девы Марии с ангелом в Храме (илл. 120).

Что касается обручения Девы Марии, то мы без труда узнаём соответствующие эпизоды в Шартре, Париже и на витраже в капелле Пресвятой Девы в Ле Мане¹⁵⁹. Это предание хорошо известно. Когда Деве Марии было четырнадцать лет, первосвященник захотел жениться на Ней, но Она отказала ему. Тогда он решил поместить Ее под защиту мужчины из колена Иудина. Он дал знать всем неженатым мужчинам из этого колена, что они должны на следующий день собраться в Храме, каждый с посохом в руке. Посохи будут возложены на Святая Святых, а затем возвращены владельцам, и тот, кого изберет Господь, увидит, как из его посоха вылетит голубка. Посохи были возвращены, но голубка не показалась. Тогда появился ангел и сообщил первосвященнику, что тот забыл в святилище посох Иосифа, и когда тот снова взял его в руки, оттуда в Храм вылетела совершенно белая голубка¹⁶⁰.



120. История свв. Иоакима и Анны. Собор в Ле Мане

В тексте ничего не говорится о гневе других претендентов на

¹⁵⁹ Витраж гильдии менял. Он почти полностью посвящен апокрифической истории Девы Марии. Многие сцены непонятны (три девушки перед царем; запертая девушка, с которой из-за стены говорит мужчина). Мне представляется, что медальон, на котором изображены три девушки перед царем — это парафраз стиха *Adducentur regi virgines* («Ведутся девы к царю»), из 44 псалма, читаемого на Богородичные праздники. Так нам объясняет Гильом Дуранд (*Ration.*, V, cap. II, § 37).

¹⁶⁰ История Рождества Девы Марии и детства Спасителя. Гл. VIII. В Евангелии о Рождестве Девы Марии (гл. VII) говорится, что посох расцвел, и голубка уселась на него.

руку Пресвятой Девы; он появляется позже в произведениях искусства¹⁶¹.

Начиная с этого момента фигура Девы Марии выходит из сумерек легенды на свет Евангелия. Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы — все эти сцены, в которых она является действующим лицом, слишком точно обрисованы в Новом Завете, и у художника не могло появиться мысли где-то еще искать себе образцы. Мы не видим, чтобы в XIII в. осмеливались отдаляться от текста Священного писания. В то же время в некоторых областях, где древние традиции были очень сильны, мы видим, что даже в самые торжественные сцены проникают некоторые апокрифические детали. В Лионском соборе, витражи которого хотя и принадлежат XIII в., но сохраняют особенные реминисценции очень отдаленного по времени искусства, мы замечаем у Девы Марии в сцене Благовещения веретено в руках¹⁶² (илл. 121). Это напоминание об апокрифических евангелиях. Согласно Истории о Рождестве Девы Марии, Богородица, став невестой Иосифа, продолжала прясть для Храма. Первосвященник послал Ей в помощь многих девушек, но только Ей одной была оказана честь вы ткать пурпурную завесу для Святая Святых. Над ней Она и трудилась, когда ангел второй раз явился Ей¹⁶³.

«На третий день, когда Она ткала пурпур своими руками, он

¹⁶¹ Самые первые примеры мы встречаем в итальянском искусстве XIV в.: один из претендентов замахивается на святого Иосифа. Что касается Обручения Девы Марии, то можно отметить любопытную разницу между французской и итальянской формулами. Во Франции жених и невеста просто подают друг другу руки, в Италии же святой Иосиф надевает Деве Марии на палец кольцо. Это оттого, что с X в. итальянцы хвастались тем, что владеют обручальным кольцом Девы Марии. Долгое время оно хранилось в Кьюзи, в 1473 г. было украдено и перенесено в Перуджу, где и осталось.

¹⁶² Guigue et Bégule, *La cathédrale de Lyon*, p. 116. См. также Cahier, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude VIII. Среди подробностей, которые изумляют в лионских витражах XIII в., упомянем, что Дева Мария в сцене Рождества Христова возлежит на мягком ложе (как на византийских миниатюрах), а жены-мироносицы направляются к гробнице, которая имеет круглую форму, что схоже с каролингскими пластинами слоновой кости.

¹⁶³ Первый раз ангел явился ей у колодца (*Hist. Nativ. Mariae*, cap. IX). Эта сцена воспроизводится на раннесредневековых произведениях из слоновой кости.

явился Ей в виде молодого человека, чью красоту невозможно описать. Увидев его, Мария была объята ужасом и задрожала, и он сказал Ей: “Не бойся, Мария, Ты обрела благодать у Бога. Вот, Ты зачнешь и родишь Царя, власть Которого прострется по всей земле”»¹⁶⁴. В XIII в. именно в Лионе мы в последний раз встречаем Деву Марию, наматывающую пурпурную нить на веретено во время Благовещения, но в предыдущие эпохи Ее довольно часто изображали таким образом, особенно на Востоке¹⁶⁵. Впрочем, народ никогда не забывал эту старую традицию: прозрачные нити, которые осенью ветер носит по лугам, до сих пор называются пряжей Девы Марии.

На витраже XII в. в Анжерском соборе из легенды заимствована другая деталь. В момент Благовещения, в противоположность всякому правдоподобию, рядом с Девой Марией оказывается какая-то молодая девушка. Присутствие этого персонажа можно объяснить только с помощью апокрифических евангелий. Действительно, в Истории о Рождестве Девы Марии нам рассказывается, что когда Дева Мария переселялась в дом Иосифа, первосвященник дал Ей в помощницы пять девушек: Ревекку, Сефору, Сусанну, Захель и Абигею¹⁶⁶. Анжерский живописец предположил, что одна из них присутствовала при Благовещении¹⁶⁷.

Изображая Благовещение, искусство XIII в. возвращалось к серьезной простоте Евангелия. Дева Мария и ангел стоят друг перед другом; их только двое, и Пресвятая Дева выдает свои чувства лишь легким движением руки. Сцена так же торжественна, как и тайна, которую она изображает. Никакие украшения не допускают-



121. Благовещение.
Витраж Лионского собора

¹⁶⁴ *Hist. Nativ. Mariae*, cap. IX.

¹⁶⁵ Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, pl. VII, IX, X, XI.

¹⁶⁶ *Hist. Nativ. Mariae*, cap. VIII.

¹⁶⁷ Он черпал вдохновение в восточном образце.

ся. В XIII в. не было ни изящного портика, где молится итальянская Дева Мария, ни маленькой, как кельи бегинок, горницы, где молится фландрская Дева Мария. Ничто не отвлекает нашего внимания от двух персонажей мистерии.

В то же время, в течение XIII в. появляется символическая деталь, смысл которой, как мне кажется, не понимают. Это цветок на высоком стебле, который стоит в вазе между Девой Марией и ангелом. Он еще не превратился в лилию, и не символизирует, как можно было бы думать, чистоту Девы Марии. Цветок напоминает нам о другой тайне. Средневековые учителя, первым из которых нужно назвать святого Бернарда, признавали, что Благовещение произошло весной, во «время цветов», и одним из доказательств этого они считали то, что само название «Назарет» означает цветок. Поэтому святой Бернард и мог написать так: «Цветок пожелал родиться от другого цветка, в цветке, во время цветов»¹⁶⁸. Цветок появляется на многих витражах XIII в.; нам достаточно упомянуть витражи Лана (илл. 122), Санса и Буржа¹⁶⁹. Мы практически всегда встречаем его на миниатюрах той эпохи. Когда его не хватает, то можно утверждать, что дело тут в недосмотре художника — порядок изображения сцены был тщательно зафиксирован, и в нем ничего не менялось почти целый век. Ангел стоит, два его крыла опущены параллельно друг другу, он поднимает правую руку, а в левой держит филактерию, на которой написано: *Ave Maria*. Дева Мария тоже стоит, держит в левой руке книгу, а правой делает изумленный жест. Между ними находятся ваза и цветок¹⁷⁰. Вот происхождение чудесных цветов, которые выделяются на золотых фонах между Девой Марией и ангелом Благовещения у ранних итальянских мастеров.

Наши мастера XIII в. с большим тактом отказались от некоторых

¹⁶⁸ *Nazareth interpretatur flos, unde dicit Bernardus, quod flos nasci voluit de flore, in flore et floris tempore* («Назарет» переводится как «цветок»; поэтому Бернард говорит, что цветок возжелал родиться из цветка, в цветке и во время цветения», *Legend. aur.*, cap. LI, De Annunciat.).

¹⁶⁹ *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude XV, XVI и pl. XXVII.

¹⁷⁰ Вот несколько примеров: Библиотека Сент-Женевьев, ms. 102, f. 291v (XIII в.) и ms. 103 (XIV в.): в этом примере цветок, ранее неопределенный, превращается в лилию. Арсенал, ms. 279, f. 54 и f. 382 (XIV в.).

апокрифических обстоятельств жизни Девы Марии, столь дорогих Востоку. Например, они не совершили ошибки, изображая, как это сделали в Сан-Марко в Венеции под византийским влиянием в конце XI в., испытание горькой водой. Было некоторое неудобство в предположении, что Дева Мария для того, чтобы доказать свое девство, должна была выпить воду обличения и, обойдя семь раз вокруг алтаря, показать первосвященнику, что никакого знака не появилось у нее на лице¹⁷¹.



122. Благовещение.
Витраж Ланского собора

В жизни Девы Марии, как Ее изображали в то время, я нахожу еще только одну легендарную черту. Предполагали, что Ее пребывание у Елизаветы продлилось достаточно долго, чтобы Она могла присутствовать при рождении Иоанна Крестителя¹⁷². Хотели думать, что Предтеча, появившись на свет, был принят Ею, что Она носила его на руках. Иногда на произведениях искусства той эпохи мы видим рядом с ложем святой Елизаветы женщину с нимбом — это может быть только Дева Мария¹⁷³. Вот так Спаситель, еще во чреве своей Матери, и Предтеча в момент своего рождения оказались рядом. Средневековые придерживались именно этой традиции; никогда, как художники Возрождения, Леонардо да Винчи и Рафаэль, средневековые мастера не изображали двух младенцев, играющих под присмотром Девы Марии и ангелов.

Чтобы вновь столкнуться с легендой, надо обратиться к последним моментам жизни Девы Марии. История Ее Успения, вознесения и коронования полностью апокрифична. Однако эти рассказы были так популярны, что, возможно, нет ни одного нашего большо-

¹⁷¹ *Hist. Nativ. Mariae*, cap. XII.

¹⁷² *Legend. aur.*, De nativ. Sanct. Johan. Bapt., cap. LXXXVI (По Петру Коместору); Лудольф Картезианский, *Vita Chrsti*, cap. VI.

¹⁷³ Витраж Сен-Пер в Шартре (XIV в.).

го собора, где не был бы изображен по крайней мере один из этих эпизодов. В храмах, которые посвящены Пресвятой Деве, мы почти всегда видим Ее коронование на тимпанах, вимпергах и фронтонах¹⁷⁴. Целых три раза было изображено Коронование Девы Марии в одном только парижском соборе¹⁷⁵; там же пять рельефов посвящены Ее Успению, похоронам и вознесению¹⁷⁶.

Ни один сюжет не был столь же популярен. Церковь, позволяющая изображать все эти легенды в наших соборах, тем не менее не допускала их в свои литургические книги. Я тщетно искал их в старых лекционариях конца XII в., где апокрифические рассказы обычно ожидал радушный прием, и в бревиариях XIII в. На службе праздника Успения читалось письмо о кончине Девы Марии, которое, как полагали, святой Иероним адресовал свв. Павле и Евстохии¹⁷⁷. Письмо отличается серьезностью и некоторой холодностью; автор очень сдержанно говорит о легендарных преданиях, бытовавших в его время. Он пишет: «Для Бога нет ничего невозможного. Что же касается меня, то я бы предпочел ничего не утверждать наверняка»¹⁷⁸. Но пылкая народная вера нуждалась в уверенности; сомнение казалось ей нечестивым. Потому-то крестоносцы и увидели в долине Иосафата ту гробницу, откуда Дева Мария вышла по зову своего Сына; они украсили ее и уставили золотыми лампадами — она была

¹⁷⁴ Санлис (тимпан портала), Шартр (тимпан центральных ворот, северный фасад), Реймс (фронтон центрального портала), Лан (центральный портал), Бурж (справа от центрального портала), Санс (Id.), Руан (щипец над розой портала Времен года), Осерр (фасад; тимпан левых дверей), Париж (фасад; тимпан левых дверей), Нойон (правый портал, тимпан еле виден), Мо (правый портал). — Витражи тоже отводят почетное место Коронованию Пресвятой Девы; Лион (центральный витраж апсиды), Труа (витраж апсиды).

¹⁷⁵ Париж: левый портал (западный фасад), красный портал (тимпан), рельефы северной стены.

¹⁷⁶ Тимпан левого портала западного собора, рельефы северной стены.

¹⁷⁷ Это письмо, как доказали многочисленные детали, в особенности заимствования из Льва Великого, не могло принадлежать святому Иерониму. Самая ранняя его датировка — начало VII в.

¹⁷⁸ Библиотека Сент-Женевьев, ms. 554, f. 163 (лекционарий XII в.), 555, f. 223 (лекционарий XII в.), 131, f. 147v (лекционарий XIII в.); Арсенал, ms. 162 f. 181v (лекционарий XII в.), 279, f. 319v (лекционарий XIII в.).

дорога им, как священное место, где произошло самое прекрасное чудо Иисуса Христа.

Точно так же Церковь не хотела поощрять в верующих радость по поводу чудесного рассказа об Успении и вознесении Девы Марии. Его приписывали Мелитону, ученику св. Иоанна Богослова, а иногда самому св. Иоанну. Текст, который нам известен, очень древний. Слава этой легенды распространилась довольно далеко, так как мы находим арабские и коптские версии, отличающиеся большими или меньшими вариациями¹⁷⁹. Галльскую Церковь с ней (в сокращенном виде) познакомил Григорий Турский¹⁸⁰. В XIII в. ее, с небольшими изменениями, воспроизвели Винсент из Бове и Иаков Ворагинский, у которых перед глазами был латинский вариант¹⁸¹.

Если мы хотим понять требующие точной интерпретации произведения искусства, иллюстрирующие этот текст, то нам нужно внимательно исследовать данный рассказ. Это своего рода драма, очень живая и заканчивающаяся самым торжественным эпилогом. Изучая ее, художники открыли где-то около семи новых образных мотивов.

Первый — это явление ангела Деве Марии. Марии было шестьдесят лет¹⁸², и уже давно Она желала соединиться со Своим Сыном. Однажды, в великом сиянии, Ей явился ангел с пальмовой ветвью в руке. Он сказал: «Радуйся, Мария, я принес Тебе пальмовую ветвь из Рая; прикажи, чтобы ее несли над Твоим гробом на третий день после Твоего Успения, так как Твой Сын ожидает Тебя»¹⁸³. Ангел вновь вознесся на небо, а пальмовая ветвь, которую он оставил, сияла, «как утренняя звезда». Это последнее ангельское приветствие,

¹⁷⁹ Минь (*Dict. des apocryphes*, t. II, col. 503 ff.) дает перевод арабской рукописи.

¹⁸⁰ Григорий Турский, *De Gloria martyrum*, cap. IV.

¹⁸¹ Иаков Ворагинский, *Legend. aur.*, De Assumpt.; Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. VII, cap. LXXV sqq. Он заканчивает словами: *Haec historia licet inter apocryphas scripturas repetetur, pia tamen videtur esse ad credendum* («Хотя эта история обретается среди апокрифических писаний, все же она представляется благочестивой и достойной веры»). Это верно выражает чувство средневековой Церкви.

¹⁸² Согласно традиции, которая показалась менее правдоподобной Иакову Ворагинскому, ей было семьдесят два года.

¹⁸³ *Legend. aur.*, De Assumpt.

которое не стоит путать с первым, изображено на витраже церкви Сен-Кантен¹⁸⁴ и на витраже в Суассоне¹⁸⁵.

Но это только прелюдия к великому событию, которое должно было свершиться. Апостолы, которые разошлись по всему миру, проповедуя Евангелие, вдруг почувствовали, как их охватывает неведомая сила — и все вместе они оказались в комнате Девы Марии. Дева Мария, лежа на своем ложе, ожидала прихода смерти. В третий час ночи появился Иисус, сопровождаемый сонмом ангелов, мучеников, исповедников и дев. В то время как пели ангельские хоры, между Матерью и Сыном состоялся следующий диалог: «Приди, — говорит Иисус, — избранная Моя, и Я посажу Тебя на Моем троне, ибо Я пожелал Твоей красоты». Мария же отвечает: «Я иду, ибо обо Мне написано, что Я исполню Твою волю». И таким образом душа Девы Марии покидает Ее тело и оказывается в руках Ее Сына. И все хоры блаженных возвращаются на небо, неся на руках душу Той, что произвела на свет их Царя. Они поют: «Кто это, восходящая из пустыни? Прекрасна Она над всеми дочерьми Иерусалимскими...».

Это главная сцена. Она восточного происхождения, и византийцы, как доказывает прекрасная мозаика из Дафни, изображали ее начиная с XI в. Апостолы расположились вокруг ложа, где покоится тело Богородицы, а Иисус держит в руках душу Своей Матери, принявшую вид младенца. Эта композиция обладает поистине античным величием.

У нас в монументальном искусстве Успение Девы Марии появляется только в конце XII в. Впервые мы видим ее около 1185 г. на притолоке портала в Санлисе; однако этот барельеф так поврежден, что едва ли можно что-то разобрать. На северном портале Шартра, который датируется началом XIII в., сцена сохранилась лучше. На притолоке без труда узнаётся грандиозная композиция, придуманная на Востоке (илл. 127): Христос стоит среди апостолов и держит душу Своей Матери. Но любопытно, что монументальное искусство XIII в. недолго оставалось верным первоначальной схеме; присутствие Христа в сцене Успения Богородицы становится ред-

¹⁸⁴ Капелла Девы Марии.

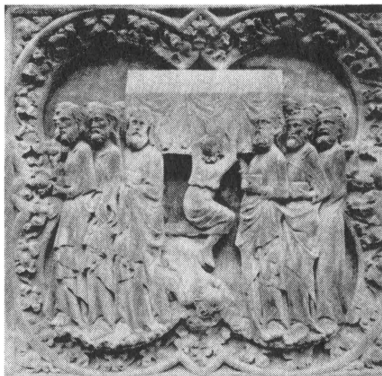
¹⁸⁵ Витраж в венце капелл.

костью. В Сансе (илл. 131), Сен-Тибо (Коте-д'Ор), Музоне (Арденны) и на барельефе северной стены собора Парижской Богоматери вокруг смертного ложа мы видим одних только апостолов. Жаль, что художники забыли древний прототип, однако, если в этой сцене они и уступили Востоку, то далее мы увидим, как развернулась богатая изобретательность, коей искусство Востока не достигало.

Итак, вот начинаются похороны Девы Марии. Ее тело, от которого исходит ослепительный свет, положено во гроб; апостолы становятся в ряды и создают похоронную процессию. Первым идет святой Иоанн; в руке у него ветка небесной пальмы, которую доверила ему Дева Мария. Святые Петр и Павел несут гроб на своих плечах — первым апостол Петр, за ним Павел, так как он называл себя самым смиренным из апостолов. Они идут с пением *In exitu Israel*, и ангелы поют вместе с ними на небесах. Услышав эту небесную мелодию, вокруг собираются иудеи. Когда они узнают, что это хоронят Марию, мать Иисуса, то хотят остановить процессию, завладеть телом и сжечь его. Первосвященник простирает свою дерзость даже до того, что пытается схватить гроб, однако его руки, мгновенно высохшие, прилипают ко гробу. Тщетно умоляет он апостола Петра освободить его. Тот отвечает ему: «Ты можешь исцелиться, только если уверуешь в Иисуса Христа и в То, что носила Его». Тогда первосвященник восклицает: «Я верю, что Иисус был истинно Сыном Божиим, а Мария — Его Матерью». Тогда кисти рук его освободились, но сами руки остались сухими. И Петр сказал ему: «Почелуй гроб и скажи: Верую в Иисуса Христа и в Марию, Которая носила Его в Своем чреве и осталась девой после Его рождения». Он сделал так, и тут же исцелился¹⁸⁶.

Редко бывает так, что в одном произведении собраны все детали этой сцены; но мы находим их одну за другими на витражах, барельефах, миниатюрах. Так, на анжерском витраже в руках у святого Иоанна — пальмовая ветвь; на миниатюрах XIII в. мы видим святого Петра с одной стороны похоронного ложа, а святого Павла — с

¹⁸⁶ *Legend. aur.*, De Assumpt.



123. Погребение Богоматери.
Собор Парижской Богоматери

другой¹⁸⁷. В церкви Сент-Уэн в Руане и на барельефе собора Парижской Богоматери¹⁸⁸ (илл. 123) изображается чудо с иссохшими руками. Замечали, что в Париже словно бы два персонажа хотят завладеть гробом: один подпрыгивает и хватается, другой скатывается на землю, руки же его остаются на погребальной ткани. На самом деле это один персонаж, а не два: художник хотел изобразить несколько моментов рассказа. Удвоение одного и того же

персонажа — не редкость в Средние века. Изобразительное искусство, как и театр того времени, часто бывает синоптическим. В произведениях искусства, как и на сцене, когда игрались мистерии, одним взглядом можно было охватить всю последовательность событий¹⁸⁹.

Тем временем апостолы приносят тело Девы Марии в гробницу. Эту сцену комментаторы обычно путают с Успением Девы Марии. Между тем, легко заметить, что Пресвятая Дева не возлежит на постели, но висит над гробницей, в которой сейчас исчезнет. В это время апостолы, поддерживая саван, еще одно мгновение созерцают Мать своего Господа. Это можно увидеть в Сент-Ивед в Брен¹⁹⁰, в

¹⁸⁷ Библиотека Сент-Женевьев, ms. 131, f. 147 (XIII в.); Арсенал, ms. 279, f. 319v (XIII в.). Эти миниатюры, где Похороны Девы Марии представлены в очень сокращенном виде, часто располагаются в лекционных рядах с праздником Успения. Любопытно, что они иллюстрируют письмо, приписываемое святому Иерониму, где осуждаются эти апокрифические традиции.

¹⁸⁸ Сент-Уэн (южный портал), Париж (северная стена).

¹⁸⁹ Примеры тому многочисленны. В Музее Клуни на произведении из слоновой кости (XIII в.) как раз изображено Успение Девы Марии. Иисус все еще держит душу Матери в Своих руках, а ангел уже направился в небеса с той же самой душой.

¹⁹⁰ Фрагмент перекладины старого портала, хранится в церкви. — Возможно, что столь сильно поврежденный портал в Санлисе изображал Положение во Гроб. В этом первом варианте Положение во гроб странным образом сочеталось с Успением Богородицы, так как видны два ангела, несущие душу. В рукописях

Лонгпоне (илл. 128), Сансе (илл. 131), Лонпре-ле-Корп-Сент (Сомма), Амьене (илл. 129). В Амьене, чтобы сделать смысл сцены еще более ясным, один из апостолов держит в руках крест, похожий на тот, что используется на похоронах.

По Божьему повелению, в течение трех дней апостолы бодрствовали у склепа. На третий день, в сопровождении множества ангелов, явился Иисус, чтобы воскресить Свою Мать. Архангел Михаил принес душу Марии. И Господь сказал: «Поднимись, голубка Моя, Ковчег славы, Сосуд жизни, Храм небесный. Зачав, Ты не была запятнана; во гробе Твое тело не узнает тления». И немедленно душа Девы Марии вернулась в Ее тело¹⁹¹.

Эту сцену Воскрешения тоже часто путали с Успением Девы Марии. На первый взгляд действительно можно ошибиться. Вот почему восхитительный тимпан собора Парижской Богоматери (илл. 124) изображает не Успение Девы Марии, как обычно утверждают¹⁹², а ее Воскрешение. Два ангела, трепеща от почтения, поднимают тело Девы Марии из гробницы; они осторожно несут ее на длинном покрове, так как не решаются коснуться ее священного тела. Иисус поднимает руку, чтобы благословить Свою Мать, а апостолы задумчиво созерцают это таинство. Мария прекрасна красотой вечной юности, старость не осмелилась приблизиться к Ней. Только в этом отношении художники не пожелали следовать традиции Золотой легенды¹⁹³. В Шартре текст был истолкован с большей точностью, нежели в Париже: тут два архангела, парящие над гробницей, почтительно несут на полотне душу Девы Марии, которая должна объединиться со своим телом. В Санлисе¹⁹⁴ художник захотел показать множество ангелов, о которых говорит легенда. Они толпятся у гробницы и все сразу рвутся совершить дело Божие с любовью, которая едва сдерживается почтением.

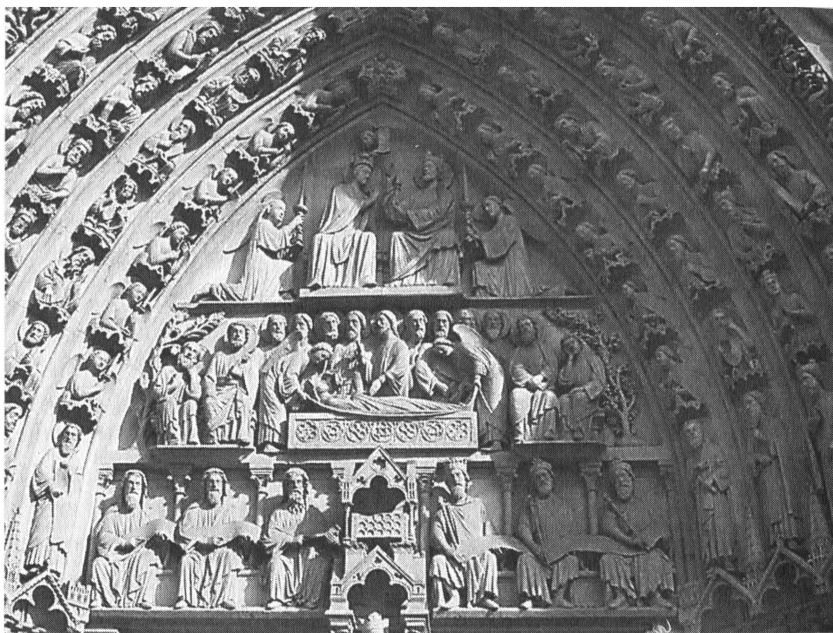
(Псалтирь святого Людовика и Бланки Кастильской в Арсенале) с начала XIII в. мы видим изображения Положения во гроб.

¹⁹¹ *Legend. aur.*, De Assumpt.

¹⁹² Viollet-le-Duc, *Dict. raisonné de l'archit.*, t. IX, p. 372.

¹⁹³ То же касается и амьенского тимпана (западный портал), который столь схож с тимпаном собора Парижской Богоматери.

¹⁹⁴ Муляж находится в Трокадеро.



124. Успение и Коронование Богоматери. Собор Парижской Богоматери

После воскресения происходит Вознесение. Тело Девы Марии, воссоединившись с душой, поднимается на небеса в сопровождении ангелов. В Сансе на витраже хора и в Труа на витраже апсиды мы видим Деву Марию, с триумфом несущую пальмовую ветвь¹⁹⁵. Это знак победы, о котором говорится в гимне на праздник Вознесения: *palmtam praefert singularem* («Несет в руке особую пальмовую ветвь»)¹⁹⁶. Иногда на рельефах мы видим Деву Марию, возносящуюся в ореоле, напоминающем морскую раковину с волнистыми краями (илл. 125, 131). Сочетание странное; но у скульптора, который хотел передать в камне сияющий образ витражей, не было другого способа показать святое свечение тела Девы Марии, кроме как сделать свет твердым. Ангелы, не осмеливающиеся касаться тела Матери Божией, под-

¹⁹⁵ Санс (*Vitraux de Bourges*, pl. d'étude XV), Труа (*Ibid.*, pl. XIII).

¹⁹⁶ *Legend. aur.*, De Assumpt.

держивают ореол и поднимаются вместе с Ней¹⁹⁷.

Затем следует эпизод с поясом Девы Марии. Святой Фома, до того отсутствовавший, прибывает после Воскрешения, видит пустую гробницу, однако, по своему обыкновению, не верит совершившемуся чуду. Чтобы его убедить, Пресвятая Дева бросает апостолу с небес свой пояс. Легенда была особенно дорога сердцу итальянцев, которые гордились тем, что у них в Прато сохраняется пояс Девы Марии. Поэтому поначалу эта сцена встречается только в итальянском искусстве. На итальянской миниатюре XIII в., прорисованной графом де Бастардом — один из старейших ее примеров¹⁹⁸.



125. Вознесение Богоматери.
Собор Парижской Богоматери

Очевидно, что автор тимпана собора Парижской Богоматери или не знал этой легенды, или не пожелал ее изображать, так как у него при воскрешении Девы Марии присутствуют все двенадцать апостолов.

Когда ангелы возносят Деву Марию на небеса, Иисус усаживает Ее по правую руку от Себя на Своем троне и возлагает на Ее голову корону. Коронование Девы Марии не описывается в Золотой легенде, но оно обозначено там одним только словом. Иисус говорит Деве Марии: «Приди из Ливана, супруга моя, приди получить венец». И Иаков Ворагинский добавляет, что хоры блаженных, исполненных радости, сопроводили Ее на небеса, где Она воссела на троне славы по правую руку от Своего Сына. Кроме того, в тексте службы Успения Богородицы даются точные указания: мы видим, что к Деве

¹⁹⁷ Этот необычный ореол мы видим на портале Санса (илл. 131), на портале Сен-Тибо (Коте-д'Ор) и в соборе Парижской Богоматери (илл. 125). На буржском портале форму ореола принимает саван Девы Марии, который несет ангел.

¹⁹⁸ *Documents archéolog. du comte de Bastard*, t. III, f. 21 (Гравюрный кабинет). Во Франции все же есть пример древнего изображения пояса Девы Марии, брошенного святому Фоме. Мы видим его на тимпане XII в. церкви в Кабестани (Восточные Пиренеи). См. *Bullet. Monum.*, 1936, p. 239.

Марии относят такие стихи псалмопевца: «Стала царица одесную тебя в Офирском золоте»¹⁹⁹ и «возложил на голову венец из чистого золота»²⁰⁰. Но только в XII в. появилась идея визуально воплотить литургические слова. Сцена Коронования Девы Марии впервые появляется, как того можно было бы ожидать, в век св. Бернарда. Самый ранний пример, который мы можем упомянуть — тимпан собора в Санлисе²⁰¹. Следующий, XIII, век признал царское достоинство Пресвятой Девы и запечатлел его на фасадах всех своих соборов.

В течение XIII в. эта сцена Коронования Девы Марии предстает перед нами в трех различных видах. Самую старую формулу мы видим на барельефе в Санлисе (илл. 126). Дева Мария восседает одесную своего Сына, а ангелы кадят или держат факелы. Замечательно здесь то, что у Пресвятой Девы уже есть на голове корона, и Ее Сыну остается лишь поднять руку для благословения. Таким образом, коронование только что произошло, и Дева Мария вступила в вечное обладание своим тронem. Так же выглядит и Коронование Девы Марии в Лане — это всего лишь повторение санлисского. То же касается и Коронования Девы Марии в Шартре²⁰², еще более архаичного произведения, восходящего к первым годам XIII в. (илл. 127).

В соборе Парижской Богоматери Коронование Девы Марии раскрывается в ином аспекте. В этот раз перед нами действительно коронование; однако не Христос коронует Свою Мать, а ангел слетает с небес, чтобы возложить корону на Ее голову (илл. 124). На этом тимпане все достойно восхищения. Во всем средневековом искусстве нет ничего более целомудренного и серьезного²⁰³. Дева Мария,

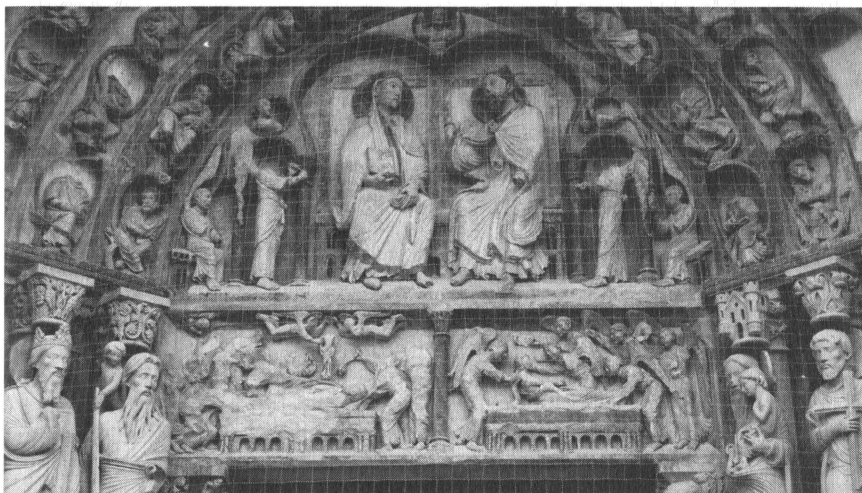
¹⁹⁹ *Astitit regina a dextris ejus in vestitu deaurato* (Пс 44, 10). Этот же текст появляется и в Часах Девы Марии. См. Библиотека Сент-Женевьев, ms. 274, f. 27 (Часослов Богородицы).

²⁰⁰ *Posuit in capite coronam de lapide pretioso* (Пс 20, 4).

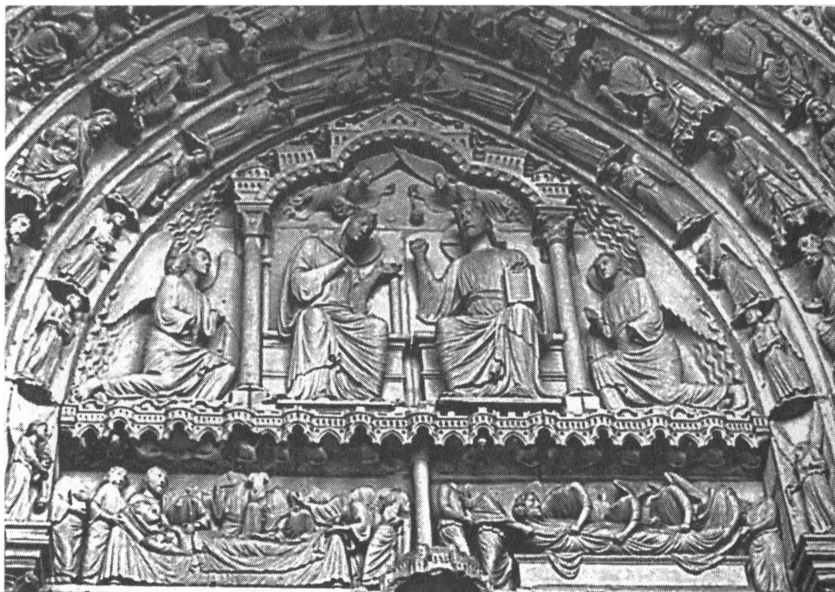
²⁰¹ В другом месте мы писали, что, возможно, первое Коронование Девы Марии велел выполнить Сугерий. Он пожертвовал в старый парижский собор витраж с изображением Триумфа Девы Марии, то есть, без сомнения, ее Коронования. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1914, p. 346. См. *L'art religieux du XII^e siècle en France*, ch. V, p. 183 ff.

²⁰² На северном портале.

²⁰³ Эти великолепные скульптуры, шедевры школы Иль-де-Франс, можно будет изучить в Музее Трокадеро.

126. Коронование Богоматери. *Собор в Санлисе*

сидящая рядом со Своим Сыном, поворачивает к Нему Свой чистый лик и созерцает Его, молитвенно сложив руки, в то время как ангел возлагает корону на Ее голову. Иисус, сияющий божественной красотой, благословляет Ее и протягивает Ей скипетр, который превращается в цветок. Этот скипетр — символ власти, которую Он пожелал разделить со Своей Матерью. Жест Девы Марии одновременно выражает благодарность и смирение. Когда-то эта группа была позолочена, и Пресвятая Дева, как царица псалмопевца, предстала перед нами облаченной в золотое одеяние. Летними вечерами заходящее солнце сообщало Ее фигуре ныне утраченную красоту. Вокруг нее в архивольтах собраны ангелы, цари, пророки и святые, образующие свиту Царицы Небесной. Конечно, мы восхищаемся чудесной луврской картиной, на которой Фра Анджелико изобразил Деву Марию, коронуемую Своим Сыном посреди хора дев, святых и мучеников в одеждах небесных цветов. Но не будем несправедливы к нашим старым мастерам: за два века до Фра Анджелико они представили тот же сюжет с еще большим величием. Они расположили весь рай в концентрических кругах вокруг Пресвятой Девы; как и Данте, они отверзли небеса для взглядов людей; они показали, что Дева Мария находится в центре всех божественных вещей: «И в той



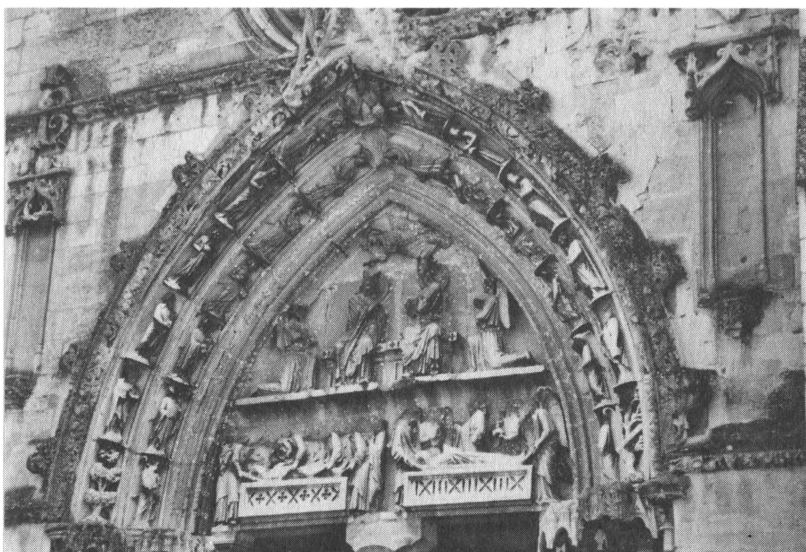
127. Коронование Богоматери. Шартрский собор

середине, распластав крыла, — / Я видел, — сонмы ангелов сияли, / И слава их различною была»²⁰⁴.

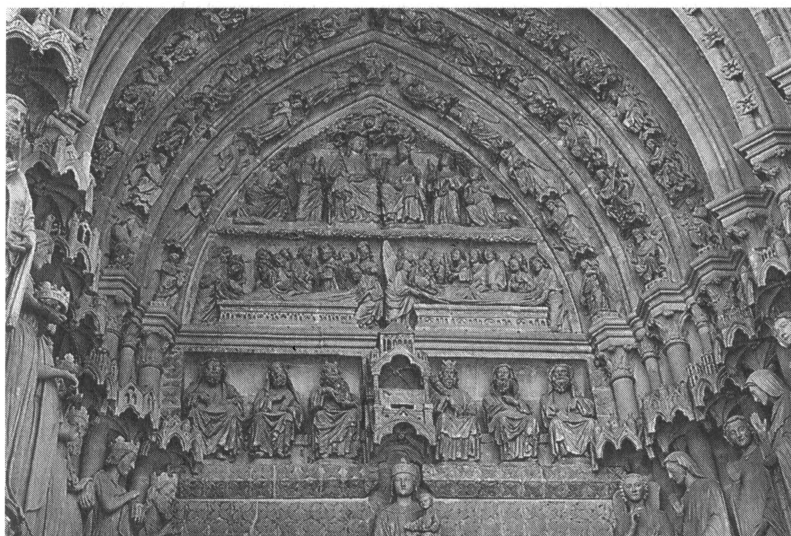
Тимпан собора Парижской Богоматери был закончен около 1220 г. Новая формула Коронования Девы Марии, начало которой было там положено, господствовала более чем четверть века. Мы вновь обнаруживаем ее на Красном портале собора Парижской Богоматери (илл. 130). Мы видим ее в Лонгпоне (илл. 128) и в Амьене (илл. 129), где очевидно повторяется парижский рельеф²⁰⁵. Однако, детали амьенской композиции менее удачны: скипетр, который в Париже Христос передает Своей Матери, здесь уже находится в руках Девы Марии. Художник прежде всего хотел прославить Пресвятую Деву, но в его группе была утеряна та тонкость чувства, которая

²⁰⁴ Данте, *Рай*, Песнь Тридцать Первая, 130–132 [рус. пер. М. Лозинского].

²⁰⁵ Та же формула в соборе Пуатье (руки ангелов отломаны, корона исчезла), на портале Мутье-Сен-Жан (Коте-д'Ор), в Музоне (Арденны), и в Испании, в соборе города Леон.



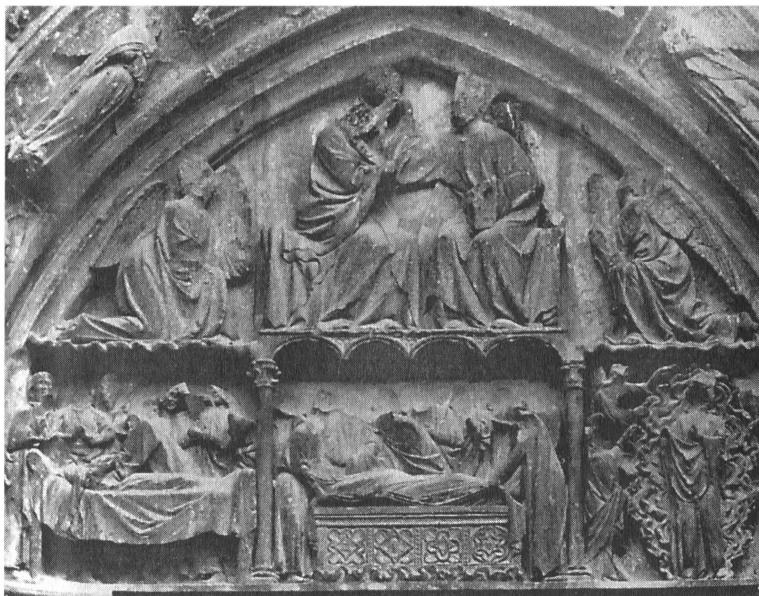
128. Положение во гроб, Воскрешение и Коронование Богоматери.
Аббатство Лонгпон (департамент Эн)



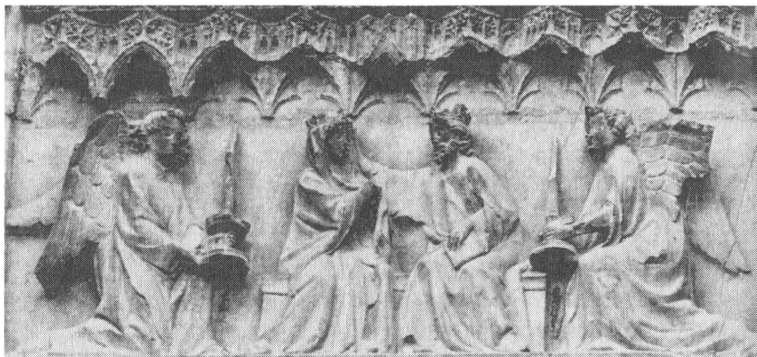
129. Положение во гроб, Воскрешение и Коронование Богоматери.
Амьенский собор



130. Коронование Богоматери. Собор Парижской Богоматери, Красные ворота



131. Успение, Положение во гроб, Воскрешение и Коронование Богоматери.
Собор в Сансе



132. Коронование Богоматери. Притолока правого портала. Собор в Осерре

удалась парижскому мастеру: в Амьене трогательный диалог между Матерью и Сыном закончился.

Когда точно появляется третья формула Коронования Девы Марии, трудно сказать, однако это должно было произойти около 1250 г.²⁰⁶ В этот раз корону на голову Девы Марии возлагают уже не ангелы, но сам Иисус Христос: столь сильно возросло уважение к Пресвятой Деве. Таковы Коронования Санса (илл. 131), Осерра (илл. 132), Реймса. Эта прекрасная композиция, где мать коронуется рукой своего Сына, распространилась, благодаря мелкой пластике из слоновой кости, за границы (илл. 133). Она пришлась по сердцу всей Европе, мы встречаем ее



133. Коронование Богоматери. Резьба по слоновой кости. Париж, Лувр. XIII в.

²⁰⁶ Она появилась в рукописях раньше, чем в монументальном искусстве: Псалтирь святого Людовика и Бланки Кастильской в Арсенале; «История Иисуса Христа в образах» из Сен-МартIAL в Лиможе, опубликованная графом де Бастардом в 1878 г. (кон. XII в.).

в Италии, Испании, Германии. Она отмечает собой апогей культа Девы Марии в XIII в.²⁰⁷

Легенды о Деве Марии послужили для художников богатым источником вдохновения. Эти наивные рассказы, которые мы больше не читаем, очаровывали людей в течение четырехсот лет. Мы обязаны им по меньшей мере половиной наших старинных произведений искусства. Достаточно отметить, что из трех больших порталов собора Парижской Богоматери два — святой Анны и Девы Марии — были украшены почти исключительно сюжетами, заимствованными из апокрифов.

VIII

После легенды о Богоматери, в XIII в. не было ничего более знаменитого, чем ее чудеса. Дева Мария предстала в них как милость, превосходящая закон. На тимпанах соборов мы видим, что Она стоит на коленях перед Своим Сыном, готовящимся судить мир; Она ободряет грешника, не осмеливающегося, входя в церковь, даже посмотреть на своего Судию.

Она была помощницей в безнадежных делах²⁰⁸. Все сокровища милосердия Божия были в ее руках²⁰⁹. Данте писал: «Ты так властна, и мощь твоя такая, / Что было бы стремить без крыл полет — / Ждать милости, к тебе не прибегая»²¹⁰.

В Средние века Дева Мария оставалась женщиной. Она не разбирает хорошего и дурного, но все прощает ради любви. Чтобы быть спасенным, достаточно было каждый день читать половину молит-

²⁰⁷ В конце XIV в. в замке Ферте-Милон появляется четвертая формула Коронования Девы Марии. Это формула позднего Средневековья: Пресвятая Дева преклоняет колени перед Иисусом Христом, чтобы получить от Него корону. Тональность здесь уже иная: художник подчеркивает смирение Богородицы, а не Ее величие.

²⁰⁸ «*Advocata nostra*» — *Sermo in antiph. Salve Regina* (Проповедь, включенная в труды св. Бернарда), PL, t. CLXXXIV, col. 1059. См. также проповеди св. Бернарда на октаву Вознесения.

²⁰⁹ *Spec. Mar.*, lect. XIII.

²¹⁰ Данте, *Рай*, Песнь Тридцать Третья, 13–15 [пер. М. Лозинского].

вы *Ave Maria*. Сатана может быть королем логики, но в последний момент Она переворачивает всю его схоластику с очаровательным изяществом и галльской тонкостью. Она меняет свой вид и является на те встречи, где дьявол Ее совсем не ожидает. Она присутствует при взвешивании душ и знает, как сделать так, чтобы чаша весов склонилась в хорошую сторону.

Книга «Чудеса Богоматери», сочиненная каноником из Суассона Готье де Куэнси — это книга о милосердии: Дева Мария спасает всех тех, кого приговорили человеческое и божественное правосудие. Кроме того, это самый удивительный из всех романов. Поэт переносит нас в чудесный мир бретонских лэ: зажженные свечи появляются на главной мачте во время бури или опускаются на виолу жонглера из Рокамадура; потерпевшие кораблекрушение держатся на волнах благодаря накидке Пресвятой Девы; священные образы останавливают львов, спасая тем самым паломников в пустыне.

Все эти рассказы покорили души людей еще до того, как Готье де Куэнси переложил их стихами. Некоторые из них были знамениты уже по меньшей мере сто лет²¹¹. Во многих больших церквях были свои сборники чудес. Гуго Фарси, каноник Сен-Жан-де-Винь, создал книгу об излечениях в начале XII в. во время чумы, совершенных благодаря могуществу Богоматери Суассонской²¹². Монах Герман рассказал о чудесах, которые произошли во Франции и Англии во время пребывания там раки Богоматери Ланской²¹³. Позднее Жан ле Маршан воспел хвалу всемогущим молитвам Богоматери Шартрской; некоторые из рассказов он позаимствовал у Готье де Куэнси ради вящей славы своей почитаемой покровительницы.

Все эти книги не оказали на изобразительное искусство того влияния, какого можно было бы ожидать. На витражах и скульптурах Шартра, Лана и Суассона нет ни следа богородичных чудес, которыми эти соборы прославлены. Хотя возможно, что многочислен-

²¹¹ По поводу сборников чудес, предшествующих работе Готье де Куэнси, а также его латинских источников см. полный каталог, который Муссафия опубликовал в мемуарах вьенской академии, начиная с 1866 г. (*Studien zu den Mittelalterlichen Marienlegenden*).

²¹² Hugues Farsit, PL, t. CLXXIX.

²¹³ PL, t. CLVI.

ные витражи, которые мы потеряли, были посвящены некоторым из местных легенд²¹⁴.

Тем не менее, замечательно, что в наших соборах (за исключением собора в Ле Мане), всегда изображается одно-единственное чудо Пресвятой Девы: чудо с Феофилом. Дважды оно высечено в соборе Парижской Богоматери²¹⁵. Мы видим его на поврежденном витраже из Шартра. Оно подробно рассказывается на витражах в Лане, Бове, Труа, на двух витражах Ле Мана. Барельеф западного портала лионского собора кратко напоминает о легенде.

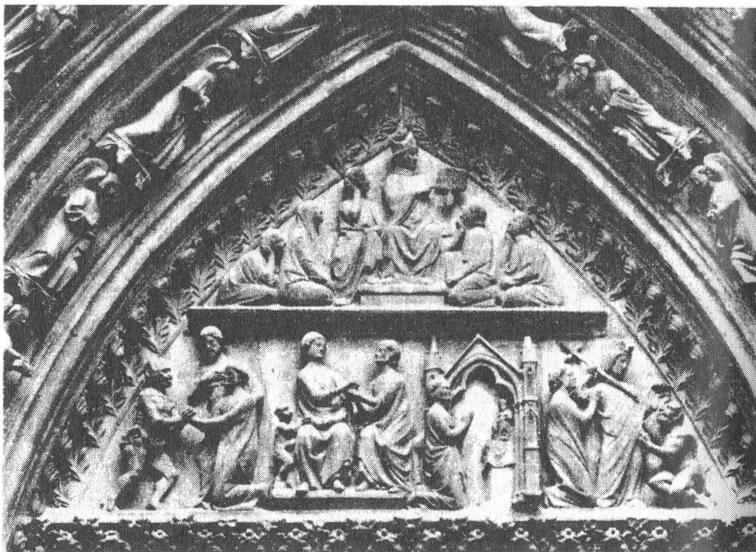
Это чудо поистине драматично. Клирик Феофил был видагом²¹⁶ епископа Аданы в Киликии. Он был столь набожен и добродетелен, что по смерти епископа народ единодушно пожелал, чтобы Феофил стал его преемником. Но так велика была скромность Феофила, что он отказался и остался простым видагом при новом епископе. Тем временем бес не отчаивался в своем желании погубить столь святого человека: он искушал его смирением и вскоре заставил Феофила жаждать власти, от которой он ранее отказался. Феофил нашел еврея, сведущего в колдовском искусстве, и согласился продать свою душу, если в обмен Сатана даст ему мирскую славу. Пакт был составлен во всей форме, написан на пергаменте, и Феофил подписался под ним. По зову некроманта явился Сатана и унес с собой договор. С того дня видагу сопутствовал успех. Очень скоро его стали почитать больше епископа; и теперь к нему потекли все почести и дары²¹⁷.

²¹⁴ На одном из поврежденных витражей Шартрского собора (нижняя южная сторона) мы видим паломников, поклоняющихся Деве Марии (без сомнения, это знаменитая шартрская Богородица). В остальной части витража — несколько эпизодов из жизни Феофила. Возможно, здесь фигурировали и некоторые из чудес Богородицы Шартрской. Нет никакого сомнения, что некоторые окна были посвящены чудесам Девы Марии. Жуанвиль пишет, что он приказал выполнить в своей капелле и «окнах Блакура» историю одного из своих товарищей, который упал в море, возвращаясь из крестового похода, но Пресвятая Дева спасла его, поддержав за плечи.

²¹⁵ На северном портале (илл. 134) и среди барельефов северной стены (илл. 135).

²¹⁶ Наместник епископа или аббата по юридической или военной части. — *Прим. пер.*

²¹⁷ Замечают, что в Лане, Бове, Труа и Ле Мане на одном из отделений витража мы видим людей из народа, подносящих Феофилу *рыбу*. Этой детали я не



134. Чудо с Феофилом. Собор Парижской Богоматери, северный портал

Однако среди радостей власти его обуревали угрызения совести. Воспоминание о совершенном преступлении преследовало, мучило и вгоняло его в отчаяние. Однажды ночью, после долгой молитвы перед статуей Девы Марии, он заснул в церкви. Ему приснилось, что Пресвятая Дева явилась ему в ослепительном свете, простила его грех и вернула пергамент, который Она отняла у демона. Проснувшись, Феофил понял, что это был не сон, и пергамент действительно находится в его руках.

Прощенный Феофил воздал хвалу Деве Марии и признался в совершенном грехе своему епископу. Более того, он рассказал историю своего преступления и прощения всему народу. Через несколько дней после этого публичного признания он благочестиво скончался.

нашел ни в Золотой легенде (*De Nativitate*), ни в проповеди Гонория Августодунского, где просто говорится: *Sibi divitias affluere...* («Потекли к нему богатства...», PL, t. CLXXII, col. 993), ни в поэмах, которые Марбод и Хротсвита посвятили Феофилу, ни в хронике Сигеберта из Жемблу, который рассказывает эту историю (PL, t. CLX, col. 102). Это просто традиция мастерской.



135. Чудо с Феофилом. Собор Парижской Богоматери, XIV в.

Этот рассказ, кажущийся первым наброском легенды о докторе Фаусте, по происхождению является восточным; однако он довольно рано проник на Запад²¹⁸. Павел, диакон из Неаполя, перевел его с греческого; аббатисса Хротсвита и епископ Марбод переложили его стихами; Рютбёф в XIII в. сделал из него мистерию.

Подобная драма, чье действие разворачивается на границе двух миров, для того и была создана, чтобы волно-

вать толпу, и этим объясняется ее успех. Но легенда не была бы столь популярна, если бы Церковь не избрала ее и не предпочла многим другим. В XI и XII вв. история Феофила стала *примером*, который фигурировал в проповедях во славу Девы Марии. Гонорий Августодунский, в своем *Speculum Ecclesiae* собравший воедино все наставления в вере, которые клирики давали народу в то время, не обошел своим вниманием историю Феофила. Он рассказывает ее в типовой проповеди, которую предлагает клирикам на день Успения Богородицы²¹⁹.

Наконец, в XI в. чудо с Феофилом получило торжественное литургическое освящение. Во время службы Девы Марии пелось:

*Tu mater es misericordiae
De lacu faecis et miseriae
Theophilum reformans gratiae*

(«Ты Мать сострадания, / В мутной юдоли скорбей / Теофила преобразившая благодатью»)²²⁰.

²¹⁸ Приключение Феофила относят к 537 г.

²¹⁹ PL, t. CLXXII, col. 993.

²²⁰ Ulysse Chevalier, *Poésies liturgiques traditionnelles de l'Eglise Catholique en Occident*, Tournai, 1893, p. 134.

Вот истинные причины, объясняющие присутствие чуда с Феофилом в стольких церквах. Другие искать бесполезно²²¹.

Без сомнения, считалось, что в этом чуде достаточно проявилось могущество Богородицы, поэтому, в целом, художники освобождались от изображения других чудес. Только в соборе Ле Мана мы видим рядом с легендой Феофила (воспроизведенной три раза) и другие легенды. Два витража — в капелле Пресвятой Девы и в трифории хора — заслуживают описания.

Сначала мы видим работников, потом детей, которые устанавливают колонны базилики, затем пылающий дом, и наконец монахов, которые, по всей видимости, получают дары из рук Девы Марии (илл. 136 и 137).

Каков смысл этих разрозненных сцен? До сих пор никто не дал им удовлетворительного объяснения. Юше, введенный в заблуждение присутствием епископа, которого надпись называет *S. Gregori[us]*, не сомневался, что здесь речь идет о святом Григории Великом, и хотел увидеть в витражах Ле Мана некоторые мистические символы девства Девы Марии²²².

Изучая лекционарии XII в., я нашел объяснение этой загадке. В средневековых церквах на праздник Успения Богородицы после знаменитого письма святого Иеронима имели обыкновение читать рассказ о четырех или пяти чудесах Девы Марии, заимствованный из книги Григория Турского *De Gloria Martyrum* («О славе мучеников»)²²³. Ведь это самый старый сборник чудес Богородицы, известный Галльской Церкви. Как мы видим, он долгое время продолжал использоваться.

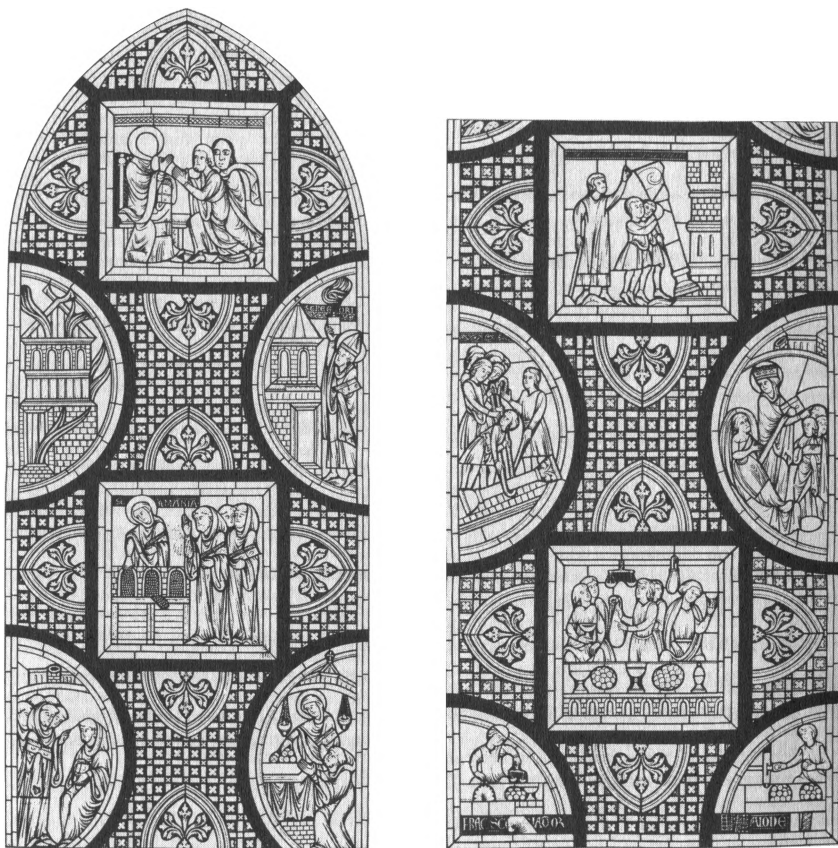
Вот эти легенды в том порядке, как их рассказывает Григорий Турский:

²²¹ Вот какие эпизоды изображены в Париже (илл. 134): 1. Феофил становится «человеком» Сатаны. 2. Он заменяет своего епископа (рядом с ним маленький демон). 3. Он молится в церкви. 4. Дева Мария отнимает пергамент у Сатаны. 5. Епископ показывает пергамент народу. — Внешний рельеф (илл. 135):

1. Демон кладет лапу на плечо Феофилу и завладевает пергаментом. 2. Феофил в молитве. 3. Дева Мария отнимает пергамент у Сатаны.

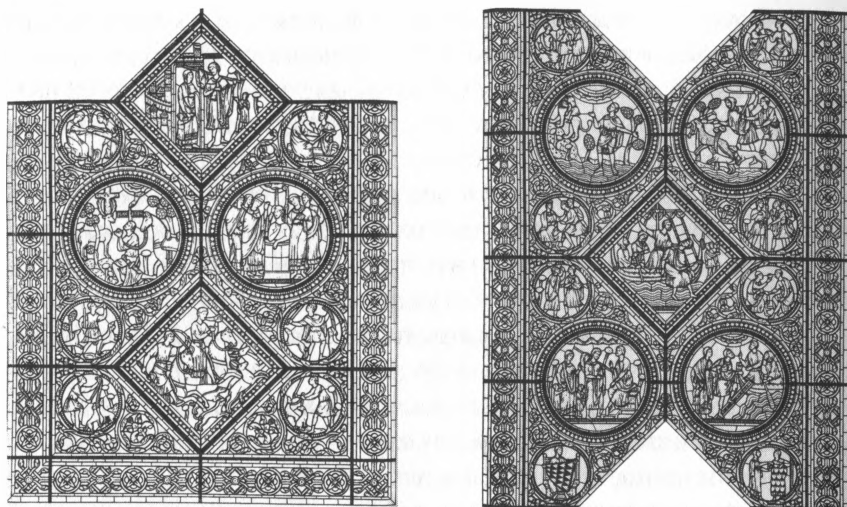
²²² Hucher, *Vitraux du Mans* (без номеров страниц).

²²³ Григорий Турский, *Libri miracul.*, I. De Gloria martyrum, cap. IX, X, XI, PL, t. LXXI, col. 713 ff.



136—137. Чудеса Богоматери. Витраж собора в Ле Мане

- Император Константин повелел возвести в честь Девы Марии великолепную церковь. Однако, когда должны были ставить колонны, никто не мог их поднять. Пресвятая Дева явилась архитектору во сне и посоветовала ему взять в помощники троих детей в то время, когда они выходят из школы. Архитектор послушался, и трое детей без труда поставили колонны базилики на место.
- В Марциакуме, в Оверни, был ораторий Девы Марии, в котором содержались ее реликвии. Однажды ночью Григорий Турский отправился туда для ночной службы. Подходя, он увидел в окнах



138—139. Легенда о св. Евстафии. *Витражи Шартрского собора, первая и вторая часть*

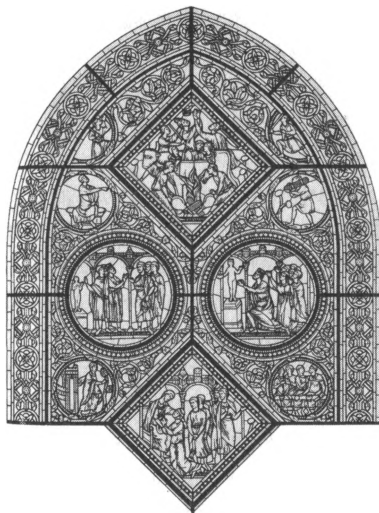
чальника. Император вновь поставил его во главе легионов, и Евстафий узнал своих сыновей в двух юношах, взятых в армию. В свою очередь, молодых людей узнала и мать, которой они рассказывали о своем детстве на постоялом дворе. После стольких испытаний Евстафий воссоединился со своей женой и детьми, но счастье их длилось недолго. Преемник Траяна Адриан узнал, что Евстафий был христианином. Он велел заключить его со всей семьей в бронзового быка, и «обновил» казнь, изобретенную Фаларидом (илл. 140).

Такие истории обладали в Средние века очарованием сегодняшних приключенческих романов²³.

Легенда о святом Георгии, появившаяся в греческой части империи, была фрагментом эпopeи. В Греции никогда не иссякала жизненная сила эпоса. Святой Георгий — это Персей христианского Востока. — Близ Силены, в Ливии, был пруд, в котором обитало чудовище. Город регулярно посылал ему дань в виде овец; если же почему-либо овцы не появлялись, то чудовище отправлялось под го-

²³ Легенда о святом Евстафии была очень дорога сердцам средневековых мастеров (витражи в Сансе, Осерре, Ле Мане, Туре). В Шартре святому Евстафию посвящены три витража и один барельеф на южном фасаде.

родские стены и отравляло воздух своим зловонием. Когда овцы закончились, монстру предложили молодых юношей и девушек. Случилось же так, что жребий идти выпал самой царской дочери. Ничто не могло спасти ее, и после отсрочки в восемь дней, под взглядами всего города, она отправилась к пруду, облаченная в царские одежды. Святой Георгий, который проезжал мимо, увидел, что девушка плачет, и спросил, куда она идет. Она ответила ему так: «Юноша, я верю, что у тебя благородное и доброе сердце, но поспеши уйти». Георгий сказал на это: «Я не уйду, пока ты не скажешь мне, что послужило причиной твоих слез». Когда же она объяснила ему все, Георгий сказал: «Ничего не бойся, так как я помогу тебе во имя Иисуса Христа» — «Смелый рыцарь, не ищи смерти вместе со мной, — сказала девица, — достаточно уже того, что я погибну, а ты не можешь ни помочь мне, ни освободить меня, а только пропадешь, как и я». В этот момент из воды появилось чудовище. Дрожа, дева умоляла его: «Беги как можно быстрее, рыцарь». Но вместо ответа Георгий забрался на лошадь, перекрестился, препоручив себя Иисусу Христу, и бросился навстречу монстру, бесстрашно бросая ему вызов. Он размахнулся с такой силой, что пронзил чудовище и пригвоздил его к земле. Затем, обратившись к царской дочери, он велел ей обвязать свой пояс вокруг шеи чудовища и несколько не бояться. Когда это было сделано, монстр последовал за ней, как самая послушная собачонка²⁴. Разве это рыцарское приключение не-



140. Легенда о св. Евстафии. Витраж Шартрского собора. Третья часть

²⁴ *Legenda aurea*, t. II, p. 75. — Святой Георгий дважды изображен в Шартре (статуя на южном фасаде и витраж главного нефа). По всей видимости, в высоких окнах хора существовал и второй витраж, посвященный святому Георгию, но ныне он уничтожен. См. Bulteau, *Descript. de la cath. de Chartres*, 1850, p. 210. В Лионе ему посвящены два барельефа портала.

выращивать пшеницу вместо того, чтобы укрывать людей». Но в ту же самую ночь Дева Мария воскресила рыцаря по имени Меркурий, который был предан смерти императором Юлианом за свою веру в Иисуса Христа. Меркурий в полном вооружении явился пред Юлианом и пронзил его копьем. Император-отступник умер с возгласом: «Ты победил, галилеянин!» — Эта легенда, которая впервые встречается в Житии святого Василия, появляется в «Зерцале Истории» Винсента из Бове²³⁰ и в «Золотой Легенде»²³¹; популярной ее сделали поэмы на народном языке²³².

Что же касается легенды о еврейском мальчике, то мы дважды видим ее в Ле Мане на соседних витражах, также посвященных Деве Марии²³³. Нужно отметить, что на этих двух витражах чудо с еврейским ребенком сопровождает чудо с Феофилом. Первая из этих легенд была почти так же знаменита, как и вторая; она стала примером в проповедях. Гонорий Августодунский приводит ее на праздник Сретения²³⁴.

В церкви Ле Мана, где так много витражей, посвященных Пресвятой Деве, находится и единственный известный нам витраж, на котором изображено местное чудо Богоматери. Конечно, он был подарен аббатством Эврона, так как здесь излагается чудесная история основания этого монастыря. Один паломник, возвращаясь из Святой Земли, нес с собой реликвии связанные с Девой Марией. Между Ле Маном и Лавалем он остановился под деревом, привязал свой узелок к одной из ветвей, прилег в тени и заснул. Когда он проснулся, то дерево так выросло, что он не мог достать свои вещи. Вся округа пришла в волнение: дровосеки тщетно пытались срубить дерево, их топоры тупились о ствол. В свой черед приходит и епископ: как только он совершает крестное знамение, дерево само наклоняется к нему и протягивает святые реликвии. Все понимают, что Дева

²³⁰ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. XIV, cap. XLIII.

²³¹ *Legend. aur.*, Житие святого Юлиана. Сходство имен заставило Иакова Ворагинского сделать эту легенду продолжением Жития святого Юлиана.

²³² См. Paul Meyer, *Notice sur un manuscrit d'Orléans contenant d'anciens miracles de la Vierge* // *Notices et extr. des Manusc.*, t. XXXIV (1895), p. 31 ff.

²³³ Трифорий хора; 4-е и 12-е окна.

²³⁴ *Spec. Eccles.*, PL, t. CLXXII, col. 852.

Мария хочет, чтобы Ее почтили в этой местности, и воздвигают в Ее честь аббатство.

Чудеса Пресвятой Девы, которые мы только что рассмотрели, — единственные изображения такого рода в наших средневековых церквах. Повсюду, кроме Ле Мана, довольствовались тем, что писали или ваяли историю Феофила. Несмотря на широкую известность чудес Богоматери, художники предпочитали рассказывать о Ее жизни и смерти.

Итак, в Средние века апокрифы были живым источником поэзии и изобразительного искусства. Без их помощи нам были бы непонятны вся жизнь Девы Марии и часть жизни Иисуса Христа в том виде, как их передавали художники XIII в. Заканчивая эту главу, мы вновь с полным правом утверждаем, что без апокрифов по меньшей мере половина средневековых произведений искусства была бы для нас закрытой книгой.

ГЛАВА IV

СВЯТЫЕ И ЗОЛОТАЯ ЛЕГЕНДА

I. Святые. Место, которое они занимают в жизни средневековых людей. — II. «Золотая легенда». Ее характер. Ее очарование. — III. Как художники интерпретировали «Золотую легенду». Усилия, предпринятые для выражения святости. — IV. Характеристики святых. Эмблемы и атрибуты. Реакция искусства на легенду. — V. Характеристики святых и гильдий. Святые-помощники. — VI. Каких святых чаще всего изображали в Средние века? Апостолы. Их апокрифическая история: Псевдо-Авдий. Атрибуты апостолов. — VII. Местные святые. — VIII. Святые, почитаемые всеми христианами. — IX. Влияние реликвий на выбор святых. — X. Святые, которых выбирают донаторы. Гильдии. — XI. Влияние феномена паломничества на выбор святых. Св. Иаков, св. Николай, св. Мартин.

I

В соборе история христианского мира представлена на манер «Зеркала истории» Винсента из Бове. Эпохи там отсчитываются не по императорам или царям, но по святым. Через витражи и статуи провозглашается, что со времени пришествия Иисуса Христа не было других великих людей, кроме учителей Церкви, исповедников и мучеников. Те же, имена которых были у всех на устах, завоеватели и победители, в святилище становятся самыми смиренными: на витражах мы видим, как они, будучи ростом меньше, чем дети, преклоняют колени перед святыми.

«Зерцало истории» Винсента из Бове свидетельствует, что именно таковой была средневековая концепция истории. Нет ничего более удивительного, чем порядок расположения глав в этом великом труде, по которому столько поколений, включая самих наших королей, изучало историю. В начале каждой книги Винсент из Бове называет восточных и германских императоров, а также французских королей; он посвящает несколько строк их битвам и указам, а затем переходит к своему основному предмету, то есть жизни святых — современников этих царей и императоров. Его герои — это

аббаты, затерянные в одиночестве монахи, юные пастухи и нищие. В его глазах самыми важными событиями мировой истории являются перенос мощей, основание монастыря, исцеление бесноватого и уход отшельника в пустыню.

В тот момент, когда завершается античная цивилизация, и Бозций или Симмах оказываются последними римлянами среди варваров, в истории Винсента из Бове не замечается ни удивления, ни выражения какого-либо чувства — он отворачивается от Рима и, с полным спокойствием, перечисляет те события, которые кажутся ему единственно достойными того, чтобы о них узнали люди: чудеса святого Леонарда в Лимузене, святого Максенция в Пуату и путешествия святого Макловия¹. Святой отшельник Дий, обитавший в вожском лесу, гораздо дольше удерживает внимание этого историка, чем император Ираклий.

Таким образом средневековая история сводится к истории нескольких чистых душ, живших вдали от мира. Кажется, что в IX и X вв. землю населяли только святые; мир напоминал тот пейзаж из Кампо Санто в Пизе, где мы видим лишь анахоретов, погруженных в молитву. Да и величайшие события современной историку жизни, за исключением крестовых походов, никогда не занимают главного места в книге Винсента из Бове. Битва при Бувине почти незамеченной проходит между рассказами о жизни святых Марии из Уаньи и Франциска Ассизского. Святые образуют небесную цепь, идущую от св. Людовика к апостолам, а от апостолов, через праотцев и пророков, поднимается до самого Авеля, первого праведника.

Такова истинная история мира в глазах человека XIII в., таков истинный град Божий. Следует постоянно держать в уме эту концепцию истории, чтобы правильно истолковывать бесчисленные легенды о святых, нарисованные или высеченные в Шартрском соборе. Каждый витраж, каждый барельеф — словно глава в «Великом Зерцале». Подобное понимание истории в определенной степени (но не до конца) объясняет то великое количество образов святых, что украшает наши соборы.

Для средневековых христиан святые были не только героями ми-

¹ *Spec. hist., lib. XXI, cap. XXII, XXX, LIV.*

ровой истории, прежде всего они были посредниками и покровителями. В тех почестях, объектом которых они являлись, было более чем достаточно древнего язычества. Они были связаны с жизнью людей и городов подобно местным божкам языческого Рима. При рождении христианин через крещение получал имя определенного святого, который становился его покровителем и образцом. Эти имена не давались случайно: чаще всего выбирали старых епископов и монахов, живших в данной области в незапамятные времена, чьи реликвии творили чудеса. Многие имена, дававшиеся при крещении, ныне превратились в фамилии и раскрывают происхождение семьи, носящей их². Ребенок превращался в подростка, выбирал ремесло и вступал в гильдию — здесь его принимал под свое крыло новый святой. Если он был каменотесом, то он не работал в праздник апостола Фомы; если чесальщиком шерсти — то в праздник святого Власия; а если кожевником — в день святого Варфоломея. В этот день он забывал свои тяжелые труды и длинные рабочие часы; гордый, словно шевалье, он шествовал за хоругвью с изображением своего небесного покровителя, присутствовал на мессе вместе со своим хозяином и подмастерьями, а затем садился за один стол вместе с ними. Имя святого ассоциировалось с лучшими воспоминаниями молодости. Большие праздники, во время которых можно было увидеть великолепные процессии, несущие блистающие раки, когда разыгрывались мистерии, когда город сам для себя разыгрывал спектакль, посвящались святым покровителям города. В самом диком углу старой Франции веселились по крайней мере раз в год: в день, когда наступал праздник того святого, чьи реликвии хранились в местной церкви, люди танцевали под вязом близ кладбища. В центральных провинциях Франции деревенский праздник до сих пор называется *l'apport*, то есть «подношение». Это слово напоминает о даре, который каждый добрый христианин должен был в этот день принести к алтарю святого покровителя прихода.

² Фулькраны происходят из Лангедока (святой Фулькран Лодевский); Фуко — из Бургундии (святой Фуко Осеррский); Жеро — из Канталя (святой Герард [Жеро] из Орильяка); Леонары или Льенары — из Лимузена (святой Леонард — великий лимузенский святой); Любены — из Шартра и т. д. См. по этому поводу: Giry, *Manuel de Diplomatie*, Paris, 1894, p. 368.

Святые отрывали средневекового человека от его монотонной жизни, заставляли его брать посох и странствовать по свету. Почти все путешественники в те времена были паломниками. Самые бедные брели — от аббатства к аббатству, от одного странноприимного дома к другому — до Сантьяго-де-Компостела. Те, кто не мог предпринять длинное путешествие, довольствовались тем, что жертвовали воск на свечи святому Матурину Ларшанскому или святому Фарону из Мо. Французские дороги были усыпаны путниками, у которых на головном уборе был приколот свинцовый образок святого Михаила Архангела³ или святого Эгидия Лангедокского⁴. Эти маленькие медали стоили пропуска, подписанного королем — мирных людей, что путешествовали для «исцеления души», пропускали вражеские армии. — Кроме того, в каждой провинции были свои священные места, связанные с памятью епископа, отшельника или мученика. Источники, в которых когда-то обитали богини-матери; камни ланд, обжитые феями, стали христианскими — их благословили великие святые. В Морване крестьяне каждый год приходили испить воды из источника, который ударом креста открыл святой Мартин или собирались на коленях вокруг скалы, на которой остался след святого⁵. Святые заменили гениев гор, долин и лесов. Все высоты, посвященные когда-то Меркурию, ныне стали посвящены архангелу Михаилу, небесному вестнику, который является на вершинах. Земля Франции вновь, как в кельтские времена, стала огромным святилищем; в самых своих пустынных местах она сохранила след какого-нибудь человека Божьего.

Святилища, пустыни, святые источники — вот в чем заключалась вся география прежних времен. Святые были единственным предметом изучения человека XIII в., они присутствовали во всех его мыслях и поступках. Заболев, именно от них он ожидал исцеления. Против лихорадки призывали святую Геновефу⁶ Парижскую, против грудных недугов — святого Власия. Святой Губерт, так

³ Особо почитаемого в связи с чудом в Сен-Мон-Мишель. — *Прим. пер.*

⁴ См. Forgeais, *Plombs historiés*, Paris, 1861, 2e série. Enseignes de pèlerinages.

⁵ См. Bulliot et Thiollier, *La Mission et le culte de saint Martin dans le pays Eduen*, Paris, 1892.

⁶ Более распространено ее французское имя Женевьева. — *Прим. пер.*

долго живший среди собачьих свор, лечил укусы: в одной из его часовен надо было получить ключ из благословенного железа — его нагревали на огне и прикладывали к ране. Святая Аполлинария, которой палачи сломали челюсть, врачевала зубную боль. Святой Себастьян, святой Адриан, а позже, начиная с XIV в., и святой Рох защищали города от чумы. Зараза не могла проникнуть в те дома, что были защищены тремя буквами — *V. S. R., Vive Saint Roch*, что означает «Да здравствует святой Рох»⁷. Исполненный доброты покровитель сжаливался над всеми слабостями и мучениями нашей плоти. Справиться с упадком сил при беременности женщинам помогал пояс святой Веры или святой Маргариты. Дети, у которых на запястье была повязана лента с именем святого Амабля из Риома, никогда не боялись темноты. Святой Сервазий укреплял слабые души, ужасавшиеся при мысли о смерти. Святой Христофор спасал от внезапной смерти: достаточно было увидеть его гигантский образ при входе в собор, чтобы быть уверенным в том, что не умрешь во время пути⁸: *Christophorum videas, postea tutus eas* («Коль Христофора узришь, дальше останешься цел»).

Сила молитв, возносимых в честь святых, распространялась на животных, на растения, на всю природу. Святой Корнелий защищал волов, святой Галл кур, святой Антоний свиней, святой Сатурнин овец⁹, а святой Медард защищал виноградники от заморозков.

Это страстное желание помощи, исцеления и спасения в полнейшем невежестве касательно всего, что происходит на свете, особенно трогательно¹⁰. В трудные моменты жизни, когда дух беспокоен, а душа тоскует, имя спешащего на помощь святого всегда возникало

⁷ На юге Франции и севере Испании.

⁸ До сих пор при входе в Амьенский собор можно увидеть барельеф с изображением святого Христофора. Громадные статуи святого в Осерре и соборе Парижской Богоматери датируются не раньше XV–XVI вв.

⁹ О святых защитниках домашнего скота см. Rolland (Eug.), *Faune populaire de la France*, t. V, p. 111.

¹⁰ Ребяческим было то, что добродетели, приписываемые святым, часто доказывались всего лишь каламбурами. Святой Лие (Связанный) исцелял рахитичных детей, святой Фор (Сильный) укреплял их, святой Ват (имя которого производили от глагола «идти») возвращал им способность ходить, святая Клара (Светлая) врачевала болезни глаз.

в памяти христианина. Путники, застигнутые ночью далеко от дорог, молились Юлиану Странноприимцу. Решение безнадежных дел возлагалось на святого Иуду. Рыцари, накануне турнира, призывали на помощь святого Драузина, епископа Суассона: Фома Бекет, перед тем, как отправиться в Англию, где он должен был бороться с Генрихом II как воин Божий, захотел провести ночь у гробницы древнего епископа¹¹. Пленники, заключенные в самые глубокие подземелья, возлагали свою надежду на святого Леонарда и обещали ему, как сделал Боэмунд, пожертвовать в день освобождения в его церковь серебряные цепи.

Наши старые французские пословицы, ныне забытые, а когда-то переходившие в течение веков из уст в уста, смешивали имена святых со всеми наблюдениями народной мудрости. Церковный календарь настолько хорошо был укоренен в памяти каждого, что можно было говорить:

«На святого Георгия (23 апреля) сей свой ячмень; на святого Марка (25 апреля) уже слишком поздно». Или еще:

«На святого Варнаву (11 июня) коса на лугу; на святого Лупуса (1 сентября) лампа в доме»¹².

Маленькие народные календари, вырезанные неграмотными крестьянами, отмечают главные даты года с помощью атрибутов святых: стрела для святого Себастьяна, ключ для апостола Петра, меч для апостола Павла¹³. Подобные иероглифы были понятны всем.

Святые создавали ритм года. Кажется, что они по очереди поднимаются над горизонтом, подобно созвездиям. Они сохраняли нечто от языческого очарования природы и смены времен года. Летний праздник святого Иоанна Крестителя, который отмечают во «время цветения всякой травы», был до некоторой степени и праздником солнца. Святой Валентин, отмечавший окончание зимы, был (особенно в Англии) праздником молодой, еще не определившейся весны. Говорили, что в этот день птицы разбиваются в лесах на пары,

¹¹ См. Michel Germain, *Hist. de Notre-Dame de Soissons*, liv. III, ch. I. Гробница святого Драузина ныне находится в Лувре.

¹² См. Leroux de Lincy, *Le livre des proverbes françaises*.

¹³ См. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, t. II, статья «Calendrier».

а молодые люди должны были приносить цветы к окнам своих возлюбленных.

Для народа святые не просто маркируют смену времен года, они управляют этим движением. По своей воле они раздают людям хорошие и плохие дни, как древние германские боги. В Провансе святой Цезарь Арльский имел полную власть над бурями: его перчатка, принесенная в долину Вэзон, спустила с цепи ветры¹⁴. У святого Сервазия в запасе было три снежных дня, которые он мог предъявить в самой середине мая. Святой Барб отгонял молнию — вот почему все колокола, звонившие во время грозы, были украшены его образом¹⁵. Святой Медард господствовал над дождем. Эту привилегию с ним разделяли многие другие святые; во время долгих засух люди, раздраженные бесполезными молитвами, многократно окунали в воду статуэтку святого, которого они тщетно умоляли¹⁶ дать им дождь.

Природа и вся вселенная провозглашали славу святых. Млечный путь именовался «дорогой Святого Иакова»; свечение на море — «огнями святого Эльма». Маленькие ягоды на живых изгородях, созревающие зимой, назывались во Фландрии «светильниками святой Гудулы». Подорожник, который помогает при золотухе, на севере Франции известен под именем «травки святого Маркула»¹⁷.

Итак, древнее язычество продолжало невинное существование под укрытием святых. Так, как сегодня выглядит Бретань — со всеми ее капеллами, источниками и праздниками прощения, — так, должно быть, выглядела в Средние века вся Франция.

¹⁴ G. de Tilbury, *Otia imperialia*, part 3, cap. XXXIV.

¹⁵ См. *Bulletin monum*, t. XXIV, p. 227 ff.

¹⁶ Molanus, *De Sanct. Imagin.*, lib. II, cap. XXXIII.

¹⁷ О растениях, которые носят имена святых, можно справиться в книге: Bauhin, *De plantis a divis sanctisve nomem habentibus*, Bâle, 1591. Святой Маркул излечивал от золотухи; говорят, что это он даровал такую привилегию французским королям. После коронования они отправлялись в приорат Корбени (близ Лана), где поклонялись гробнице святого.

II

Мы понимаем, почему святые занимали такое место в соборе, почему им было посвящено столько витражей. Людям не надоедало смотреть на своих защитников и друзей, на всех тех, с кем они были лучше знакомы, чем с Богом. Им не надоедало и слушать о них: поэмы на народном языке, драмы и проповеди без конца напоминали христианам о знаменитых чудесах и прославленных примерах из житий святых. Церковь верно охраняла сокровищницу этой почти бесконечной истории и передавала ее людям. В каждом соборе и монастыре хранили и торжественно читали Жития святых диоцеза в день их праздника. Что же до святых, прославленных во всем христианском мире, то их жития, более или менее сокращенные, находились в книге чтений хора, в Лекционарии. Благодаря Лекционарию, чьи уроки позже перешли в Бревиарий, когда эта единственная книга заменила в течение XIII в. все старые литургические книги¹⁸, святые жили в церковной памяти долгие века. Он был создан из отрывков, заимствованных из самых знаменитых легенд. «История апостолов» Авдия, «Жизнь отцов-пустынников», переведенная Руфином Аквилейским, «Диалоги» святого Григория Великого, «Мартирологий» Беды Достопочтенного и многие другие анонимые труды были использованы с огромной наивностью и полным отсутствием критического духа. Это была Сумма житий святых, драгоценная в то время, когда книги были редкостью.

Итак, Иаков Ворагинский не сделал ничего нового, когда в конце XIII в. написал свою знаменитую «Золотую легенду»¹⁹. В этой прославленной книге он всего лишь популяризовал Лекционарий, которому он следовал вплоть до сохранения структуры²⁰. Ничего оригинального не предлагается в его компиляции; он довольствуется тем, что то там, то тут дополняет рассказы Лекционария, прибегая к первоисточникам, или добавляет новые жития. «Золотая легенда»

¹⁸ См. Battifol, *Hist. du Bréviaire*, ch. IV, p. 193 ff.

¹⁹ Иаков Ворагинский, доминиканец, епископ Генуи. Родился ок. 1230 г., умер ок. 1298.

²⁰ Жития святых рассказываются по порядку церковного календаря и начинаются со времени Рождественского поста.

прославилась во всем христианском мире тем, что в руках у каждого оказались рассказы, которые до того едва ли покидали страницы литургических книг. Отныне барон в своем замке или купец в комнате за лавкой могли на досуге наслаждаться всеми этими прекрасными историями.

Критика, которой эрудиты XVII в. подвергли Иакова Ворагинского, не достигла цели. Эта золотая легенда, которую пренебрежительно называли «свинцовой легендой»²¹, была произведением не одного человека, но всего христианского мира. Наивность и легковерие писателя принадлежали его эпохе. Сказочные истории о путешествии святого Фомы в Индию или волшебного плаща святого Иакова, которые с таким удовольствием рассказывает «Золотая легенда» и которые были столь неприятны суровым богословам школы отцов Тридентского собора, в XIII в. были общепринятыми. Их публично читали в соборах и изображали на витражах. Осуждая Иакова Ворагинского, мы осуждаем все старинные лекционарии, а с ними и всех каноников, читавших их, и всех верных, слушавших чтение.

Для нас — тех, кто ищет в средневековых книгах дух времени — «Золотая легенда» остается одним из интереснейших творений этой эпохи. Верность в воспроизведении предыдущих рассказов и отсутствие оригинальности делают ее особенно ценной. Подобная книга восхитительным образом представляет целую серию трудов, так что можно, в крайнем случае, быть избавленным от необходимости справляться с ними. Достаточно прочитать ее, чтобы смочь объяснить почти все житийные барельефы и витражи наших соборов. Переиздавая ее, Граесс сослужил огромную службу если не религиозной истории, то, по крайней мере, истории искусства²². Итак, «Золотая легенда» будет нашим главным руководством в данном

²¹ В предисловии болландистов и Молануса (lib. II, cap. XXVII) сказано: *Tolerat Ecclesia legendam auream Jacobi de Voragine quam alii plumbeum vocant* («Церковь терпит “Золотую легенду” Иакова Ворагинского, которую иные называют “Свинцовой”»).

²² *Legenda aurea* / Ed. Graesse, Wratislaviae, 1890. Брюне сделал перевод «Золотой легенды» (Paris, 1843, 2 vol.). Более недавний перевод был выполнен Т. Де Визева.

исследовании, и именно в этой популярной книге мы будем искать объяснения произведений искусства, созданных для народа.

Мы можем без особых усилий понять, какое очарование должно было заключаться в подобной книге, и какую духовную пищу находило в ней Средневековье.

Для начала ее многочисленные биографии предлагали верным самую разнообразную картину человеческого существования. Познать жизнь святых означает познать все человечество, всю жизнь в целом. По ней можно изучать все эпохи и условия существования. Наши романы — эти «человеческие комедии» — менее разнообразны и богаты опытом, чем бесконечное собрание *Acta sanctorum*: а в «Золотой легенде» дается их основная составляющая. Не существовало ни одного ремесла, ни одной свободной профессии, в которой не было бы своих святых. Святые могли быть королями, как святой Людовик; папами, как святой Григорий; странствующими рыцарями, как святой Георгий; сапожниками, как святой Криспин; нищими, как святой Алексей. Был найден даже адвокат, которого канонизировали: народ добродушно выразил свое изумление по поводу этого события в гимне, который пели в честь святого Ива:

Advocatus et non latro

Res Miranda populo

(«Адвокат и не разбойник —

Вот народу диво»).

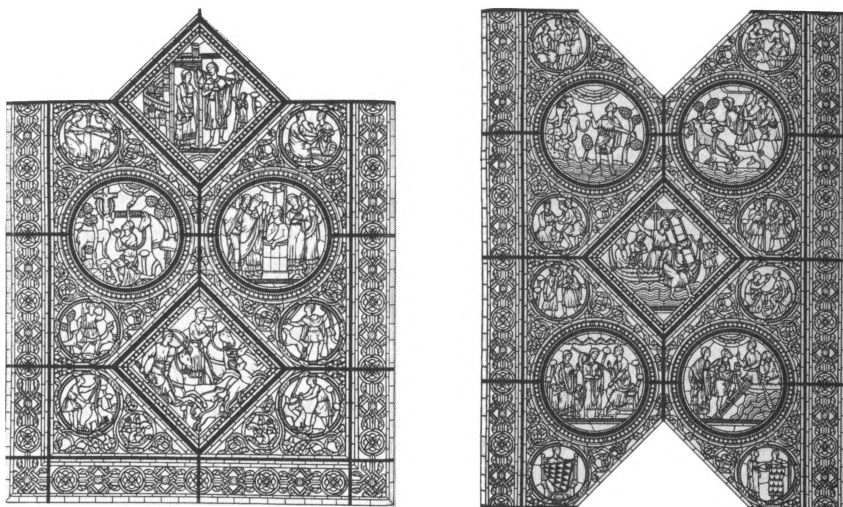
Пастухи, погонщики волов, батраки, девочки на побегушках были сочтены достойными восседать одесную Бога. Жития этих смиренных христиан показывали, что во всяком человеческом существовании есть место серьезному и глубокому. Для средневекового читателя они были богатейшей сокровищницей мудрости, потому что в своей книге всякий мог найти образец для подражания.

«Золотая легенда», знакомящая с христианской жизнью, также учила его познавать мир, воображать другие эпохи и климатические условия. В Средние века на страницах «Золотой легенды» встречались история и география. Вселенная представляла там смутной и дрожащей, деформированной как на старых картах, но тем не менее, это — образ реальности. Следуя дням недели, книга переносила

читателя то в пустыню Фиваиды, к гробницам, где в компании шакалов обитали Божьи люди; то в Рим времени святого Григория — опустошенный, чумной, лежащий в руинах город. В другой раз надо было следовать за рассказчиком к берегам немецких рек или же перелетать с ним к «Острову святых». К концу христианского года воображение успевало обожать все страны и времена; смиренный верующий, который знал в мире только свою улицу и колокольню, проживал жизнь всех христиан в целом.

Но главная привлекательность книги гораздо менее содержалась в ее истинности, чем в чудесах, о которых она рассказывала. Многие жития святых сравниваются по изобретательности с романами. В особенности же волшебные сказки напоминают легенды о восточных святых, собранные греческими или коптскими агиографами. Из них своей необычайностью выделяются истории о святом Евстафии, святом Георгии и святом Христофоре.

Однажды Плакида, генерал императора Траяна, увидел образ Иисуса Христа между рогами большого оленя, на которого он охотился. После этого чуда он обратился в христианскую веру, и, будучи крещен вместе с женой, принял имя Евстафия (илл. 138). Господь, дабы испытать (как некогда своего служителя Иова), разорил его. Евстафий, без каких-либо средств к существованию, отправился со своей семьей по морю в Египет. Так как у них не было денег, чтобы заплатить за проезд, то хозяин корабля забрал его жену. В тоске Евстафий углубился в незнакомую ему местность и оказался со своими двумя детьми на берегу реки. Одного он оставил на берегу, а другого повез через реку. Когда он возвращался, чтобы забрать второго, и уже был на середине реки, то на одном берегу появился волк, а на другом лев, которые забрали обоих его сыновей (илл. 139). В отчаянии Евстафий пришел в соседнюю деревню и нанялся в работники к земледельцу. Там он оставался долгие годы, оплакивая сыновей, коих он почитал мертвыми, в то время как на самом деле они, спасенные крестьянами, росли неподалеку от него. История заканчивается подобно античным романам и комедиям. Драматический прием, к которому часто прибегали Менандр и Теренций — ἀναγνώρισις — был умело использован агиографом. Солдаты Траяна, проходя через деревню, где нашел себе пристанище Евстафий, узнали своего военна-



138–139. Легенда о св. Евстафии. *Витражи Шартрского собора, первая и вторая часть*

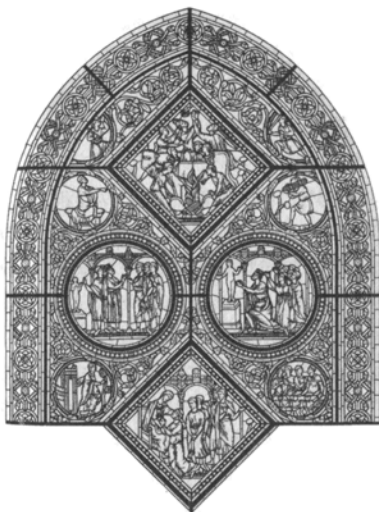
чальника. Император вновь поставил его во главе легионов, и Евстафий узнал своих сыновей в двух юношах, взятых в армию. В свою очередь, молодых людей узнала и мать, которой они рассказывали о своем детстве на постоялом дворе. После стольких испытаний Евстафий воссоединился со своей женой и детьми, но счастье их длилось недолго. Преемник Траяна Адриан узнал, что Евстафий был христианином. Он велел заключить его со всей семьей в бронзового быка, и «обновил» казнь, изобретенную Фаларидом (илл. 140).

Такие истории обладали в Средние века очарованием сегодняшних приключенческих романов²³.

Легенда о святом Георгии, появившаяся в греческой части империи, была фрагментом эпоса. В Греции никогда не иссякала жизненная сила эпоса. Святой Георгий — это Персей христианского Востока. — Близ Силены, в Ливии, был пруд, в котором обитало чудовище. Город регулярно посылал ему дань в виде овец; если же почему-либо овцы не появлялись, то чудовище отправлялось под го-

²³ Легенда о святом Евстафии была очень дорога сердцам средневековых мастеров (витражи в Сансе, Осерре, Ле Мане, Туре). В Шартре святому Евстафию посвящены три витража и один барельеф на южном фасаде.

родские стены и отравляло воздух своим зловонием. Когда овцы закончились, монстру предложили молодых юношей и девушек. Случилось же так, что жребий идти выпал самой царской дочери. Ничто не могло спасти ее, и после отсрочки в восемь дней, под взглядами всего города, она отправилась к пруду, облаченная в царские одежды. Святой Георгий, который проезжал мимо, увидел, что девушка плачет, и спросил, куда она идет. Она ответила ему так: «Юноша, я верю, что у тебя благородное и доброе сердце, но поспеши уйти». Георгий сказал на это: «Я не уйду, пока ты не скажешь мне, что послужило причиной твоих слез». Когда же она объяснила ему все, Георгий сказал: «Ничего не бойся, так как я помогу тебе во имя Иисуса Христа» — «Смелый рыцарь, не ищи смерти вместе со мной, — сказала девица, — достаточно уже того, что я погибну, а ты не можешь ни помочь мне, ни освободить меня, а только пропадешь, как и я». В этот момент из воды появилось чудовище. Дрожа, дева умоляла его: «Беги как можно быстрее, рыцарь». Но вместо ответа Георгий забрался на лошадь, перекрестился, препоручив себя Иисусу Христу, и бросился навстречу монстру, бесстрашно бросая ему вызов. Он размахнулся с такой силой, что пронзил чудовище и пригвоздил его к земле. Затем, обратившись к царской дочери, он велел ей обвязать свой пояс вокруг шеи чудовища и несколько не бояться. Когда это было сделано, монстр последовал за ней, как самая послушная собачонка²⁴. Разве это рыцарское приключение не-



140. Легенда о св. Евстафии. Витраж Шартрского собора. Третья часть

²⁴ *Legenda aurea*, t. II, p. 75. — Святой Георгий дважды изображен в Шартре (статуя на южном фасаде и витраж главного нефа). По всей видимости, в высоких окнах хора существовал и второй витраж, посвященный святому Георгию, но ныне он уничтожен. См. Bulteau, *Descript. de la cath. de Chartres*, 1850, p. 210. В Лионе ему посвящены два барельефа портала.

льзя сравнить с самыми прекрасными рассказами о Ланселоте или Гавейне? И какой странствующий рыцарь мог бы сравниться со святым Георгием?

Но еще более изумительной была история святого Христофора. Он был гигантом из Земли Ханаан, высотой в двенадцать локтей и ужасного вида. Он поступил на службу к одному царю, поскольку слышал, что это самый могущественный государь на свете. Однажды, когда было произнесено имя дьявола, царь перекрестился. Так Христофор понял, что в мире есть кто-то еще более могущественный, чем его господин. Вот почему он отправился в путь, чтобы наняться в услужение к дьяволу. Он встретил его в пустыне, и они продолжали идти вместе. Когда они подошли к одному перекрестку, то заметили крест, и внезапно дьявол пустился в бегство. Как только Христофор нагнал его, то захотел узнать причину столь внезапного страха, и под градом вопросов дьявол был вынужден признаться, что есть некто еще более могущественный, чем он сам, и это — Иисус Христос. Христофор без промедления приступил к поискам хозяина, более могущественного, чем дьявол. Он встретил отшельника, который обучил его истинам христианской веры и крестил. Желая, чтобы ученик продвинулся дальше на пути совершенства, отшельник посоветовал ему поститься — однако добрый великан к этому был совершенно не способен. Тогда он велел ему повторять на память молитвы, но Христофор запутался и не смог с этим справиться. Узнав лучше своего неопита, отшельник поставил этого человека доброй воли на берегу быстрой реки, где каждый год тонуло множество путников. Христофор сажал проходящих к себе на спину, и с помощью посоха пересекал поток. Однажды он услышал, что его зовет ребенок. Он вышел из своей лачуги, посадил маленького путешественника к себе на плечо и начал переходить реку. Но когда он был на середине, ребенок сделался так тяжел, что великан, согнувшись пополам, мог продвигаться вперед только с огромным трудом. Достигнув берега, он спросил у ребенка, кто он такой. Он сказал: «Ты возложил на меня такой тяжелый груз, что и весь мир, положенный на мои плечи, не было бы столь же трудно нести». Ребенок ответил ему: «Не удивляйся, Христофор. Ведь у тебя на плечах был не только целый мир, но и Тот, кто сотворил его. Знай, что Я — Иисус Хрис-

тос». С этими словами дитя исчезло. Посох Христофора, который был воткнут в песок, покрылся листьями и цветами. Через некоторое время Христофор умер храброй мученической смертью в Ликий, в городе Самос²⁵. — Если святой Георгий похож на Персея, то святой Христофор напоминает нам о Геракле: как и тот, он рожден служить. В христианской Греции старые герои, которых почитали умершими, возрождались в новых формах.

Народ-дитя был очаровыван этими рассказами. Почти все жития святых восточного происхождения выглядели как роман. Святая Феодора переделалась в мужчину и двадцать лет прожила среди монахов; святой Алексей побирался во дворце своего отца, где, никем не признанный, спал под лестницей с собаками. Легенда о семи спящих отроках из Эфеса захватывающая, как «Тысяча и Одна Ночь» — там есть и пещера, и сокровища.

История западных святых была менее богата захватывающими приключениями. Тем не менее, легенды о святых немецкого или кельтского происхождения были способны возбуждать воображение. Житие святого царя Гонтрана Бургундского, которому крысы указали подземный тайник, полный золота, было, без сомнения, народной песней бургундских племен²⁶. Видимо, жития святого Патрика Ирландского и святого Брендана были записаны у кельтских бардов, лишь недавно обращенных в христианство²⁷. Поэт (он заслуживает этого имени) каждое мгновение уводит читателя за пределы известного мира. Морские приключения святого Брендана были, до книги Марко Поло, единственным средневековым рассказом о путешествиях. Воображаемые острова, которые, как считалось, открыл ирландский святой, все еще будоражили воображение первых мореплавателей в XV в.

Кроме того, если в житиях западных святых и было меньше при-

²⁵ *Legend. aur.*, De Sanct. Christoph. Шартрский витраж. Количество изображений святого Христофора увеличилось в конце Средних Веков.

²⁶ Легенда о святом Гонтрane, так же как и многих других святых, о которых мы говорим в этой главе, не фигурирует в «Золотой легенде». Однако, как мы уже писали, под общим названием «Золотая легенда» мы будем понимать все сборники житий святых, которые были в ходу в Средние века.

²⁷ Мы видим, как святой Патрик превратил короля Ирландии в лиса.

ключений, то там по крайней мере можно найти столько же чудес, сколько и у восточных святых. Даже в Средние века Церковь с подозрением относилась ко многим чудесам, описанным в «Золотой легенде»; народ принимал их все. Их вновь приписывали любимым святым²⁸. Благоразумные святые — такие как святой Винсент де Поль или святой Франциск Сальский — совсем не понравились бы людям XIII в. Для них настоящим святым был тот, кто лицом к лицу сталкивался с демонами и ангелами. Из жития святой Геновефы жители Парижа усвоили только одно: когда дьявол тушил ее свечу, ангел вновь зажигал ее.

Постоянное вмешательство ангелов придает этим историям нежное очарование. Ангелы приходят, чтобы смиренно служить людям, так как эти героические личности стали, благодаря борьбе и страданиям, более великими, чем они. Ангелы бережно несут Петра Ноласко, основателя ордена Богородицы Искупления, на скамьи хора, когда того уже не держат ноги. Они заканчивают пахать за святого Исидора, который увлечен молитвой. Они относят на Синай девственное тело святой Екатерины после ее казни. Земля и небеса становятся одним целым: Иисус Христос снисходит в тюрьму, где держат святого Дионисия, и причащает его из своих собственных рук.

Чудесами, которые люди любили больше всего, были те, где святые проявляли свою власть над природой. Кажется, что рядом с этими Божьими людьми мир возвращается к своему первоначальному невинному состоянию. Отшельники, населяющие леса Галлии, как будто живут в Раю. У святого Каласия в пустынной области Перш в качестве товарища был зубр, дикий бык древней Галлии. Святого Эгидия кормила лань, и когда он защищал ее от ловчих короля, ему повредили руку (ведь охотясь, меровингские короли часто сталкивались лицом к лицу с отшельниками). Святой Власий лечил больных животных, но перед тем, как приблизиться, они ждали, когда отшельник закончит свои молитвы. Святая Бригитта ухаживала за

²⁸ Чудо воскрешения святым Николаем трех школьников, как мы скоро увидим, было выдуманно народом.

лебедами северных морей, которые падали на заледеневший пруд в Килдэре.

В «Житиях святых» человек примирился с природой: самые дикие животные превращаются в смиреннейших. Лев последовал в пустыню за святым Герасимом²⁹; волк провел через всю Бретань слепого святого Эрве; когда святой Гervasий заснул в поле, то орел летал над его головой, чтобы уберечь его от жарких солнечных лучей.

Говорили, что святые настолько полны добродетели, что даже неодушевленная природа содрогается, когда они идут. В день переноса мощей святого Фирмина дерева, осыпавшиеся зимой, внезапно снова зазеленели. Там, где святая Ульфа Пикардийская проходила в церковь, трава становилась прекрасней, чем раньше. Так повсюду вокруг себя святые восстанавливали древнюю гармонию мира. Многие из этих легенд, порожденных самой душой народа, свидетельствуют о большой деликатности и глубокой нежности по отношению к природе — они свидетельствуют в пользу народов, сохранивших и принявших их.

Таково очарование «Золотой легенды». Верующие XIII в. находили в ней все, что было им дорого: картину человеческой жизни, краткое содержание мировой истории, необычайные приключения и чудеса.

После Тридентского собора Церковь сурово отнеслась к этим наивным рассказам; несомненно, она посчитала, что такое количество чудес скрывает истинное величие святых. Богословы XVII в. хорошо знали свое время: они не желали, чтобы жития святых стали причиной соблазна для умов, сформированных протестантской критикой. Но Лануа все же заслуживал прозвища «разоритель святых», и кюре Сент-Эташ, трепеща за покровителя своей церкви³⁰, кланялся при встрече в пояс этому грозному человеку. Такие сомнения не могли появиться у средневековой Церкви. Напротив, народ под всеми завитушками легенды почти всегда чувствовал ее высшую истинность. Бесконечные сказки, которые рассказывали о чудесах святого Мартина, не помешали художникам предпочесть самую человеческую чер-

²⁹ Художники очень рано спутали святого Герасима со святым Иеронимом, и придали последнему в качестве сопровождающего животного льва.

³⁰ Святого Евстафия. — *Прим. пер.*

ту в его житии — они сделали вечным жест молодого римского солдата, отрезающего мечом половину своего военного плаща, чтобы одеть нагого нищего.

III

Итак, «Золотая легенда», по всем вышеперечисленным причинам, была любимой книгой в Средние века. Теперь посмотрим, как ее интерпретировали художники³¹.

Наши великие святые прославляются в наших соборах XIII в. двумя способами: или вся их жизнь полностью раскрывается в последовательности картин, или же глазам верующих предстает только их образ, четко охарактеризованный.

Первую манеру особенно охотно использовали витражисты. В течение XIII в. витраж был прежде всего нарративным. Нижние витражи Шартрского собора, сохранившиеся столь чудесным образом, являют собой яркие страницы «Золотой легенды». Ансамбль формирует одну из самых прекрасных иллюстрированных книг, за которую когда-то принц платил на вес золота. С текстом Иакова Ворагинского в руках мы без труда расшифруем все сцены³². Художник начинает снизу, и, понемногу поднимаясь к вершине витража, следует сборнику легенд шаг за шагом. Например, история святого Евстафия полностью разворачивается в двадцати медальонах — начиная с явления Плакиде чудесного оленя и заканчивая мученичеством святого и его жены в медном быке. В каждом эпизоде художники придерживаются только самого важного. В медальонах они изобраа-

³¹ Необходимо ли напоминать, что стекольщики XIII в. выполнили большинство витражей до того, как Иаков Ворагинский написал свой труд. — Но «Золотая легенда» вся уже содержалась в лекционных и в «Зерцале истории» Винсента из Бове.

³² Некоторые окна посвящены житиям местных святых, которые нельзя найти в «Золотой легенде», другие — ветхозаветным персонажам (Ною, Иосифу). Все эти сюжеты объясняются в книге Bulteau, *Descript. de la cath. de Chartres* (издание 1850 г. в одном томе) и *Monographie de la cath. de Chartres*, t. III. Позднее, каноник И. Делапорт посвятил витражам Шартра примечательный труд: *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, 1926. Книга сопровождается тремя томами иллюстраций, выполненных г-ном Уве.

жают очень маленькое количество персонажей, чья мимика крайне ясна. Вблизи жесты кажутся преувеличенными вплоть до карикатуры, но издалека они всего лишь экспрессивны. Декор сведен к тому, без чего невозможно обойтись: дерево, городские ворота, волнистые черты, изображающие водные потоки и море. Это знаки, предназначенные для того, чтобы мы предположили образ места, где происходит сцена. Никакого местного колорита: на римских солдатах — кольчуги и щиты XIII в., у императоров — скипетр и корона королей Франции, и они восседают на троне, напоминающем знаменитое бронзовое кресло из Сен-Дени. Один король напоминает другого, один солдат — другого; все они кажутся почти что символами. Нет никакого желания оторваться от сюжета и развить блестящий эпизод: нет ничего необычного в декоре или архитектуре, что так нравилось стекольщикам Ренессанса. Этими маленькими картинками правит замечательный гений ясности и абстракции, заставляющий вспомнить о нашем классическом театре. Жития святых часто длинные и запутаны; в своих интерпретациях мастерам витражной живописи почти всегда удастся избежать подобных недостатков. Второй способ прославления святых заключался в том, что их изображения выставлялись для людского почитания не занятыми в каком-либо действии, но неподвижно-торжественными. На витражах высоких окон или статуях порталов святые представлены почти в сверхчеловеческом облике. В тысячах частей житийных витражей рассказывается о борьбе и страданиях, выпавших на долю святых в их земной жизни. Эти же величественные образы показывают нам блаженных, преобразенных светом иного мира, излучающих вечное спокойствие. Одни посвящены Церкви воинствующей, другие — Церкви торжествующей.

Мастера, в особенности скульпторы, которые должны были выполнять эти великие фигуры, сталкивались здесь с одной из самых прекрасных проблем в искусстве. Речь идет о том, что на лице каждого святого должна сиять отдельная добродетель. Нет ничего менее однообразного, чем великие святые. В «Золотой легенде» каждый из них обладает определенным характером: апостол Павел — это человек действия, апостол Иоанн Богослов — созерцательного типа; святой Иероним — ученый, чье зрение ослабело от многих часов,

проведенных над книгами; святой Амвросий — прежде всего епископ, пастырь своего стада. Не существует такого чувства, или даже оттенка чувства, которое не было бы воплощено в каком-нибудь святом. Святой Георгий смело встречает смерть, а святой Стефан со смирением. Святая Агнесса, Екатерина и Цецилия — девственницы; однако святая Агнесса — это чистосердечная, несведущая и безоружная дева, эмблемой которой является агнец; святая Екатерина — мудрая дева, разбирающаяся в науке добра и зла и диспутирующая с учеными; святая же Цецилия осталась девой в браке, она добровольно избрала целомудрие в брачном покое. Все эти тонкие оттенки жития святых предлагают искусству. Результатом этого является то, что средневековое искусство, где кроме святых почти никто не изображался, стало прежде всего искусством идеалистическим. От него требовалось только сделать душу прозрачной. Сила, милосердие, справедливость, воздержание — вот что можно прочесть на этих лицах. И это не холодные абстракции: святые были живой реальностью. В них было, говоря словами богословов, больше жизни, чем во всех остальных людях. Только они и жили по-настоящему.

В то же время, у каждого из них был свой физический тип и характер. Вместо того, чтобы изображать «Красноречие» в виде какого-то неопределенного оратора, художнику следовало создать портрет апостола Павла — маленького лысого человека с длинной бородой, преображенного гением³³. Таким образом, это искусство, идеалистическое по своей сути, было очень тесно связано с истиной и жизнью. И в этом — настоящее величие средневекового искусства³⁴. Академический идеал, красота, очищенная канонами схоластики и имеющая не больше вкуса, чем чистая вода, не является его целью. Оно завладевает самой хилой реальностью и дает ей засиять новыми красками. Художник, как и те святые, к созданию образов которых он приложил столько усилий, продвигается вперед. На их лицах, неприятных, вульгарных, или же красивых земной красотой, проступают целомудрие, духовная сила, милосердная любовь, наконец, там отражается Бог. Художник, как могли бы сказать средневековые те-

³³ Упомянем восхитительного апостола Павла из Музея в Тулузе (XIV в.).

³⁴ Речь идет прежде всего об искусстве второй пол. XIII в. Искусство нач. XIII в. все еще мало способно к передаче характера индивидуума.

ологи, делает то, что Сам Господь будет делать в Судный день — Он сохранит праведникам те черты, которые у них были в земной жизни, но их лица, проникнутые светом чистой души, станут частью вечной красоты.

Таковы были принципы, управляющие рукой художников XIII в.: все было неясно, о многом приходилось догадываться, искусство не сводилось к педантичным формулам. Не все средневековые статуи святых являются шедеврами, но во всех одинаково чувствуется сила. Некоторые из них восхитительны. Святой Мартин на южном портале Шартра (илл. 143), деятельный и суровый, с пастырским посохом в руке, действительно приказывает всему творению. Святая Модеста на северном фасаде (илл. 3) похожа на статую Целомудрия. Святой Феодор являет собой образ истинного рыцаря (илл. 141). В Реймсе святой Никазий³⁵, чья голова снята с плеч, с героической безмятежностью идет меж двумя ангелами, которые улыбаются ему. На портале Амьенского собора святой Фирмин (илл. 142), окруженный небесным светом, делает жест, в котором заключена вечность. Быть может, никогда глубину человеческого существа не выражали лучше: святой Фирмин Амьенский — это воплощенная душа. Апостолы в Шартре и Амьене выполнены гениальными мастерами; почти все они напоминают Иисуса Христа, как если бы дух Учителя, проходя через них, изменил их внешний облик.

Обязанность художников в течение трех столетий изображать людей, высших по отношению к людям, придала средневековому искусству его неподражаемый характер.



141. Святой Феодор.
*Шартрский собор,
южный портал*

³⁵ Или, возможно, святой Дионисий, так как можно сомневаться в имени мученика.



142. Святой Фирмин.
Амьенский собор



143. Свв. Мартин, Иероним и Григорий.
Шартрский собор, северный портал

Теперь мы понимаем, какое влияние оказала «Золотая легенда» на историю французского искусства.

Если бы у нас было место, мы могли бы показать, как изучение житий святых сделало чувствительность итальянских художников более утонченной и научило их познанию нравственного человека. С конца XIV в. благодаря живописи (этому тонкому инструменту анализа) они пытались показать на лицах самые разнообразные души. В XV в. Фра Анджелико находит в жизни святых свои самые нежные оттенки. Святых все еще рисовали язычники XVI в. Мария Магдалина или святой Иоанн Креститель в пустыне оставались для них ликами, что сияют мыслью и мечтой, и в них они вкладывали все свое знание жизни.

IV

Однако, несмотря на все их усилия, на все страстное желание подчеркнуть характер, мастера XIII в. не могли сделать так, чтобы люди уверенно узнавали каждую из их статуй. Как можно помешать путать двух святых рыцарей, святого Георгия и святого Феодора, или двух святых дев, святую Варвару и святую Агнессу? — В XIII в. все еще искали решение этой проблемы.

В Шартре она была решена гениальным способом. Под ногами каждого святого мы видим маленькую сценку, которая напоминает о каком-нибудь знаменитом факте его жизни или смерти³⁶. Например, на цоколе статуи святого Дионисия высечен один из львов, которым мученик был отдан на съедение, а на цоколе статуи святого Георгия — колесо, напоминающее о его смерти. Кажется, что святые, стоящие над инструментами казни и над своими преследователями, празднуют победу.

Но мастера хотели еще больше привлечь внимание зрителей, и вскоре они вкладывали инструменты казни уже в руки святых. Первыми так на порталах наших соборов предстали апостолы; одни несли крест, на котором их распяли, другие — копье или меч, пронзивший их, или нож, нанесший им рану³⁷. Начиная с XIV в. почти все святые изображаются со своим атрибутом в руке. На портале Книжников в Руанском соборе святая Аполлинария держит щипцы, которыми ей вырвали зубы, а святая Варвара — башню с тремя окнами (символ Пресвятой Троицы), куда ее заключил отец. Святые победно и с жаром несут пыточные инструменты, открывшие им путь на небо.

Иногда в качестве эмблемы художнику служил какой-нибудь

³⁶ См. изображение №143, на котором мы видим статуи правого портала южного фасада Шартрского собора. Под ногами святого Мартина — собаки, готовые броситься на зайца, но остановившиеся по одному слову. Далее стоит святой Иероним с Библией в руках; у его ног Синагога со связанными глазами, тщетно пытающаяся расшифровать свиток (с текстом Писания), который она более не понимает. Далее мы видим святого Григория Великого с голубем (голова его ныне отломана) на плече; под ногами — его секретарь пишет перед занавесом. Кажется, что он заглядывает в щелочку, как и повествуется в житии, и с изумлением замечает голубя, диктующего папе на ухо (илл. 144).

³⁷ Мы еще вернемся к ним в этой главе.



144. Консоль статуи св. Григория.
Писец у ног святого

знаменитый эпизод из жития святого. Чаша на змее давала понять, что перед нами святой Иоанн, и напоминала о том, как апостол спокойно выпил чашу, полную яда, после того как осенил ее знаком креста³⁸. Святого Григория Великого можно отличить от всех остальных пап по голубю, сидящему у него на плече. Этот голубь прилетал, чтобы диктовать ему на ухо его книги; однажды его увидел писец, сидящий за занавесом (илл. 143 и 144). Святую Марию Египетскую невозможно было спутать ни с одной другой кающейся, поскольку в руке у нее было три

хлеба, которые она купила перед тем, как отправиться в пустыню и которыми питалась в течение следующих сорока лет. Здесь искусство в одной детали концентрирует всю жизнь святого. Народ никогда не ошибался в этих знаках, поскольку ему знакомы были все эти эмблемы. Мы видим, насколько популярной была «Золотая легенда», ведь все эти характерные знаки были заимствованы из нее. Она должна была быть вездесущей, чтобы все могли наверняка узнавать святых на порталах или витражах по их атрибутам.

Но даже «Золотая легенда» не может отвечать за все. Глубоко связанные с жизнью народа, святые получали из народного искусства самые странные атрибуты. Например, рядом со святым Мартином часто изображается дикий гусь. Если мы пробежим глазами его житие, то не найдем там эпизода, позволившего бы объяснить подобную эмблему. Гусь не связан ни с одним из чудес святого Мартина. И действительно, он находится здесь для того, чтобы мы помнили о празднике святого Мартина, который выпадает на начало зимы,

³⁸ Маленький крылатый дракон, которого часто видят над чашей святого Иоанна, символизирует силу яда.

совпадая с перелетом диких гусей³⁹. В данном случае искусство придало форму старой народной поговорке.

Власть искусства над народом была столь велика, что иногда эмблемы, выдуманные художниками, порождали новые легенды. Тогда уже не искусство заимствовало из «Золотой легенды», а «Золотая легенда» черпала вдохновение из нововведений искусства. Эту туманную алхимию проще угадать, чем объяснить. Все феномены, происходящие в глубинах народной души, остаются наполовину таинственными. — Мы знаем, что святой Дионисий всегда изображается несущим свою голову в руках. Уже в лекционных XII в.⁴⁰ мы неоднократно видим его в таком положении. Этот тип изображения, безусловно, является очень древним. Прибегая к нему, художники хотели всего лишь напомнить, какой смертью он умер: голова в руках была иероглифическим знаком того, что святой Дионисий был обезглавлен. Эта немного варварская идея, тем не менее, обладала некоторым величием — казалось, что святой обеими руками подносит свою голову Богу. Народ никогда не мог правильно понять изобретение художников: он по-своему объяснял то, что видел — воображали, что святой Дионисий действительно нес свою голову в руках после казни. Мифотворческий гений Средних веков поражает! Вскоре это приукрашение вошло в письменное житие святого, и художники, сами того не зная, оказались соавторами «Золотой легенды»⁴¹.

Житие святого Николая таким же образом обогатилось новым чудом. Начиная с XII в. ни одна история не пользовалась такой известностью, как история о троих детях, убитых содержателем постоялого двора — они были порублены на кусочки и помещены в кадку для засолки мяса, но затем воскрешены благодаря вмешательству

³⁹ Отец Кайе очень хорошо объяснил эмблему гуся: *Caract. des Saints*, t. II. Статья Oie. См. также Lecoq de la Marche, *Saint Martin*, Tours, 1890, p. 606. Гусь святого Мартина высечен на портале церкви Санкт-Мартин в Вормсе. Мы также видим его на печати одного каноника из Сен-Мартен в Туре.

⁴⁰ Библиотека Арсенала, ms. 162, f. 220 (Лекционарий XII в.).

⁴¹ Возможно, что Деяния святого Дионисия были (как и у многих других святых) переписаны между IX и XI вв. См. по этому поводу: Cahier, *Caract. des Saints*, t. II, p. 767.

святого Николая. Это чудо не встречается в старинных житиях святого. Невероятно, но Иаков Ворагинский не включил чудо в «Золотую легенду», без сомнения, не сочтя его достаточно достоверным. В XIV в. оно все еще не было включено в бревиарий⁴². В то же время, в течение всего XIII в. художники изображали чудо трех воскрешенных детей. Мы видим его на витраже в Бурже, посвященном святому Николаю, на двух витражах в Ле Мане⁴³, витраже в Труа и на витраже в Шартре. Та же самая история расшифровывается среди бесчисленных барельефов, украшающих портал Сен-Жан в Лионе. Перед нами — устная легенда, долгое время передававшаяся из уст в уста перед тем, как быть записанной. Каково ее происхождение? — Доподлинно. Кайе на эту тему кажется столь правдоподобной и согласной со средневековыми обычаями, что мы можем считать ее истинным объяснением⁴⁴. В «Золотой легенде» рассказывается, что святой Николай освободил трех военачальников императора Константина, которые были заключены в тюрьму по ложному обвинению. Святой вырвал их из рук палача в темнице в тот самый момент, когда их должны были предать смерти. Без сомнения, этот сюжет был давно известен художникам особенно на Востоке, где родился культ святого Николая. Согласно с обычаями средневекового искусства, которое как на Востоке, так и на Западе свидетельствует о почитении к святым, придавая им сверхчеловеческие размеры, святой Николай был изображен очень большим, в то время как три военачальника казались у его ног меньше детей. Чтобы обозначить, что они были освобождены из тюрьмы, показывали, с наивностью того времени, три головы, торчащие из верхушки башни. Западные христиане, к которым культ святого Николая пришел только в XI в.⁴⁵, не слишком хорошо были знакомы с его житием. Поэтому они выдумали его, чтобы объяснить находящиеся у них перед глазами образы. Три

⁴² Библиотека Арсенала, Бревиарий братьев-проповедников, ms. 193, f. 64 ff. (XIV в.). Каждое поучение Бревиария походит на отделение витража.

⁴³ На одном из витражей в Ле Мане три ребенка облачены в одежды клириков. Это потому, что святой Николай был покровителем клириков. Позже троих детей стали изображать с тонзурой.

⁴⁴ *Vitraux de Bourges*. Исследование о витраже Святого Николая.

⁴⁵ Когда итальянские купцы перенесли его тело в Бари.

военачальника превратились в троих детей, башня — в кадку для засолки мяса. Легко было додумать таких персонажей, как убийцу-хозяина и его жену, так как они просто напрашивались народной фантазии. Мы находим их во всех сказках — это людоед и людоедша Перро. Эта детская сказка добавляется к житию святого Николая, она постоянно пересказывается, и художники, не прочитавшие ни строчки из нее, воспроизводят ее без зазрения совести⁴⁶. Затем история трех военачальников, вновь занявшая почетное место, появляется на витражах (например, в Бурже), соперничая с историей троих детей.

С житием святого Георгия произошла похожая вещь. Прекрасный эпизод с царской дочерью, спасенной от дракона, родился, вероятно, из плохо понятого изображения. На Востоке был обычай, воспринятый и на западе, изображать идолопоклонство в виде чудовища. Уже Евсевий в своей «Церковной истории» рассказывает, что Константин велел изобразить себя так, будто он пронзает копьем змея язычества. Змей превращается в символ и сопровождает образы храбрых мучеников, принесших веру в новые пределы земли. Так изображался и святой Георгий. Вместе с тем, когда восточные художники впервые в V—VI вв. писали святого воина, старые традиции античного искусства еще продолжали существовать: аллегории и персонификации язычества не исчезли. Мы вновь находим их на равеннских мозаиках, где старец, увенчанный тростником, символизирует Иордан. Итак, возможно, что фигура молодой женщины, помещенная рядом со святым Георгием и драконом, символизировала в старинной живописи провинцию Каппадокия, евангелизируемую мучеником. В тот момент, когда этот символизм перестал быть понятным, греческий народ нашел в своем воображении эпический

⁴⁶ Легенда о троих детях, воскрешенных святым Николаем, стала очень популярна в XIII в., поскольку ее начал ставить религиозный театр. В одной орлеанской рукописи (кон. XII в.) сохранилась маленькая драма на латыни, сюжетом которой является чудо святого. Манускрипт происходит из монастыря Флери, где она разыгрывалась учениками, чьим покровителем был святой Николай. См. Edelstand du Meril, *Origines latines du theatre moderne*, Paris, 1849, p. 262. Аналогичное чудо разыгрывалось в XII в. учениками из аббатства Эйнзидельн в Швейцарии. См. Creizenach, *Geschichte des neuen Dramas*, t. I, p. 104.

рассказ, в котором растолковывались все детали этой сцены. Один монах пересказал его, и он распространился по всей Европе⁴⁷.

Житие святого Георгия помогает понять все легенды, в которых фигурирует дракон. Вначале они были символическими и в таком качестве подавались художниками, но вскоре стали пониматься буквально. Ведь если верить нашим старым Деяниям святых, то почти всем бывшим епископам Франции, а особенно основателям епископских кафедр, приходилось бороться с чудовищами. Согласно легенде, святой Роман Руанский заковал в цепи «горгулью», которая опустошала Нормандию, святой Марсилий Парижский обратил в бегство ужасную змею, обитавшую на кладбище, а святые Юлиан из Ле Мана и один из его преемников Павазий убили чудовищ, охранявших источники. То же рассказывали о святом Фроне из Перигё, святом Ло, епископе Кутанса, святом Лупусе, третьем епископе Байё, святом Германе Осеррском. В Бретани было до десяти святых, которым приписывали одно и то же приключение, особенно великим епископам святому Бриегу и святому Полю Леонскому. Все эти победы над чудищами выражают победу над идолопоклонством. Легенды, посвященные дракону, прекращают появляться после VI в., то есть той эпохи, когда Франция стала христианской страной⁴⁸. Так простая метафора, пройдя через творческий ум народа, стала живым рассказом⁴⁹.

Когда народные художники принимаются за какой-либо сюжет, то все оживает и принимает конкретную форму. Откуда, если не из метафоры, взялась свеча, которую несет святая Геновефа? В руке у

⁴⁷ Болландисты уже догадывались об этом объяснении жития святого Георгия (*Acta Sanct.* Апрель, t. III, p. 404), которое Г. де Сен-Лоран (*Guide de l'art chrétien*, t. V, p. 282) и о. Кайе (*Caract. des Saints*, t. I, статья Femme) представили с большей определенностью.

⁴⁸ Правда, о святом Бертроне из Комменжа в расцвете Средневековья говорится, что он убил дракона. Отец Кайе выдвинул интересное предположение, что эта легенда родилась из рисунков, покрывавших ларец, где находились реликвии. А эти рисунки изображали людей, борющихся с драконами (*Caract. des Saints*, t. I, p. 418).

⁴⁹ В самом начале история с драконом была благочестивой метафорой, придуманной клириками. Доказывает это то, что по большей части дракон охраняет источник, то есть символ крещения.

святой — светоч разумных дев, светильник, о котором говорится в Евангелии. Один вздох злого духа может погасить слабое пламя — и оно погасло бы, если бы ангел не бодрствовал над ним. Этот образ из сборника проповедей, преобразованный художниками, превратился в полную простодушную сцену, которую можно видеть на портале собора Парижской Богоматери: с одной стороны дьявол задувает светильник святой, а с другой — ангел вновь зажигает ее⁵⁰. Мистическое сравнение со светильником благоразумных дев, примененное к святой Гудуле, было использовано фландрскими художниками так же, как и парижскими: на печати капитула в Брюсселе она изображена с фонарем между ангелом и дьяволом⁵¹.

Нужно обладать исключительным тактом, чтобы добраться до происхождения подобных легенд, так как в их основе не всегда лежит метафора, иногда там неправильно истолкованные факты. Почему вплоть до XIV в. святой Антоний Отшельник изображается в сопровождении свиньи с колокольчиком на шее? Вскоре народ уже воображал, что святой отшельник жил в полном одиночестве со своим верным компаньоном. Но ничего подобного в «Жизни отцов-пустынников» мы не находим. Вполне вероятно, что начало этой легенде положил непонятый образ религиозного братства. В Дофине существовал религиозный орден, основанный в 1095 г. двумя баронами под патронажем святого Антония. Антонинцы были монахами странноприимного ордена, посвятившие себя уходу за больными и паломниками⁵². Ордену покровительствовали частные лица и король, у него были дома во многих французских городах. Полицейские указы, запрещавшие владельцам свиней позволять животным свободно бродить по улицам, не касались тех, что принадлежали антонинцам. Госпитальные свиньи, с колокольчиками на шее, свободно бродили, ища пропитания в сточных канавах. Рисунки (вероятно, печати) освятили эту привилегию: на них был изображен святой Ан-

⁵⁰ В «Золотой легенде» (*De sanct. Genovef.*) просто говорится, что свеча, задуваемая ветром, вновь зажигалась в ее руке. — Статуя собора Парижской Богоматери была подвергнута переделке.

⁵¹ Cahier, *Caract. des Saints*, t. I, p. 190. Ту же легенду рассказывают и о другой фламандской деве, святой Вивине (XII в.).

⁵² См. Advielle, *Histoire de l'ordre hospitalier de Saint-Antoine*, 1883.

тоний, покровитель ордена, а рядом с ним свинья с колокольчиком. Образ врезался в память простых людей и передавался из века в век, хотя первоначальный его смысл был совершенно забыт⁵³. Доказательством, что именно таково было происхождение атрибута, служит то, что святой Антоний почти всегда в то же самое время изображался с костью в форме буквы Т, нарисованной на его плаще. Этот кость был как бы гербом антонинцев и напоминал, что братья обязались посвятить свою жизнь недужным.

Способность средневековых людей к сочинению легенд поразительна. Святой Эразм (или святой Эльм) был любимым святым матросов, плававших по Средиземному морю: его изображение мы видим на фелюках латинских морей. В качестве покровителя моряков святой Эразм держал в руке кабан или разворачивал канат. Вдалеке от морского побережья подобная эмблема не могла быть понята. Население восточной Франции, весьма почитавшее святого Эразма, полагало, что у святого епископа, как и у других святых, в руке — орудие его мученичества. Итак, предположили, что палачи вскрыли ему живот, и, в крайнем проявлении варварства, намотали его кишки на лебедку. В Деяниях святого народный рассказ был повторен, и с тех пор святого Эразма призывали на помощь при коликах в животе. В маленькую церковь в Юи, близ Брена, в Суассонской области, приходили матери, чтобы повесить на шею статуи святого мотки ниток и помолиться за выздоровление их детей⁵⁴.

Итак, часто художники неосознанно были соавторами «Золотой легенды». Жития святых более чем единожды писались по старинным образам, чей смысл был утерян. Когда говорится, что святой Ронан сражался с дьяволом при помощи своего посоха, то это надо понимать так, что некий бретонский мастер высек на ранней капители, как епископ символически возлагает крест на демона, поверженного к его ногам⁵⁵. Детские души крестьян принимали это за

⁵³ См. Collin de Plancy, *Dict. Des Reliques*, 1821, t. I, p. 33; *Revue archéologique*, 1855, XI année; Cahier, *Caract. des Saints*.

⁵⁴ Cahier, *Caract. des Saints*, t. I, p. 362. Клубок, несомненно, символизирует внутренности. Святой Эразм был известен в Юи под народным именем святой Аграпар.

⁵⁵ Cahier, *Caract. des Saints*, t. I, p. 308.

историческое изложение событий. — Мы понимаем, в какой мере нужно обладать критическим умом и эрудицией, чтобы распознать истинный смысл всех эмблем, которые художники вложили в руки святых. Большая удача, что о. Кайе упростил эту задачу для археологов. В огромном словаре, который он опубликовал под названием «Характеристики святых в народном искусстве»⁵⁶ нет почти ни одного атрибута, который не был бы превосходно объяснен. Эрудиция не много добавит книге, где были использованы и превзойдены все предыдущие труды. Отец Кайе прочел с пером в руке не только всю коллекцию болландистов, но еще и все то, что было написано о культе святых начиная с XVII в.⁵⁷ Единственное, в чем можно упрекнуть его огромную энциклопедию, это в том, что он не уделил достаточно места произведениям искусства. Отец Кайе лучше был знаком с текстами, чем с материальными памятниками. Чтобы его творение было совершенным, ему недоставало его обычного соавтора, о. Мартена. В том виде, как она есть, его книга позволяет без колебаний узнать почти всех святых, фигурирующих в произведениях искусства, особенно со времен позднего Средневековья до наших дней.

V

Именно в позднем Средневековье — крайний хронологический предел нашего исследования — умножаются эмблемы. У каждого святого была своя, освященная обычаями.

Ничего не послужило поддержке и распространению этих знаков больше, чем цеховые организации. Как мы видели, у каждой профессии был свой покровитель. Существовали ли у гильдий уже в XIII в. патроны, которых они признали позже? Здесь нам позволено сделать догадку, тем более, что документы редки, и книга Этьена

⁵⁶ Cahier, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, Poussielgue, 1867, 2 vols.

⁵⁷ Словарь о. Кайе делает бесполезными труды, у которых ранее была определенная ценность: как Helmsdorfer, *Christliche Kunstsymbolik und Iconographie*, Francfort, 1839; Mrs. Jamesson, *Sacred and legendary art*, 2 vol., 1874. Guénebaud, *Dict. iconographique* (Collet, Migne), 1850.

Буало сохраняет по этому поводу почти полное молчание⁵⁸. Для XIV, а особенно для XV и XVI вв. сведений уже много⁵⁹. Если судить по тому постоянству культа, который окружал святых гильдий по крайней мере на протяжении двух веков, то возможно, что эти покровители мало менялись в одной и той же области. Потому тексты и памятники XV и даже XVI в. могут позволить нам добраться вплоть до XIII в. Причины, по которым гильдии выбирали того или иного патрона, очень просты: совершенно естественно, что святой Элигий — покровитель ювелиров, а святой Криспин — сапожников. Но не всегда эти причины так легко понять. Например, столяры, которым храмы иногда заказывали табернакли, в которых помещалась дароносица, избрали своей покровительницей святую Анну — под тем предлогом, что она создала первый из табернаклей, то есть Пресвятую Деву, носившую Бога в своем чреве⁶⁰. Пильщики долгое время праздновали Встречу Марии и Елизаветы, потому что в этот день Дева Мария и святая Елизавета склонились друг к другу, как это делают двое рабочих, пользуясь пилой⁶¹.

Некоторые из идей, определившие этот выбор, обладают красотой и своего рода трогательной изобретательностью. Носильщики признавали своим покровителем святого Христофора, который носил Христа на своих плечах⁶². Булавочники выбрали праздником своей гильдии Рождество, поскольку они думали, что Дева Мария в рождественскую ночь соединила пеленку Младенца булавками, как это делают кормилицы⁶³. Служанки заявляли свои права на сми-

⁵⁸ Тем не менее, там мы читаем, что у мастеров, делавших щиты, с XIII в. праздником считался день святого Леонарда, а каменщики платили штрафы в капеллу святого Власия (в последующие века святой Власий оставался покровителем каменщиков).

⁵⁹ См. особенно R. de Lespinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris*, 2 vol. (начиная с 1886) в Собрании, опубликованном городом Парижем.

⁶⁰ Смесь клея и опилок, служившая им для того, чтобы заделывать дыры и замаскировывать недостатки дерева, они называли «разумением святой Анны». См. Forgeais, *Plombs historiés*, 1re série. Méreaux des corporations de métiers, 1861, p. 91.

⁶¹ Cahier, *Caract. des Saints*, t. II, статья Patrons.

⁶² Lespinasse, t. I, p. 251; Cahier, *Op. cit.*

⁶³ Forgeais, *Op. cit.*, p. 63.

ренную и деятельную Марту; продавцы благовоний — на Марию Магдалину, которая излила сосуд полный мира на ноги Спасителя; трактирщики — на святого Юлиана, который принимал даже прокаженных.

Многие сопоставления не отличаются очень хорошим вкусом. Святой Варфоломей, с которого живого содрали кожу, был покровителем кожевников, а святой Иоанн, которого погрузили в кипящее масло — патроном свечников⁶⁴. Многие такие аналогии — детские, а некоторые из них основаны на плохих каламбурах. Игра слов сделала из святой Клары покровительницу стекольщиков. Ничто в житии святого дьякона Викентия⁶⁵ не указывает на то, что он может покровительствовать виноградарям — его выбрали из-за первого слога его имени⁶⁶.

Детский и трогательный, культ святых-помощников имел, как мы видим, довольно глубокие корни в душе народа. Умножая образы своих защитников, гильдии не могли не оказать влияния на искусство. Некоторые из атрибутов, которые мы видим в руках святых, объясняются не каким-либо эпизодом из их жития, но фактом их патронажа. У святого Гонория есть печная лопата исключительно потому, что его выбрали своим покровителем булочники⁶⁷. Аналогично объясняется и виноградная гроздь, которую держит святой Викентий на многочисленных медальонах позднего Средневековья⁶⁸, выпущенных гильдией виноградарей. Тщетно можно искать в «Золотой легенде» объяснения подобных эмблем.

Гильдии не всегда предлагали художникам новые атрибуты, но всегда обязывали их с наибольшей ясностью изображать признанные атрибуты. Чесальщики, чьим покровителем был святой Власий, желали, чтобы в руках мученика был ясно различим железный гребень, бывший инструментом его мучений. Картина, где святой Элигий был бы запечатлен без своих шипцов, не имела бы никакого шанса удовлетворить ювелиров. Таким образом, цеховые орга-

⁶⁴ *Id.*, p. 45.

⁶⁵ Винсента. — *Прим. пер.*

⁶⁶ См. *Cahier, Caract. des Saints*, статья *Calembour*, t. I и статья *Patron*, t. II.

⁶⁷ *Forgeais, Op. cit.*, p. 32.

⁶⁸ *Id.*, p. 146.

низации внесли свой вклад в распространение между художниками привычки изображать святых с несколькими, всегда одинаковыми характерными знаками⁶⁹.

Доказательством тому служит любопытная коллекция старинных свинцовых медалек, которой обладает Музей Клюни.

Эти маленькие памятники народного искусства были найдены в Сене в царствование Наполеона III, когда переделывали набережные. Один из антикваров, г-н Форже, благочестиво собрал и опубликовал их. Он выдвинул вполне правдоподобное предложение, что эти медальки (выполненные с XIII по XVI в.) происходят из лавок, покрывавших когда-то старые деревянные мосты города. Мосты Парижа достаточно часто обрушивались и горели в Средние века; при каждом таком происшествии большое число подобных маленьких предметов увлекалось на дно Сены, где они прекрасно сохранились. Из всех монет, медалей и жетонов, которые дошли до нас таким образом, самыми интересными являются медальоны, отчеканенные гильдиями. На каждом из них с одной стороны образ святого покровителя, а с другой — эмблема цеховой организации. Некоторые из них восходят к XIII в., но большинство относятся к XIV или XV. Вместе с тем, и на тех, и на других мы неизменно встречаем образ святого — варварский, детский, сведенный к основным чертам. Но то, что прежде всего бросается в глаза и заставляет при первом же взгляде вспомнить имя святого, это тот атрибут, что он держит в руках. Итак, атрибут был главной заботой того, кто чеканил образ, и тех, кому он был предназначен.

С XIV в. святой покровитель и его эмблема стали иероглифическими знаками, в которых ничего не следовало менять. В конце Средневековья мы повсюду видим атрибуты святых: на монетах, выпущенных городами, на гербах некоторых религиозных орденов они без конца были перед глазами людей. Например, на щите домини-

⁶⁹ Де Линас (*Mém. de la Société des Antiq. de France*, t. XLV, 1884) отметил, что святой Иосиф, покровитель плотников, держал в руке (на лимузенской раке, сегодня в Ватикане) трость, которую еще пятьдесят лет назад «Подмастерья долга» брали с собой во время своего путешествия по Франции. Подобное намерение кажется в XIII в. несколько преждевременным, но тем не менее, оно не является невероятным.

канцев изображена собака с факелом в пасти; это напоминает пророческий сон, приснившийся матери святого Доминика во время ее беременности. На гербе картезианцев мы видим семь звезд, явившихся епископу Гренобля во сне и возвестивших ему о прибытии святого Бруно и его шести товарищей. — Атрибуты святых вошли в поговорку. О двух друзьях говорили: их не разделить, как святого Роха и его собаку⁷⁰.

VI

Кого из всех тех святых, которых почитали в Средневековье, чаще всего изображали в искусстве?

Каждый, кто видел соборы в Шартре и Амьене или собор Парижской Богоматери⁷¹, знает, что среди святых первенствуют апостолы. Размещенные по обе стороны от главного портала, они сопровождают Иисуса Христа. Они занимают столь важное место в храме (дважды или трижды высечены или нарисованы в каждом нашем соборе), что и мы должны им отвести почетное место.

Художники изображали как жизнь апостолов, так и их отдельные фигуры. Довольно большое число витражей в Шартре, Бурже, Туре и Пуатье посвящено жизни апостолов. Возможно, это самые необычные из всех житийных произведений Средневековья. Если не знать Деяний апостолов, то ничего нельзя понять в чудесах святого Иоанна и в путешествиях святого Фомы, которые изображены на наших витражах — ведь уже более трехсот лет история апостолов не рассказывается таким образом.

Эти истории, которые Церковь окончательно оставила после Тридентского собора, были когда-то очень популярны. Они появились из апокрифических книг, которые были осуждены папой Геласием, но тем не менее, их терпели. Восток не мог смириться с молчанием, которое Священное писание сохраняло по поводу судьбы большинства апостолов. Несомненно, в первых христианских

⁷⁰ Collin de Plancy, *Dict. des reliques*, статья Proverbes.

⁷¹ Апостолы портала собора Парижской Богоматери были подвергнуты перделке.

общинах существовали еще устные традиции, достойные веры; но вскоре легенда задушила историю. Появились Деяния святого Иоанна, святого Петра, святого Павла и святого Фомы, приписываемые некоему Левкию; там истина смешалась с выдумкой⁷².

Многие еретические секты упражнялись в сочинении этих романов и пытались прикрыть собственные ошибки авторитетом апостолов⁷³. Незвестный компилятор (вероятно, V в.) собрал почти все, что было написано на этот сюжет в книге, названной «История апостольской борьбы». Этот труд приписывали Авдию, епископу Вавилонa, современнику и соратнику святого Иуды и святого Симона. Предполагается, что труд псевдо-Авдия был первоначально составлен на древнееврейском, затем переведен на греческий и, наконец, переложен на латынь неким Юлием Африканом. Перевод Юлия Африкана пользовался успехом в Средние века. Винсент из Бове пользовался им при написании «Зерцала истории», а Иаков Ворагинский в «Золотой легенде» почти всегда дает его краткое содержание, сокращая длинные речи⁷⁴.

Псевдо-Авдий имел большой авторитет в средневековой Церкви. Его не просто терпели — хор читал фрагменты из него в день праздника каждого из апостолов. Доказательства тому мы находим в дошедших до нас лекционариях XII в.⁷⁵ Легенды об апостолах сохранились еще в первых бревиариях XIII и XIV вв. Поэтому у клира не было никакой причины отговаривать художников от изображения

⁷² См. Mgr Batiffol, *Anciennes littérat. chrétiennes*, Paris, 1897, p. 41.

⁷³ Особенно это касается Деяний святого Фомы, гностического сочинения, где осуждается брак. См. Renan, *L'Eglise chrétienne*, p. 523. Апокрифические деяния апостолов были опубликованы Тишендорфом (*Acta apostolorum apocrypha*, Leipzig, 1851); многие переведены в *Dict. des apocryphes* Миня (t. II). Деяния Петра и Деяния Павла опубликованы в *Apocryphes du Nouveau Testament*, собрании под редакцией Буске и Аманна (Letouzey, 1913–1922).

⁷⁴ Латинский перевод псевдо-Авдия опубликован Фабрициусом: *Codex apocryphus Novi Testamenti* (Hamburg, 1719, t. I).

⁷⁵ Например, в Библиотеке Сент-Женевьев, ms. 1270 (Антифонарий и Лекционарий XII в.). Здесь можно прочитать всю апокрифическую историю святого Иоанна и историю борьбы апостолов Петра и Павла с волшебником из Рима (f. 155). См. также Библиотека Сент-Женевьев, ms. 132 (Лекционарий XII в.) всю апокрифическую историю святого Иакова (f. 127v).

апокрифических житий апостолов: в книгах для хора читались те же истории, что мастера-стекольщики рисовали на витражах.

Благодаря вездесущим произведениям искусства, верные знали каждое обстоятельство из жизни главных апостолов. Считалось, что каждый из них благовествовал в своей части мира. Святой Петр принес веру в Рим, святой Павел распространил ее от Иерусалима до Иллирии, святой Андрей познакомил с ней Ахею, Иаков Зеведеев — Испанию, святой Иоанн Азию, святой Фома Индию, святой Иаков Алфеев — Иерусалим, святой Матфей Македонию, святой Филипп Галатию, святой Варфоломей Ликаонию, святой Симон Египет, а святой Иуда — Месопотамию⁷⁶.

Не все путешествия и чудеса апостолов были одинаково знамениты. Кроме апостолов Петра, Павла, Иоанна, Фомы, Иакова, Иуды и Симона, почти ничье житие не рассказывается художниками детально. Витражисты столь часто черпали вдохновение в апокрифической истории этих апостолов, что мы должны узнать ее основные моменты.

Житие апостола Петра никогда не появляется без жития апостола Павла: один и тот же витраж объединяет двух святых, чью память Церковь отмечает в один день⁷⁷. Художники не хотели разделять двух апостолов, претерпевших одинаковую борьбу и, как говорят, встретившихся и обнявшихся на своем смертном пути⁷⁸. Кроме того, на витражах мы видим прежде всего эпизоды из их пребывания в Риме и сцены, где они объединили свои молитвы, чтобы одержать победу над Симоном Волхвом.

«Золотая легенда» завершила искажение деяний апостолов Петра и Павла. Рим, куда нас переносит Иаков Ворагинский, — это вол-

⁷⁶ Исидор Севильский, *De ortu et obitu Patrum*, PL, t. LXXXIII, col. 147 ff. Вторая часть книги, посвященная апостолам, была создана уже после Исидора Севильского. См.: Mgr Duchesne, *Annales du Midi*, 1900, t. XII, p. 156.

⁷⁷ Житие апостола Петра объединено с житием апостола Павла на витраже в Бурже (Cahier et Martin, pl. XIII), Шартре (витраж хора), Лионе (капелла Сен-Пьер), Сансе (капелла апсиды, поврежден и реставрирован), Пуатье (близ венца капелл), Труа (собор, апсиды), на двух витражах Тура (первый в одной из часовен апсиды, второй в хоре).

⁷⁸ На буржском витраже изображена эта последняя сцена.

шебный город, который любили в Средние века, Рим, который украсил волшебник Вергилий. Там царствует Нерон, окруженный чародеями. Он выходит замуж за одного из своих вольноотпущенников и из всех сил желает, чтобы его врачи позволили ему разрешиться родами; в самом деле, с помощью некоего фильтра он производит на свет жабу, которую затем воспитывает в своем дворце. Мудрец Сенека не осмеливается противиться безумствам своего ученика. Одна из забав Нерона заключается в том, что он пугает Сенеку, потрясая мечом над его головой. Однажды он даже сказал ему, указав на дерево: «На какой ветке ты хочешь быть повешен?». Он преуспел в этом настолько, что несчастный Сенека в конце концов покончил жизнь самоубийством, оправдав этой смертью свое имя (*Se necans*, «Себя убивший»)⁷⁹.

И перед этим Нероном, в котором не осталось уже ничего реального, предстают святые Петр и Павел. Император уже слышал рассказ об их чудесах, он даже признал, что апостол Павел воскресил его виночерпия Патрокла⁸⁰, но у него все еще остались сомнения. У них был грозный соперник в лице Симона Волхва, который своим очарованием овладел духом Нерона. Симон хвастался, что он может приводить в движение медных змиев, заставлять смеяться бронзовые статуи, а собак — петь. Он приказал серпу жать, и тот сжал больше, чем десять жнецов. Его лицо резко меняло свой вид: только что оно было лицом молодого человека, и вот уже — старца. Однажды палачу было приказано обезглавить его, но он своим искусством поставил на свое место овна, а на третий день предстал перед Нероном. Вот отчего римляне воздвигли в его честь статую с надписью *Semoni deo sancto*, то есть «Симону, святому богу»⁸¹.

Император хотел столкнуть апостолов со своим тавматургом. Когда они были приведены в его присутствие, апостол Петр сказал Нерону: «Если в нем есть божественная природа, то пусть скажет, о чем я думаю, а я сообщу тебе на ухо свою сокровенную мысль».

⁷⁹ *Legend. aur.*, De Sancto Petro; De sancto Paulo.

⁸⁰ На шартрском витраже изображено, как апостол Павел воскрешает Патрокла.

⁸¹ Это непонятая надпись «*Semoni deo sanc*». Семон Санк был древним сабинским богом.

И Петр тайно сказал Нерону: «Прикажи, чтобы мне принесли ячменный хлеб и дали тайком». Когда Петр получил хлеб, и, благословив, спрятал под тунику, он сказал: «Пусть Симон, который утверждает, что он — Бог, скажет, о чем я думаю, что я говорю и что я делаю». Симон ответил: «Пусть Петр скажет, что я думаю». Петр же ему на это: «Я покажу Симону, что знаю, что он задумал». Исполненный гнева, Симон вскричал: «Пусть придут собаки и пожрут его». И тут же появились огромные собаки и бросились на апостола Петра; однако он показал им хлеб, который перед тем благословил, и они немедленно обратились в бегство⁸².

Но Симон не считал себя побежденным; он использовал все средства, чтобы воскресить молодого, только что умершего человека. Однако он напрасно произносил самые сложные формулы — достиг он только того, что тот повернул голову. Тогда к постели приблизились апостолы, и святой Петр сказал: «Юноша, обращаюсь к тебе во имя Иисуса Христа Назарянина распятого, встань и ходи». И мертвец встал и пошел⁸³.

Вскоре люди возроптали против Симона. Недовольный чародей объявил, что он хочет покинуть город, недостойный его пребывания, и сообщил о том, что собирается вознестись на небо. В назначенный день он, увенчанный лавровым венком, забрался на Капитолий, на глазах у всего города бросился с высоты башни, и полетел. «Полный восхищения, Нерон сказал апостолам: “Этот человек сказал правду, что же до вас, то вы просто обманщики”. Тогда апостолы начали молиться, и демоны, поддерживавшие Симона, покинули его. Он упал и разбил себе голову»⁸⁴.

Нерон, безутешный из-за смерти своего любимого волшебника, повелел заключить апостолов в Мамертинскую тюрьму. Однако они убедили своих тюремщиков, чтобы те освободили их. Петр, опасаясь грозящей ему смерти, решил бежать. Он уже вышел за стены города

⁸² *Legend. aur.*, De Sancto Petro. Этот эпизод мы видим на шартрском и анжерском витражах.

⁸³ Витражи в Бурже, в Лионе.

⁸⁴ Витражи в Бурже, Шартре и Туре. Роза реймского витража, посвященная апостолу Петру. Витраж в Пуатье. Витраж в Сен-Пер-де-Шартр (высокие окна хора, XIV в.).

и приближался к участку, на котором ныне находится церковь Санта Мария ад Пассус, как вдруг он увидел Иисуса Христа, идущего к нему. «Господи, куда Ты идешь?» — спросил Петр. — «Я иду в Рим, чтобы снова быть распятым», — ответил Иисус Христос. Апостол Петр понял урок, данный ему Учителем, и, оплакивая свою слабость, возвратился в Рим, чтобы умереть⁸⁵.

Правитель Агриппа поспешил схватить апостолов, и после того, как они предстали перед ним, приговорил их к смерти. По пути на казнь они обнялись. Апостол Петр, будучи евреем, был распят, и из смирения попросил, чтобы его распяли вниз головой. В тот момент, когда он испустил дух, глаза палачей открылись, и они узрели ангелов с венцами из лилий и роз, окружающих святого Петра, висящего на кресте⁸⁶. Святой Павел, обладающий званием римского гражданина, был приговорен к казни через отсечение головы. По дороге он встретил христианку по имени Платилла; он попросил ее отдать ему свой платок, чтобы он мог завязать себе глаза, и обещал отдать его после своей смерти. Солдаты насмеялись над ним и называли лживым волшебником и, в насмешку, разрешили Платилле сделать то, о чем он просил. Святой Павел был обезглавлен на Остийской дороге с именем Иисуса Христа на устах. В тот же день, окруженный чудесным сиянием, он явился Платилле и отдал ей платок с пятнами крови на нем⁸⁷.

В историях, которые мы только что пересказали, мы находим некоторые воспоминания о чудесах Аполлония Тианского, смешанные с детскими сказками, рожденными в темные века. О великой раннехристианской литературе напоминает лишь прекрасный эпизод *Domine, quo vadis* («Господи! куда Ты идешь?»), исполненный высочайшей простоты.

Эти легенды слишком потворствовали главной страсти Средних

⁸⁵ Знаменитый эпизод «*Domine, quo vadis?*» изображен в отделениях витражей в Бурже, Шартре, Лионе и Нарбонне, а также на барельефе портала Лионского собора.

⁸⁶ Петра распятого можно увидеть в Руанском соборе (портал Книжников), муляж в музее Трокадеро (кат. 610).

⁸⁷ *Legend. aur.*, De sancto Paulo. Эпизод с платком Платиллы изображен на шартрском витраже.

веков, любви к чудесному, чтобы их не полюбили гораздо больше, чем серьезное повествование «Деяний апостолов». Примечательно, что Деяния вдохновили так мало произведений художников XIII и XIV вв.: они всегда предпочитали более разнообразные апокрифические источники⁸⁸.

История апостола Иоанна почти полностью заимствована из «Золотой легенды». Возможно, биография этого апостола больше остальных наполнена различного рода сказками. Конечно, Иаков Ворагинский использовал далеко не все старинные рассказы. Например, он не знал любопытной легенды о святом Иоанне, запись которой приписывается его ученику Прохору⁸⁹. Это апостольское житие соблазнило греков своим искренним духом и чрезвычайной точностью деталей⁹⁰, но, по всей видимости, на Запад оно проникло не ранее XVI в.⁹¹ Кроме того, Иаков Ворагинский пересказывает не все события, о которых написал Псевдо-Авдий. Такая драматическая история, как любовь Каллимаха к Друзиане, которую в IX в. аббатисса Хротсвита превратила в трагедию, даже не упоминается в «Золотой легенде». Но и такого сокращенного рассказа Иакова Во-

⁸⁸ Произведения искусства, чей сюжет заимствован из Деяний, настолько редки, что мы вынуждены были связать это исследование изображений апостолов совсем не с частью Нового Завета, но с главой из «Золотой легенды». Среди редких памятников, вдохновленных Деяниями, укажем два витража Нотр-Дам-де-Дижон, посвященных святому Петру, сежурский витраж в капелле Пресвятой Девы, тоже посвященный святому Петру (святой Петр перед судьей, святой Петр в темнице, ангел освобождает святого Петра); в Осерре, на витраже свв. апостолов Петра и Павла, фрагменты которого рассеяны по различным окнам (мы видим: святого Петра и скатерть, полную животных, Ананию и Сапфиру, святого Павла на Мальте, укушенного гадюкой). В Амьене на витраже капеллы Пресвятой Девы мы видим историю святого Стефана и Обращение апостола Павла, изложенные согласно Деяниям. Историю обращения апостола Павла согласно Деяниям (9, 1–19) мы видим на притоках правого и левого порталов фасада Реймского собора. Левый портал: апостол Павел ослеплен божественным светом по дороге в Дамаск. Правый портал: Анания исцеляет ослепшего святого Павла.

⁸⁹ Migne, *Dictionn. des apocr.*, t. II, col. 759 ff.

⁹⁰ См. эпизод кораблекрушения (col. 762), о святом Иоанне, прислуживающем в термах (col. 765).

⁹¹ Опубликовано Неандром в Базеле в 1567 г.

рагинского хватает, чтобы объяснить все произведения искусства XIII в.

После того, как апостол Иоанн был погружен в кипящее масло в Риме, близ Латинских ворот, он был отправлен в ссылку на Патмос, где написал Апокалипсис. Смерть Домициана освободила его, и он вернулся в Эфес. Когда он входил в город, то увидел похоронную процессию некоей христианки именем Друзиана. Она страстно желала его возвращения, но умерла, так и не увидев апостола. Святой Иоанн, тронутый состраданием, остановил кортеж и воскресил Друзиану⁹².

На следующий день он увидел на эфесском форуме философа по имени Кратон, который проповедовал собравшемуся народу о самоотречении. Его ученики, два молодых человека, продали по его совету все свое имущество и обратили вырученные деньги в драгоценные камни. Кратон велел им взять молоток и перед присутствующими измелчить алмазы. Святой Иоанн осудил это показное презрение к богатству, в котором он увидел лишь гордыню. Он сказал: «Написано, что если ты хочешь быть совершенным, продай все, что имеешь, и отдай бедным». Кратон ответил ему: «Если твой учитель истинный Бог, то сделай так, чтобы эти только что растолченные нами камни вновь сделались целы, чтобы можно было отдать их цену бедным». Тогда святой Иоанн стал молиться, и камни сделались целыми, как раньше. И два молодых человека и философ уверовали⁹³.

Два других молодых человека, тронутые этим примером, продали свое имущество, распределили его между бедными и последовали за апостолом. Но вскоре они опечалились и пожалели, что утратили свое первоначальное состояние. Апостол Иоанн заметил это. Однажды, когда они были на берегу моря, он велел им собрать дрова и булыжник, и на их глазах превратил все это в золото и драгоценные камни. Он сказал им: «Пойдите, выкупите обратно свои земли, так как вы утеряли благодать Божию; будьте роскошно одеты, чтобы

⁹² Витражи Буржа, Шартра и Сент-Шапель.

⁹³ *Legend. aur.*, De sanct Johan. Витражи в Шартре, в Сент-Шапель, в Туре (высокие окна хора).

всегда быть нищими». Юноши устыдились, и когда они покалялись, золото и бриллианты вновь превратились в дрова и булыжник⁹⁴.

Чудеса апостола Иоанна возбудили против него жрецов великой Артемиды Эфесской. Они силой привели его в храм и хотели принудить принести ей жертвоприношение. Но святой Иоанн помолился, и внезапно храм обрушился. Аристомем, «епископ идолов», не был убежден таким великим чудом. Он сказал: «Я поверю в твоего Бога, если ты выпьешь яд, который я тебе дам». «Делай, что хочешь», — ответил ему апостол. Сила яда была опробована на двух приговоренных к казни, которые упали замертво, отведав его. Святой Иоанн, в присутствии многого народу, без всякого волнения взял чашу, перекрестился, выпил, и яд не причинил ему никакого вреда. Аристомем, однако, оставался неверующим. Он сказал: «Я поверю, если ты воскресишь этих мертвецов». Святой Иоанн не соизволил даже приблизиться к трупам. «Возложи на них мой плащ», — сказал он Аристомему. Аристомем сделал это, и мертвые воскресли благодаря добродетели, содержащейся в плаще апостола. Апостол крестил Аристомема и правителя города с его семьей и основал церковь⁹⁵.

В это время святой Иоанн уже был древним стариком; он больше не мог ходить, и ученики носили его в церковь. Все свои поучения он сводил к следующим словам: «Дети мои, любите друг друга». И когда братья спросили его, почему он всегда повторяет одни и те же слова, он ответил: «Потому что это заповедь Господа нашего, и кто выполнил ее, то этого достаточно». Святому Иоанну было 99 лет, он начал писать свое Евангелие, и когда он писал его, то вся природа замирала, и из уважения к нему не дул даже ветер. Иисус Христос явился ему и сказал: «Приди ко мне, возлюбленный мой, так как настало время тебе воссесть за моим столом вместе с твоими

⁹⁴ Витражи Шартра и Буржа. Средневековые алхимики, помня, что святой Иоанн превратил камни в золото, говорили, что он владел секретом философского камня (*Hist. littér. de la France*, t. XV, p. 42).

⁹⁵ Этот эпизод изображается чаще всего, именно он «наградил» апостола Иоанна чашей, которую тот держит в руке. Витражи Буржа, Шартра, Тура, Труа (витраж апсиды), Сент-Шапель, Сен-Жюлиан-дю-Со (См. *Gaussin, Portefeuille archéol. de la Champagne*, 1861, pl. VIII), Реймса (на малой розе витража хора, посвященной святому Иоанну); в Реймсе на барельефе южной стены, рядом с западным порталом, посвященным Апокалипсису.



145. Св.Иоанн во гробе.
Витраж Лионского собора

братьями». Когда на следующее воскресенье верующие собрались в церкви, святой Иоанн увещевал их соблюдать заповеди, а затем велел вырыть перед алтарем яму (илл. 145 и 146). Он спустился туда и молился, сложив руки. Затем его окружило такое сияние, что невозможно было смотреть на него. Когда же сияние исчезло, то не было видно и апостола, а те, кто склонился над ямой, обнаружили, что она полна благоухающей манны⁹⁶.

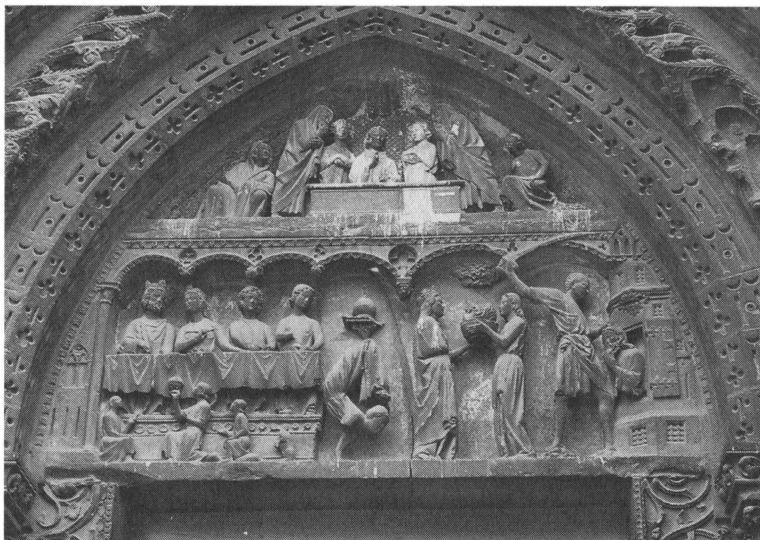
Жизнь и смерть апостола Иоанна, рассказанные в апокрифах, обладают определенной красотой. История с драгоценными камнями, без сомнения, была, по мысли первых редакторов, прекрасной апологией, где христианская любовь противопоставлялась гордыне стоиков. Что же касается легенды о его смерти (или, скорее, о таинственном исчезновении Иоанна Богослова), то она родилась из широко распространенного среди христиан первого поколения поверия, что любимый ученик Господа не должен умереть.

Легендарная история святого Иоанна так искренне принималась на веру в Средние века, что некоторые посвященные ей витражи (как в Шартре или Бурже) не содержали ни одной черты, не почерпнутой в апокрифах.

Легенда о приключениях святого Фомы в Индии — не более чем роман: ее сурово осудил святой Августин⁹⁷; однако от этого она не

⁹⁶ Шартр, Бурж, Тур, Реймс. Сен-Жюлиан-де-Со в Лионе (витраж апсиды). На лионском витраже смерть святого Иоанна является единственным заимствованием из апокрифов, остальная часть посвящена видению святого Иоанна на Патмосе. Сцена, высеченная в верхней части тимпана левого портала Руанского собора, как показала Луиза Пильон (*Revue de l'Art Chrétien*, 1904, p. 181) — это таинственная смерть евангелиста Иоанна (илл. 146). Следующий регистр тимпана посвящен пиру Ирода и обезглавливанию Иоанна Крестителя.

⁹⁷ Святой Августин, *Contra Faustum*, lib. XXII, cap. LXXIX, PL, t. XLII, col. 452. Он считает, что житие святого Фомы принадлежит манихеям.



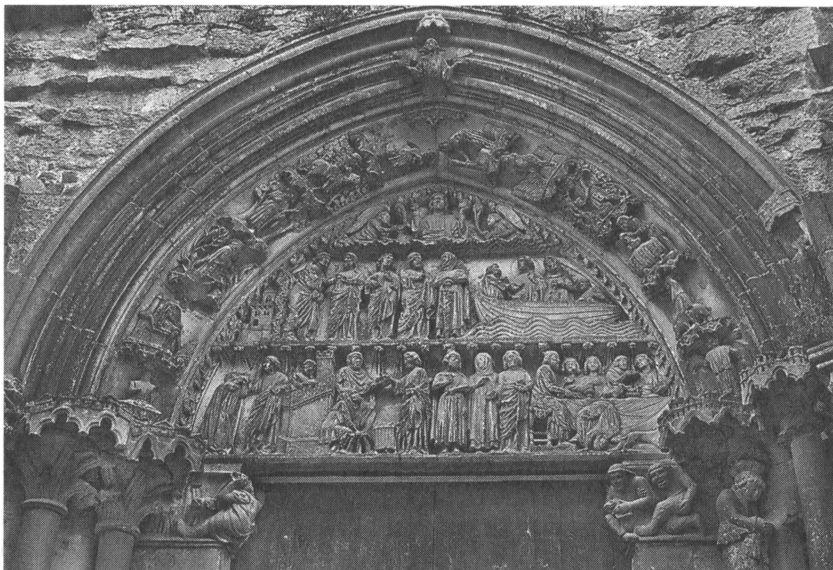
146. Св. Иоанн во гробе, Пир Ирода, Казнь Иоанна Крестителя.
Портал Руанского собора

стала менее дорога верующим и художникам. Воображению было приятно следовать за апостолом Фомой к пределам известного мира, вплоть до царства таинственного Гондофора. Говорили, что этот далекий царь призвал апостола как архитектора, чтобы тот построил ему дворец, подобный «тем, что в Риме». Апостол высадился на берег и прибыл в город, где праздновалась свадьба. Он был приглашен туда и воссел вместе с сотрапезниками за праздничным столом. Там была молодая девушка из Иудеи, которая играла на флейте и пела. Она догадалась, что святой Фома — еврей, и принялась петь на их языке: «Бог иудеев создал все, и углубил море». Апостол слушал ее, возведя очи к небу. Виночерпий увидел, что святой Фома не ест и не пьет, разгневался и дал ему пощечину. Господь не оставил этого оскорбления безнаказанным. Когда виночерпий вышел, чтобы набрать воды из источника, его убил лев, а собаки разорвали его на части и принесли его руку в пиршественный зал. Все поняли, что здесь находится некто, обладающий тайной силой, а музыкантша упала к его ногам. Тогда святой Фома заговорил, и был так убедителен, что супруги пожелали креститься и жить в браке целомудренно. — Отту-

да апостол отправился в столицу Гондофора. Царь показал ему план дворца, который он хотел построить, открыл ему свою сокровищницу и отправился в другую провинцию. Святой Фома немедленно начал проповедовать Евангелие и обратил половину города. Когда царь вернулся, то узнал, что делал в его отсутствие апостол. Он ввергнул его в темницу и приговорил к смерти через сдирание кожи заживо. Но накануне назначенного дня брат царя, который недавно умер, воскрес и сказал своему брату: «Мой брат, я видел дворец из золота, серебра и драгоценных камней, который построил этот человек. Он находится в раю, и, если ты того хочешь, он принадлежит тебе». Гондофор взволновался и послал за апостолом, который сказал царю и его брату: «Верьте в Иисуса Христа и креститесь, так как на небесах есть бесчисленные дворцы, уготованные от начала мира»⁹⁸. — Мы догадываемся о происхождении подобной легенды: она родилась из метафоры. Апостолы строят здание веры, они сооружают храм из живых камней, который есть церковь. Еще и сегодня слово *édifier* — строить, возводить, сохраняет в нашем языке свой мистический смысл. Писатель с живым воображением исходил из этого, превращая апостола Фому в архитектора⁹⁹. Все это было вос-

⁹⁸ *Legend. aur.*, De sancto Thoma.

⁹⁹ Легенда о святом Фоме во всех деталях изображена на витражах Шартра (хор), Буржа (венец капелл), Тура (хор, высокие окна). — Ей посвящен весь тимпан северного портала церкви в Семюре. Мы позволим себе остановиться на портале Семюра, так как смысл сцен, которые его украшают, до сих пор был непонятен. Местные археологи видели здесь историю смерти Далмация, убитого по приказу Робера, герцога Бургундского (Ledeuil, *Notice sur Semur-en-Auxois*, Semur, 1884, p. 56). «Гид Жоанн» (Bourgogne et Morvan, 1892, p. 172) усматривает здесь обращение народов в христианство. Вот как следует понимать сцены, заполняющие тимпан (илл. 147). 1 ряд (слева): Святой Фома вкладывает персты в раны Иисуса Христа; — посланник царя Гондофора встречается на площади Кесарии со святым Фомой (в сопровождении ученика); — святой Фома на корабле направляется в Индию. 2 ряд (справа): праздник, танцовщица ходит на руках, собака приносит руку виночерпия; — святой Фома получает приказы от царя Гондофора; — он раздаст бедным сокровища Гондофора, вместо того чтобы употребить их на строительство дворца (один из бедных сидит на табуреточке, у другого ярко выраженный негритянский тип лица, и он держит в руках калекбасу); Святой Фома в темнице; — Святой Фома разговаривает с неким персонажем, стоящим на коленях, чья голова была отбита (возможно, это Гондофор, хотя платье похоже на женское — в таком случае, это Мигдомия, испра-



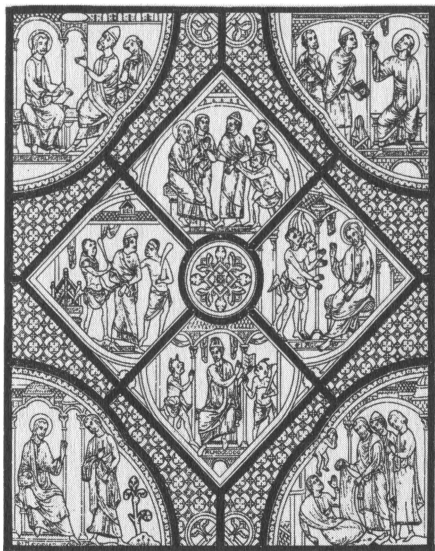
147. История св. Фомы. Собор в Сенюре

принято буквально в XIII в., без комментария и экзегезы. Эти наивные души ничем нельзя было удивить.

Кажется, что особенно им нравились те легенды, где апостолы представляли в виде ловких волшебников. Витражисты часто воспроизвели историю святого Иакова Зеведеева, которая выглядит так, будто заимствована из какой-то колдовской книги.

Когда апостол Иаков проповедовал в Иудее, один чародей по

шивающая у святого Фомы прощения за то, что она была причиной его заключения в темницу). — Как объяснить, что житию святого Фомы было уделено такое место в сенюрской церкви? Несомненно, благодаря какой-то реликвии святого. По этому поводу нет документов. Один из порталов собора в Пуатье (фасад, правый портал) тоже посвящен апостолу Фоме. В нижнем регистре изображено неверие апостола Фомы. Над этой сценой мы видим, как апостол раздает бедным сокровища царя Гондофора. Выше ангелы держат мистический дворец, который святой Фома возвел на небесах. См. *Congrès archéol. de France*, ангулемская сессия, 1912, t. I, p. 264; Elisa Maillard, *Les sculptures de la cathédrale de Poitiers*, 1921, p. 115 ff.



148. История св. Иакова. Витраж
Шартрского собора (фрагмент)

имени Гермоген послал к нему своего ученика Филета, чтобы изобличить его в ошибках. Учитель сам не стал утруждать себя. Но получилось так, что святой Иаков своими словами и чудесами обратил Филета. Когда Гермоген узнал о том, что произошло, он был так раздражен, что связал Филета своими чарами, так что тот не мог двигаться и находился в плену. Филет послал слугу предупредить апостола. Святой Иаков отдал тому свой плащ со словами: «Пусть он возьмет этот плащ и скажет: “Господь возводит низверженных и разрешает узников”»

(илл. 148). Как только Филет дотронулся до плаща, он немедленно освободился из плена, в котором его держало магическое искусство Гермогена, и поспешил найти апостола Иакова. Гермоген, полный ярости, собрал демонов и велел им привести Иакова и Филета, обоих крепко связанными, чтобы он мог отомстить им. Демоны, прилетев к святому Иакову, сказали ему: «Иаков, апостол Божий, смилуйся над нами, ибо мы горим еще до того, как пришло наше время». И Иаков спросил их: «Почему вы пришли ко мне?». И они отвечали: «Гермоген послал нас, чтобы мы привели тебя к нему вместе с Филетом. Но когда мы направлялись к тебе, ангел Господень связал нас железными цепями, и мы ужасно мучаемся». И Иаков сказал им: «Возвращайтесь к тому, кто послал вас ко мне, и принесите его сюда связанным, но не причиняйте ему вреда». И эти демоны схватили Гермогена, связали ему за спиной руки и ноги и принесли святому Иакову. — Иаков говорил с ним мягко, объясняя, что христиане должны воздавать добром за зло, а затем отпустил. Но Гермоген не осмеливался уйти. Он сказал: «Я боюсь демонов. Если ты не дашь мне какую-нибудь свою вещь, они убьют меня». И Иаков отдал ему

свой посох. Через некоторое время Гермоген выбросил все свои магические книги в море и принял крещение¹⁰⁰.

Почти все апостолы в «Золотой легенде» должны были бороться с чародеями. Но святому Иуде и святому Симону пришлось сразиться с самыми прославленными чудотворцами. Они приходили вызывать их на сражение прямо в святилища магических искусств, доходили до храма Солнца в Саннире близ Вавилона. Их не пугали тайны Зоороастра и Арфарксата: они могли предсказывать будущее, заставляли говорить только что родившегося младенца, укрощали тигров и змей, прогнали из статуи демона, который являлся под видом черного эфиопа, и он бежал, испуская хриплые крики¹⁰¹.

Святой Андрей смог обратить Азию и Грецию, только превзойдя все чудеса волшебников: в Никее он изгнал семерых демонов, разорявших город под видом семи огромных собак. Он же изгнал дух, обитавший в термах и пугавший купальщиков¹⁰².

Эти легенды, какими бы неприятными они сегодня ни казались, обладают определенной исторической ценностью. Они свидетельствуют о состоянии духа; они являются драгоценным документом о древнем мире и временах, в которые были созданы. Они напоминают нам о том, что язычество действительно хотело сразаться с христианской Церковью посредством магических чар, что Аполлония Тианского противопоставляли Иисусу, и Юлиан вместе с философами пытались отвечать на чудеса чудесами.

Со своей стороны, Средневековье любило рассказы, которые казались написанными для него: оно узнавало в них свою концепцию чудесного. Отсюда столько витражей, сюжетом которых стал текст Псевдо-Авдия.

Безусловно, эти витражи — самые любопытные произведения, которые Средние века посвятили апостолам, но они не самые пре-

¹⁰⁰ *Legend. aur.*, De sancto Jacobo Maj. — Витражи Буржа (хор), Шартра (хор, слева; илл. 148), Осерра (внизу справа, близ хора), два витража в Туре (первый в одной из часовен хора, второй в высоких окнах хора).

¹⁰¹ *Legend. aur.*, De sancto Simone et Juda. — Витраж в Шартре (хор), Реймсе (роза витража святого Иуды в хоре).

¹⁰² *Legend. aur.*, De sancto Andrea; Псевдо-Авдий (*Migne*, t. II. На слово André). — Витраж в Труа (апсиды) и Осерре (слева внизу).

красные. Персонажи слишком малы и не обладают тем величием, которое мы видим у больших, отдельно стоящих фигур апостолов на фасадах церквей или на изображениях в высоких окнах.

В Шартре, и, вероятно, прежде всего на главном портале Амьенского собора, поражает красота этих благородных образов и сияние, исходящее от их лиц. Как мы говорили, художники по счастливому вдохновению почти всем им придали вид, схожий с Иисусом Христом. Они излучают ум и всепонимание. Они смотрят прямо перед собой с глубочайшим спокойствием. Лучше всего описать их можно, заимствовав из «Золотой легенды» портрет, который начертан там по поводу святого Варфоломея: «Лицо его бело, глаза велики, нос прямой и правильный. У него густая борода, в которой есть несколько белых волосков. На нем пурпурная туника, а сверху белый плащ, украшенный драгоценными камнями. Вот уже двадцать лет он носит одно и то же платье, и оно не износилось и не загрязнилось. Ангелы сопровождают его во время путешествий. Он всегда одинаково держит себя — приветливо и спокойно. Он предвидит и знает все на свете; знает и разговаривает на языках всех народов, и то, что я говорю сейчас, он знает»¹⁰³.

По некоторым традиционным деталям изображения их ликов узнаваемы только святые Петр, Павел и Иоанн. У святого Петра короткие и вьющиеся волосы; святой Павел изображается лысым, или, по крайней мере с частично облысевшей головой. В течение первых веков существования Церкви тип двух глав апостольского собрания не менялся¹⁰⁴. Что же касается святого Иоанна, самого юного из апостолов, его до глубокой старости изображают без бороды¹⁰⁵. Ос-

¹⁰³ *Псевдо-Авдий* (Migne, t. II, Saint-Barthélemy; *Legend aur.*, De sancto Barthol.) — Плащ, украшенный драгоценными камнями, встречается только в романском искусстве.

¹⁰⁴ Смотри на этот сюжет главу, переполненную фактами, которую Сен-Лоран посвятил апостолам Петру и Павлу в книге *Guide de l'art Chrétien*, t. V и *Annales archéol.*, t. XXIII, XXIV, XXV.

¹⁰⁵ В православной традиции апостол Иоанн почти всегда изображается с бородой. На лионском витраже, посвященном святому Иоанну, мы видим его в момент смерти с длинной бородой (илл. 145). Это новое доказательство того удивительного византийского влияния, которое встречается на лионских витражах.

тальных апостолов можно узнать только по тем атрибутам, которые они держат в руках. Но и сами эти атрибуты сначала были только у нескольких апостолов; постепенно их придали всем.

Рассматривая главные ряды апостолов, находящиеся в наших церквах, вполне возможно понять, каким образом поступали мастера.

В романскую эпоху в качестве атрибута у апостолов была только книга. Лишь святой Петр держит ключи в память о власти вязать и решить, данной ему Господом. В XIII в., когда апостолов стали располагать по две стороны от портала, им начали вкладывать в руки орудия их мучений. Но тогда еще не пришли к согласию о том, какая смерть постигла каждого из них. У Иакова Ворагинского, в конце XIII в., мы находим следы этой неуверенности¹⁰⁶. Прежде всего к согласию пришли о святых Павле, Андрее, Иакове Младшем и Варфоломее. Святой Павел получил меч, поскольку не было никаких сомнений в том, что он был обезглавлен; святой Андрей держал крест, так как в Деяниях было сказано, что он был распят¹⁰⁷; у святого Иакова Младшего в руках дубина, так как его убил у подножия иерусалимского Храма сукновал своей дубиной. Что же касается святого Варфоломея, то, несмотря на разногласия житийных сборников по поводу того, была ли с него содрана кожа, он получил нож¹⁰⁸.

На южном портале Шартрского собора¹⁰⁹ (илл. 149) апостолы, которых мы только что назвали, узнаваемы лишь благодаря их эмблемам. Остальные держат или книги, как в романскую эпоху, или мечи, что в несколько общей форме указывает на их насильственную смерть.

Вскоре три новых апостола получили характерные атрибуты.

¹⁰⁶ См. особенно *Legend aur.*, De sancto Barthol.

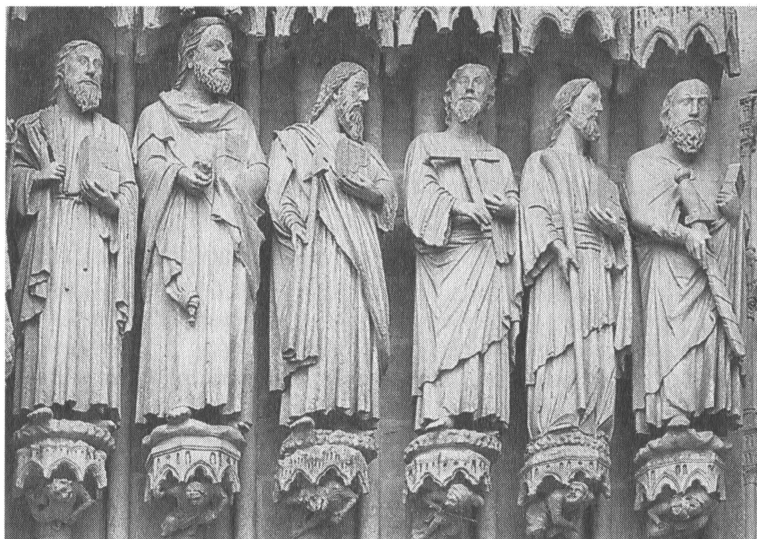
¹⁰⁷ В XIII в. крест святого Андрея — почти всеюда латинский крест, а не крест в форме буквы «X».

¹⁰⁸ В этом XIII в. единодушен. См. таблицу на с. 452–453. У святого Варфоломея из Амьена в руках был нож, который после реставрации заменили на топор. См. G. Durand, *La cathédrale d'Amiens*, t. I.

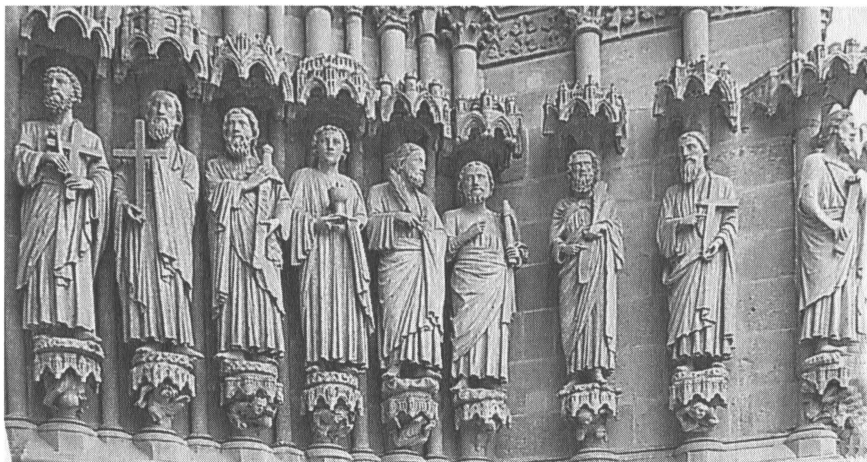
¹⁰⁹ Если судить по стилю статуй, то южный портал Шартрского собора предлагает нам один из самых древних апостольских ансамблей, которыми мы обладаем. Здесь мы воспроизводим только его часть.



149. Апостолы. *Шартрский собор, южный портал*



150. Апостолы по правую руку от Христа. *Амиенский собор, западный фасад*



151. Апостолы по левую руку от Христа. Амьенский собор, западный фасад

У святого Иоанна в руках появляется чаша — или же Аристодем заставляет его выпить яд, как мы это видим на портале Амьенского собора¹¹⁰ (илл. 151). Святой Иаков, у которого вначале был лишь меч¹¹¹, гораздо позже получил посох, схожий с тем, который берут с собой паломники в Сантьяго¹¹². На его тунике или на сумке появляются раковины, которые на галисийских берегах называют «ракушки святого Иакова» (илл. 152). Апостол выглядит так, будто он только что вернулся из своей церкви в Сантьяго-де-Компостела. В конце XIV в., со своим посохом, шляпой и плащом, украшенным ракушками, святой Иаков являл собой превосходный образ средневекового паломника. Наконец, святой Фома, в память о том дворце, который он должен был построить в Индии для царя Гондофора, держал в руке угольник архитектора, как мы видим (возможно, это первый пример

¹¹⁰ Амьенская чаша подверглась переделке; однако кажется, что атрибут существовал и до реставрации. См. G. Durand, *La cathédrale d'Amiens*, t. I. На раке из Экс-ла-Шапель, содержащей великие реликвии (Cahier, *Mélanges d'archéologie*, 1re série, t. I, p. 20), святой Иоанн несет чан, в который он был погружен у Латинских ворот. Подобных примеров больше не наблюдалось.

¹¹¹ Как на северном портале Реймского собора (одном из самых старых в храме) и на портале в Амьене (илл. 151).

¹¹² Портал Кутюр в Ле Мане, портал в Байонне (илл. 152).



152. Св. Иаков. *Портал собора в Байонне*

такого рода) на западном фасаде Амьенского собора (илл. 150)¹¹³. Однако, чаша святого Иоанна, угольник святого Фомы, посох святого Иакова Старшего и даже дубина святого Иакова Младшего не были неизменными эмблемами, в чем можно убедиться, бросив взгляд на таблицу на с. 452–453, где произведения расположены в очень приблизительном хронологическом порядке. В действительности только у святых Петра, Павла, Андрея и Варфоломея атрибуты остаются более-менее неизменными в течение всего Средневековья. Что касается святых Филиппа, Матфея, Симона, Иуды и Матфия, чьи черты более размыты, а жития менее известны, то у них никогда не было четко зафиксированных атрибутов. Только в XV в. установился прагматичный обычай изображать святых Филиппа и Иуду с крестом, святого Матфея с топором, святого Симона с пилой, а святого Матфия с алебардой¹¹⁴, чтобы напомнить о том виде смерти, которая постигла каждого из них.

Группы апостолов, высеченные на порталах церквей, сегодня редки; многие из них были разрушены во время религиозных войн или Революции, в 1562 или в 1793. Но почти всегда, без риска ошибиться, можно утверждать, что почти во всех наших соборах по обе стороны от главного входа располагались апостолы.

¹¹³ Во всяком случае, если угольник — это не крест, часть которого была отломана.

¹¹⁴ Святой Матфий заменил Иуду в апостольском собрании. Его изображают очень редко. Мастера почти всегда ставят на его место святого Павла, который не был одним из двенадцати.

VII

Каких святых после апостолов больше всего любили изображать в Средние века?

Возможно ли догадаться о мотивах, которые заставляют предпочесть одного святого другому? Какие направляющие легенды объясняют выбор бесчисленных житий, выполненных витражистами Шартра, Буржа, Тура и Ле Мана? Например, почему мы так часто видим историю святого Николая?

Непросто ответить на все эти вопросы. Несмотря на исследования эрудитов, в средневековом соборе всегда останутся темные места. Тем не менее, мы предполагаем некоторые решения.

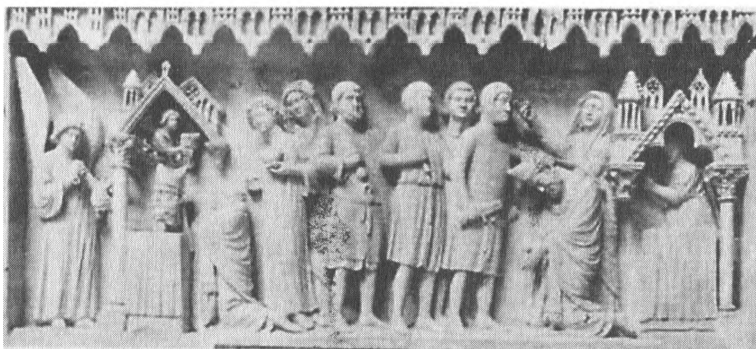
Произведения искусства XIII в., посвященные святым, можно разделить на четыре-пять групп.

Прежде всего, поражает тот благочестивый пыл, с которым каждый диоцез прославлял своих святых. После апостолов местные святые занимают в наших соборах первое место: часто их жизни, чудесам и смерти посвящен целый портал.

В Амьене, на портале слева от главного фасада, широкими чертами обрисована вся религиозная история Пикардии. Спиной к перемычке стоит святой Фирмин, принесший веру в древний город амбианов Самаробриву, а вокруг него расположился его почетный караул, первые мученики: святой Гентиан, святой Фускиан, святой Викторик; первые епископы: святой Гонорий и святой Сальве; самые знаменитые святые диоцеза: святой Домиций, святой Годфрид и святая дева Ульфа¹¹⁵. На тимпане разворачивается история реликвий святого Фирмина и чудотворная процессия с его ракой. На другом, южном портале, детально прослеживаются основные события из жизни святого Гонория, самого великого епископа Амьена.

В Реймсе на одном из северных порталов мы также видим великих святых этой провинции: тех, кто укоренил веру в Шампани. На первом месте в Реймсе находится святой Сикст, так же, как в Амьене святой Фирмин; это полагается ему по праву, как принесшему Евангелие. С двух сторон находятся его преемники — муче-

¹¹⁵ См. Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens*.



153. Казнь свв.Никазия и Евтропии. Реймский собор, северный фасад

ники и прославленные епископы: святой Никазий, которого вандалы убили на пороге его церкви и который оставил на камне следы собственной крови¹¹⁶; его сестра святая Евтропия, которую убили, когда она пыталась защитить брата¹¹⁷; затем святой Ремигий, получающий святой сосуд с миром, принесенный голубкой¹¹⁸. Воспоминания о святом Ремигии было слишком живо в соборе коронавания, и здесь не могли не рассказать его историю жителям Реймса: его житие и главные чудеса отражены на очаровательных барельефах тимпана северного портала¹¹⁹.

¹¹⁶ В XVII в. в соборе все еще почитали камень святого Никасия: он был окружен решеткой. Cerf, *Histoire de Notre Dame de Reims*, t. I, p. 375.

¹¹⁷ На барельефе так же изображена смерть святого Никазия (илл. 153). Согласно рассказу Флодоарда, святая Евтропия дала пощечину убийце своего брата.

¹¹⁸ Персонаж рядом со святым Ремигием — не Хлодвиг, как обычно говорят, но Иов, чья история рассказывается на тимпане. Более подробно я рассказываю об этом в *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, t. I, p. 73 и в книге *Art et Aristes du Moyen Age*, 1927, p. 238.

¹¹⁹ История святого Ремигия странным образом смешивается (третий ряд снизу) с историей Иова. Невозможно не узнать Иова на его гноище, с тремя друзьями и женой, которая затыкает себе нос. Виден и вестник, который только что принес Иову новость о разрушении его состояния. В «Истории Реймской Церкви» Флодоарда, откуда почерпнуты все остальные сцены тимпана, мы не находим ничего, что могло бы оправдать наличие истории Иова. Но этот рельеф вызывает не менее живой интерес, так как он очевидно скопирован с находящегося на северном фасаде Шартрского собора (тимпан правого портала) и

Из пяти порталов Буржского собора два посвящены местным святым. На правом вспоминается святой Урсин, апостол Берри и Бурбонне; левый оживляет в памяти историю епископа Вильгельма, знаменитого своими чудесами и победами, которые он одержал над демоном¹²⁰. Статуи этих двух порталов, сломанные протестантами, несомненно изображали святых епископов Буржской церкви: святого Аустрегисилля, святого Сульпиция, одним словом, всех тех, чьи образы вторят изображениям апостолов в витражах главного нефа.



154. Св. Марсилий крестит новообращенного. Собор Парижской Богоматери, архивольты Красных врат

Если в соборе Парижской Богоматери и не оставлен целый портал святым Ильде-Франс, то многие большие статуи и несколько очень заметных барельефов не дают парижанам забыть святого Дионисия, святую Геновефу¹²¹ и прежде всего святого Марсилия. Знаменитый парижский епископ пронзает своим крестом дракона на еще архаическом разделительном столбе портала святой Анны¹²². Но на дугах Красного портала (появившихся по меньшей мере через столетие) сохранилась часть легенды о святом, выполненная с тончайшим изяществом (илл. 154), особенно его борьба с кладбищенским вампиром.

В Шартре витражи и статуи соперничают в изображении первых исповедников веры в земле Карнута: святого Потенциана, который

изображающего тот же сюжет рельефа. В обоих ансамблях имеются идентичные детали. Здесь удивительны связи между искусством Реймса и Шартра.

¹²⁰ Портал святого Вильгельма был переделан в XVI в., когда обрушилась башня.

¹²¹ Левый портал (западный фасад). Статуи были переделаны, но на это уже указал Лебёф (*Histoire de la ville et de tout le diocese de Paris*, t. I. 1884, p. 3). Сохранились только барельефы под статуями (отсечение головы святого Дионисия, святая Геновефа и ее мать).

¹²² Переделан. Оригинал находится в Музее Ключни.

возвел свою церковь над пещерой (как говорили, она в течение веков была посвящена Деве, которая должна была родить — *virgini pariturae*); затем святой Модесты, дочери римского правителя Квирина, который бросил свою дочь в колодец вместе с другими мучениками¹²³; святого Герона, который, подобно святому Дионисию, нес в руках свою голову¹²⁴; пастуха Любена, который стал шартрским епископом¹²⁵; святого аббата Ломера, монаха из Першского леса¹²⁶.

И так было во всех наших соборах. Многие церкви, которые были повреждены и лишены большей части своих статуй и витражей, все еще сохраняют мемориальные памятники в честь своих первых епископов или мучеников.

В соборе Ле Мана сохранился огромный витраж XII в., посвященный святому Юлиану, апостолу кеноманов. В Суассоне мы видим, что на окнах излагается житие святых Криспина и Криспиниана, в Туре — святого Мартина, в Лионе — святых Потина, Ириней и Поликарпа. В Сен-Кантене, в обходе хора, барельефы (реставрированные) рассказывают о жизни первых апостолов Вермандуа. В Руане, на портале Календ, в барельефах, значение которых долгое время оставалось тайной, можно узнать историю двух великих нормандских святых, святого Романа и святого Уэна¹²⁷.

Итак, каждая провинция могла обнаружить в своем соборе частичку своего прошлого. Все то, что, согласно представлениям того времени, заслуживало того, чтобы избежать забвения в анналах города, здесь казалось высеченным для вечности. Смиренный народ получал перед этими величественными памятниками смутные представления о своей истории; он чувствовал, что и он укоренен этой земле, что и у него есть предки. Каждый из наших соборов действи-

¹²³ Этот колодец долгое время был известен в Шартре под названием «Колодец святого Форта» (см. Bulteau, *Monographie de Notre Dame de Chartres*, t. I, p. 16). Статуи святого Потенциана и святой Модесты находятся на северном фасаде; им также посвящен витраж (хор, вторая капелла слева).

¹²⁴ Витраж хора и барельеф южного портала.

¹²⁵ Витраж внизу слева.

¹²⁶ Барельеф и большая статуя на южном портале.

¹²⁷ Они были расшифрованы Луизой Пильон (*Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907, p. 106 ff).

тельно расцветал на своей почве, как местный цветок, который получает от земли свой цвет и аромат.

В XIII в. культ прошлого и любовь к истории достигли высшей точки. Парижские мастера, подлаживавшие двери XII в. к фасаду XIII¹²⁸, имели уважение к воспоминаниям. Еще лучше они поступили с собором Парижской Богоматери. Когда они возводили новый собор, то были вынуждены разрушить старую церковь Сент-Этьен¹²⁹, соседку древней базилики Пресвятой Девы, почти так же высоко простиравшую свои своды¹³⁰. Они не хотели, чтобы память о ней была потеряна, и посвятили церкви Сент-Этьен и мученику Стефану восхитительный барельеф на тимпане южного портала, который возвышается непосредственно над тем участком, где находился храм.

VIII

После местных святых самое важное место занимают святые, прославленные во всем христианском мире.

Мы начали составлять список всех изображений святых, которые продолжают существовать в наших соборах XIII в., но вскоре нам пришлось признать, что подобный труд невозможен, так как остается и всегда останется слишком много сомнений в отношении

¹²⁸ Речь идет о портале святой Анны. Мы попытались доказать (*Revue de l'art ancien et moderne*, Octobre 1897), что тимпан относится ко времени Мориса де Сюлли, и он был сохранен, потому что там увидели изображения епископа-основателя собора и короля Людовика VII. См. также *Art et Artistes du Moyen Age*, p. 188.

¹²⁹ То есть св. Стефана. — *Прим. пер.*

¹³⁰ См. Lebeuf, *Histoire du diocèse de Paris*, p. 8 и Mortet, *Etude historique et archéologique sur la cathédrale de Paris et le palais épiscopal du VIe au XIIe siècle*, Paris, 1888, p. 29, примечание; p. 39. Лебёф очень верно отметил, что статуи Иоанна Крестителя, святого Дионисия и святого Стефана, которые мы видим на левом портале фасада собора Парижской Богоматери, «как память о двух маленьких близлежащих церквях, Сен-Жан и Сен-Дени, а также о старой церкви Сент-Этьен» (ор. cit.). Все эти церкви были настоящими частями собора Парижской Богоматери, она как бы состояла из нескольких соборов: церковь Нотр-Дам, церковь Сен-Жан-Батист (баптистерий) и церковь, посвященная святому первомученику Стефану.

идентификации многих статуй без имени и без атрибутов. Кроме того, даже если предположить, что каталог такого рода возможен, то он все равно не может привести нас к определенным выводам, так как в ансамблях витражей и статуй наших церквей слишком много лакун. Приходится довольствоваться приблизительными данными.

Наши неполные списки открывают нам следующую, может быть, слишком общую, но все же драгоценную истину — в XIII в. чаще всего изображали тех святых, что были достаточно знамениты для того, чтобы занимать место в литургических книгах всего христианского мира. Г-н каноник Улисс Шевалье составил очень интересный календарь, где наличествуют только те святые, которые почитались во всех или почти всех средневековых церквях. Источниками ему послужили антифонии и бревиарии разного происхождения¹³¹. Большую часть этих святых (за исключением нескольких мучеников и исповедников Римской Церкви, которые были приняты всем христианским миром из уважения к святому городу) изображали на витражах и фасадах храмов. Во всех церквях почитались дьяконы святой Викентий, святой Стефан, святой Лаврентий; мученики святой Себастьян, святой Власий, святой Георгий, святой Гервасий, святой Протасий, святой Ипполит, святой Дионисий, святой Христофор, святой Фома Бекет; исповедники святой Марсилиий, святой Григорий, святой Иероним, святой Николай, святой Мартин; девы святая Агнесса и святая Цецилия. И образы именно этих святых до сих пор чаще всего останавливают наш взгляд.

На южном портале Шартрского собора чрезвычайно удивляет намерение прославить святых согласно с предписаниями литургии: центральная дверь посвящена апостолам, правая¹³² — мученикам, а левая — исповедникам. Многочисленные барельефы, сцены мученичеств и чудес (которые не всегда легко идентифицировать) украшают колонки фасада. Вполне вероятно, что общий порядок и даже

¹³¹ Ulysse Chevalier, *Poésie liturgique traditionnelle de l'Eglise catholique en Occident*, Tournai, 1894, p. LXV ff.

¹³² Слева от зрителя, но справа от Иисуса Христа, чье изображение занимает разделительный столб центрального портала.

детали этого грандиозного ансамбля были вдохновлены литаниями, использовавшимися в шартрском диоцезе¹³³.

Но следовало бы ожидать, что везде будет столь же прекрасный порядок. Кажется, что в том же Шартре лишь случай определил выбор житий святых, изображенных в окнах. Почему один и тот же святой иногда занимает по три окна? Почему в определенной капелле одно житие находится рядом с другим? Каковы тайные причины подобного выбора или подобных групп?

Можно указать некоторые из них.

IX

Прежде всего, ясно, что реликвии, которыми владели храмы, больше других причин повлияли на умножение образов святых.

Большое и хорошее исследование реликвий было бы одной из самых любопытных глав в истории Средних веков, где историк цивилизации и историк искусства равным образом нашли бы что-то для себя. Подобный сюжет требует больше эрудиции и понимания прошлого, чем было в «Словаре реликвий» некоего Коллена де Планси. Это тяжеловесный памфлет, написанный запоздалым учеником Вольтера, не обладающим ни духом, ни стилем своего учителя¹³⁴. Изучать Средние века, чтобы насмехаться над ними, а не для того, чтобы вникнуть в их дух — это забава былых времен.

Интересное исследование графа Риана о религиозных «трофеях», захваченных в Константинополе в XIII в. — это первая (и уже плодотворная) работа, предпринятая на эту важную тему¹³⁵.

Реликвии, воспалявшие столько поколений людей — серьезный объект исследования. Когда был объявлен юбилей в Ахене и было обещано, что можно будет издалека созерцать священное одеяние, в которое Иисус был облачен на кресте, то началось всеобщее

¹³³ См. Bulteau, *Monographie de Notre Dame de Chartres*, t. II, p. 287.

¹³⁴ Collin de Plancy, *Dictionnaire critique des reliques et images miraculeuses*, Paris, 1821, 3 vol.

¹³⁵ Comte Riant, *Exuviae Sacrae Constantinopolitanae*, Genève, 1878, 2 vol. Toro же автора: *Dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII siècle* // *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXXVI, 1875.

оживление, и сорок тысяч паломников пришли из всех уголков Европы¹³⁶. Реликвии действительно содержали в себе животворящую силу. Всюду, где только находили руку апостола или кровь мученика, появлялось богатое аббатство, процветала деревня. Благодаря раке святой Веры в горах Авейрона был основан Конк. Святые мощи, вознесенные на алтаре, формировали церковь, их содержащую; архитектор был вынужден искать новые формы, увеличивать хор, расширять трансепты¹³⁷. Самые оригинальные изобретения средневековых ювелиров родились из необходимости заключить частички мощей в хрусталь или оправить их золотом¹³⁸. Целый мир надежд и желаний существовал вокруг этих хрупких реликвариев, которые волнуют нас сегодня, как все вещи, на которых долго оставалась человеческая мысль¹³⁹.

История искусства не имеет права пренебрегать реликвиями. Не будем забывать, что самый совершенный памятник XIII в. — Сент-Шапель — всего лишь ковчег, призванный вмещать терновый венец. А храм Грааля, самая главная мистическая мечта Средних веков, ведь и он не что иное, как реликварий?

Кальвин одним махом разрушил всю эту поэзию. Со своим грубым остроумием и логикой, он показал «бедному миру», что Бог повсюду и что совершенно не нужно идти далеко, чтобы поклоняться, как язычники, сомнительным реликвиям. В своем «Трактате о реликвиях» он пишет: «Помилуйте, разве мир не взбесился? Люди идут по 100—120 лье преодолевают огромные трудности, и всё для того, чтобы увидеть тряпку (саван святого Кадуэна) — а ведь о нём ничего нельзя сказать наверняка, и наоборот, есть все причины сомневаться в его подлинности!»¹⁴⁰.

¹³⁶ Martin et Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 1 ff.

¹³⁷ Например, так произошло в Сен-Мартен в Туре. Нужно было, чтобы толпа могла увидеть гробницу святого и обойти вокруг нее.

¹³⁸ См. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de mobilier*. Статья Reliquaire.

¹³⁹ Реликвариям по завещанию доставались дары. Благородные дамы и клирики оставляли раке со святой туникой в Шартре жемчуга и золотые ожерелья. См. *Cartulaire de Notre dame de chartres*. Опубликовано E. de Lépinos, L. Merle, Chartres, 1862—65, t. III, p. 58, 93, 141, 150.

¹⁴⁰ Calvin, *Traité des reliques* (перепечатан Колленом де Планси в третьем томе его *Dictionnaire critique des reliques*).

Ничто не мило этому ужасному разрушителю, ни одно из этих воспоминаний, которые заслуживают того, чтобы их касались осторожно — ни сосуд из Каны Галилейской, который показывали в Анжере, ни слеза, которую Иисус Христос пролил по Лазарю и которая была заключена в раку в Вандоме, ни картины, написанные ангелами (он пишет: «мы прекрасно знаем, что не ангельское дело быть художниками»).

Человечество решительно прощается с поэтической эпохой¹⁴¹. Энтузиазм крестоносцев, отправляющихся защищать пустую гробницу и привозящих вместо богатств немного святой земли, отныне кажется необъяснимым безумством. Кальвин пишет: «В самом деле, они истощали свои тела и тратили состояние — как свое, так и своей страны, чтобы привезти кучу мелких глупостей. Их обманули, утверждая, что это самые драгоценные сокровища мира».

Такими и в самом деле были чувства крестоносцев XIII в. Как несравненные сокровища, заключенные в драгоценные кошель¹⁴², посылали они из Константинополя в церкви Шампани, Иль-де-Франса и Пикардии многие реликвии, оказавшие определенное влияние на искусство¹⁴³.

В 1206 г. в Амьен прибыла одна из самых знаменитых христианских реликвий: лобная часть головы Иоанна Крестителя, найденная на развалинах одного старого дворца в Константинополе¹⁴⁴. В новом соборе, чей первый камень был заложен несколько лет спустя,

¹⁴¹ Верно, что Гвибер Ножанский задолго до Кальвина, в самый расцвет Средневековья, выражал сомнения в аутентичности некоторых реликвий. Его книга (*De Pignoribus Sanctorum*, PL, t. CLXV, col. 607) направлена против монахов Сен-Медара (особенно в книге III), которые претендовали на владение зубом Иисуса Христа. Нетрудно видеть, что все тело Иисуса Христа было целиком прославлено в момент Воскресения. Не без некоторой дерзости он пишет о двух головах Иоанна Крестителя, одна из которых хранилась в Сен-Жан-д'Анжели, а другая в Константинополе: *Quid ergo magis ridiculum super tanto homine praedicetur, quam si biceps esse ab utrisque dicatur?* («Разве можно проповедовать о столь великом человеке что-нибудь смешнее, нежели то, что он был двухголовым, как говорят они оба?») (Lib. I., cap. III, 2).

¹⁴² Изображение одного из таких кошель можно увидеть в Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, t. II, pl. XXXI.

¹⁴³ Список этих реликвий дает Риан (*Mém. des antiques*).

¹⁴⁴ Дюканж написал «Трактат о голове Иоанна Крестителя» (*Traité du chef de*

в 1220 г., о выдающейся реликвии напоминают два произведения искусства: витраж XIII в., где излагается житие Предтечи¹⁴⁵, и более поздние (конец XV в.) рельефы обхода хора с изображением прекрасных сцен из истории Иоанна Крестителя¹⁴⁶.

В царствование Людовика Святого Сент-Шапель получила вторую часть головы Иоанна Крестителя, до того остававшуюся в Константинополе¹⁴⁷. После реликвий, связанных со Страстями Господними, это был самый драгоценный предмет в сокровищнице. Два витража в глубине апсиды — как на почетном месте — были предназначены для того, чтобы без конца напоминать о присутствии этих почитаемых объектов, которые очень редко выставлялись для обозрения верующим: один был посвящен Страстям Господним, другой житию Иоанна Крестителя.

Шартру тоже досталась своя часть константинопольских реликвий. В 1205 г. граф де Блуа прислал в собор Нотр-Дам с востока голову святой Анны. В картуларии написано: «Голова матери с огромной радостью была принята в церкви дочери»¹⁴⁸. Нам кажется, что северный портал собора, начатый в первые годы XIII в.¹⁴⁹, должен был, с помощью одной из своих статуй, увековечить недавнее приобретение драгоценной реликвии. В самом деле, на разделительном столбе портала мы видим не Пресвятую Деву с Младенцем, как было принято изображать, но святую Анну с Девой Марией. Эта особенность повторяется и в интерьере, где на одном из витражей главного нефа, под северной розой, тоже изображена святая Анна с Пресвятой Девой на руках (илл. 156). Видно, что мать Девы Марии хотели почитать

saint Jean Baptiste, Paris, 1665), чтобы доказать аутентичность амьенской реликвии.

¹⁴⁵ Половина витража посвящена святому Иоанну Крестителю, а половина — святому Георгию. Он находится в капелле святого Иоанна Крестителя.

¹⁴⁶ То, что это последнее произведение действительно было вдохновлено амьенской реликвией, доказывает одна деталь. На одном из рельефов Иродиада бьет ножом по голове Иоанна Крестителя. А как раз на черепе, сохраняемом в Амьене, мы видим след удара ножом, о котором не говорит никакая легенда.

¹⁴⁷ См. Morand, *Histoire de la Sainte Chapelle*, Paris, 1790, p. 47.

¹⁴⁸ *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, t. III, p. 89 и p. 178; Riant, *Exuviae*, t. II, p. 73.

¹⁴⁹ См. Bulteau, t. I, p. 128.

совершенно необычным способом, и что только присутствие ее головы в церкви может объяснить то место, которое она занимает.

Многие сложности того же характера были бы решены, если бы мы обладали списком реликвий, которые находились во владении Шартрского собора в XIII в. Например, большую статую святого Феодора на южном портале долгое время принимали за статую святого Виктора. Дидрон полагал, что римский легионер был более известен в наших французских храмах, чем греческий солдат из Гераклеи. Тогда не знали, что голова святого Феодора была в 1120 г. перенесена из Рима в Шартр, как говорится в картуларии, опубликованном в 1862 г.¹⁵⁰ С этих пор стало возможно точно назвать прекрасную статую рыцаря, составляющую пару к той, что изображает святого Георгия.

В соборе Санса в деамбулатории хора заметен чудесный витраж, посвященный истории святого Фомы Бекета. Это оттого, что в сокровищнице церкви хранились мантия и митра прославленного архиепископа, который какое-то время жил в монастыре Сент-Коломб близ Санса. Это священническое облачение стало драгоценной реликвией в день, когда мученик был канонизирован папой (1173 г.).

Понятно, какую важность для истории искусства имеют точные сведения о том, какие реликвии хранятся в каждой нашей древней церкви, какой бы скромной она ни была. Маленький храм в Валькабер¹⁵¹, одно из самых старых и любопытных религиозных зданий в Пиренеях, уже несколько лет служит тому доказательством. Знали, что церковь была освящена во имя святых Иуста и Пастора, чье мученичество было высечено на капителях портала. Однако оставалось необъяснимым, почему рядом с ними фигурировала история святого Стефана. В 1886 г. счастливый случай помог обнаружить в камере алтаря реликвии. Пергамент, прилагавшийся к ним, объяснял, что они принадлежат трем святым покровителям храма — святым Иусту, Пастору и Стефану¹⁵². Так было найдено решение трудного случая, затруднявшего археологов.

¹⁵⁰ *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, t. I, p. 60.

¹⁵¹ Верхняя Гаронна; у подножия Сен-Бертран-де-Комменж.

¹⁵² *Bulletin monum.* 1886, p. 506.

Портал церкви Сен-Тибо в департаменте Кот-д'Ор тоже представляет собой загадку. Церковь обладала почитаемой реликвией святого Теобальда, родившегося в Провансе в начале XI в. Несомненно, что статуя разделительного столба, как бы приветствующая посетителя, изображает его самого. Но что означают четыре статуи, стоящие с двух сторон входа? Полагали, что это исторические персонажи, принц и принцесса Бургундского дома, которые в XIII в. обогатили церковь двумя вкладами. Однако достаточно прочесть житие святого Теобальда, чтобы обнаружить их истинные имена. Слева от зрителя — прелат в митре. Это двоюродный дедушка святого Теобальда, епископ Вьенна, поднявшийся до святости. Рядом с ним его племянница, мать святого Теобальда; он провозглашает ей, что ее сын будет великим служителем Божиим. Справа двое молодых людей в костюмах XIII в. Это святой Теобальд и его друг Готье, покидающие мир, чтобы жить в уединении близ Виченцы. Итак, перед нами эскиз истории, знакомой паломникам; на свитках, которые держат персонажи, можно было прочесть ныне стертые имена.

Мы полагаем, что реликвии, хранящиеся в капеллах наших великих соборов, часто объясняют их витражи. Несомненно, именно так обстоит дело с капеллами апсиды Нотр-Дам в Шартре. Благодаря удачному случаю (а они так редки!) адвокат Руйяр, который опубликовал в начале XVII в. описание собора под названием *Parthénie*, сохранил для нас имена святых, которым были посвящены капеллы¹⁵³. Витражи в точности им соответствуют. Первая капелла слева содержала реликвии святого Юлиана Странноприимца и носила его имя. С тех пор имя сменилось, но витраж центрального окна все еще рассказывает историю жизни и смерти святого Юлиана. Вторая называлась капеллой святого Стефана, или Мучеников. В самом деле, на витраже на почетном месте мы видим историю святого Стефана; три других витража посвящены святым Савиниану и Потенциану, святой Модесте, святому Херону и святому Квентину, которые все приняли мученическую кончину. Третья капелла была известна под именем капеллы Апостолов. На ее витражах представлены: в

¹⁵³ Sébastien Rouillard de Melun, *Parthénie, ou Histoire de la très auguste église de Chartres*, 1608, p. 140 ff.

центральном окне Призвание апостолов и сцены, в которых Иисус обращается ко всему апостольскому собранию¹⁵⁴; в соседних окнах история апостолов Симеона и Иуды и апостолов Петра и Павла в Риме. Четвертая называлась капеллой Святого Николая, или Исповедников. Святой Николай и святой Ремигий занимают в ней по одному окну. Следует признать, что удивительно видеть рядом с ними святую Екатерину, святую Маргариту и святого Фому Бекета, которые являются не исповедниками, но мучениками¹⁵⁵. Наконец, пятая капелла описана Руйяром под именем капеллы святого Лупуса или святого Эгидия, но сегодня там есть только два витража, выполненных в гризайле и относящихся, по всей видимости, к более недавней эпохе.

Точное соответствие между сюжетами витражей и именами святых, которым посвящены капеллы в Шартрском соборе, скорее всего, отмечалось во всех наших соборах. К сожалению, доказать это сегодня непросто, так как исчезли или витражи, или старые названия капелл.

Немногие окна Амьенского собора, пережившие вандализм последних веков, позволяют нам догадаться о таком же строгом порядке, как и в Шартре. В одной капелле апсиды, сегодня посвященной Святому сердцу Иисуса, а когда-то носившей имя святого Иакова Старшего¹⁵⁶, сохранился витраж, где рассказывается история апостола. Другая капелла апсиды, святой Феодосии, украшена витражом XIII в. с изображением жития святого Августина: это потому, что в Средние века покровителем этой капеллы был святой Августин¹⁵⁷.

Нет необходимости умножать примеры¹⁵⁸. Тех, что мы перечис-

¹⁵⁴ Это не витраж Господа Иисуса, как его называет Бюльто, а витраж Апостолов.

¹⁵⁵ Не были ли предназначены для этой капеллы витражи святого Мартина и святого Сильвестра в соседних окнах? Не были ли они перемешены?

¹⁵⁶ См. Abbé Roze, *Une visite à la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1887, p. 55.

¹⁵⁷ См. *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁸ Можно было бы привести много других. Коллегиальная капелла Сен-Тюдюаль в Лавале была украшена витражом, изображающим житие святого Тугду-аля, поскольку в этой капелле находились его реликвии (*Bulletin monum.*, 1895, p. 453). В Клермоне витражи капелл апсиды посвящены житиям святого Георгия, святого Австромония, святой Марии Магдалины и т. д., и это точно совпа-

лили, достаточно, чтобы доказать, что витражи не помещались в капеллы случайно. Выбор благочестивых донаторов определяли реликвии того или иного святого, находящиеся в капелле.

Х

Но реликвии не могут объяснить всего, ведь витражи находятся не только в капеллах. В высоких окнах мы видим величественные фигуры святых; рассказы из «Золотой легенды» занимают витражи нижних окон. По каким принципам выбирали этих святых? Какое-то, несомненно, есть, так как в средневековой церкви ничего не оставлялось на волю случая; мы можем увидеть некоторые из них.

Эти витражи в наших соборах делались на деньги цеховых корпораций или частных лиц, желавших навечно оставить память о своей щедрости. Нижние части¹⁵⁹ окон XIII в. обычно предлагают нашему взгляду изображения и иногда имена донаторов: монахи молятся, епископы держат в руках модель витража, рыцари полностью вооружены и узнаваемы по своему гербу, менялы проверяют монеты (илл. 136), скорняки продают меха, мясники забивают бычков, скульпторы обрабатывают капители. Эти сцены жизни прошлого, драгоценные сами по себе, позволяют, кроме всего прочего, частично решить проблему, занимающую нас.

Ведь часто легко догадаться, почему тот или иной донатор выбрал именно этого святого. В Шартрский собор Людовик Святой пожертвовал витраж, на котором был изображен святой Дионисий, брошенный на растерзание львам: французский король захотел почтить покровителя французской монархии¹⁶⁰. Фердинанд Кастильский

дает с именами святых, которые носят эти капеллы (см. Thibaud, *De la peinture sur verre*, p. 18; F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, p. 205).

¹⁵⁹ Иногда и верхние части, особенно если над витражом возвышается маленькая роза.

¹⁶⁰ Этот витраж исчез в 1773 г. и был замещен простым стеклом. Тем не менее, в розе до сих пор виден великолепный святой Людовик в рыцарском костюме. Он восседает на белой лошади и держит лазурный флажок, усыпанный золотыми лилиями (Bulteau, *Descript. de la cathédrale de Chartres*, 1850, p. 208; Montfaucon, *Monum. de la monarchie franç.*, t. II, pl. XXI).

предложил тому же Шартрскому собору витраж, посвященный святому Иакову. Прославленный победитель мавров свидетельствовал и о своем культе апостола-рыцаря. Его называли Матаморо и видели сражающимся в первых рядах христианской армии¹⁶¹.

Мы без труда понимаем, почему нантский епископ пожертвовал в Турский собор витраж с изображением апостолов Петра и Павла: ведь два апостола есть и были в самые отдаленные времена покровителями Нантского собора. Не более трудно догадаться, отчего аббат Кормери почтил тот же Турский собор витражом, посвященным святому Мартину — основание аббатства Кормери восходило к святому Мартину Турскому, и там особым образом почитали великого апостола Галлии¹⁶². Можно счесть правдоподобной догадку г-на Юше, который атрибуировал три витража собора в Ле Мане (посвященные святому Викентию, святому Калазию и чуду Пресвятой Девы в Эвроне) трем большим аббатствам — Сен-Винсен, Сен-Кале и Эврону.

Иногда донатор витража просто предлагает образ святого, чье имя он носит. Жанна де Даммартен, вторая жена Фердинанда Кастильского, пожертвовала в Шартрский собор большой витраж, посвященный истории ее покровителя, святого Иоанна Крестителя¹⁶³.

Гильдии жертвовали на изображение истории своего покрови-

¹⁶¹ Витраж больше не существует, но он был описан в прошлом веке Пинтаром, чей манускрипт есть в шартрской библиотеке (см. Bulteau, p. 207). На нём была надпись *Rex Castiliae*. Изображение Фердинанда было опубликовано Монфоконом (*Monum. de la monarchie franç.*, t. II, pl. XXIX).

¹⁶² Bourassé et Marchand, *Verrières du chœur de l'église métrop. de Tours*, p. 51.

¹⁶³ Он исчез в 1788 г., но был описан в манускрипте Пинтара (см. Bulteau, p. 206). — Любопытно, что в XIII и XIV вв. донаторы довольно редко предлагали изображение своего покровителя. И напротив, это стало правилом в XV — XVI вв. Например, на западной розе Осерского собора (XVI в.) мы видим восемь святых: святого Иакова, святого Христофора, святого Клавдия, святого Себастьяна, святого Николая, святого Карла Великого, святого Иоанна и святого Евгения. Они пожертвованы канониками Жаком Вотруйе, Кристофом Шокоаром, Клодом де Бюсси, Себастьяном Ле Руайе, Николя Кошоном, Шарлем Лежероном, Жаном Шевайаром и Эженом Мотелем, которые заплатили за эту розу (Bonneau, *Vitraux d'Auxerre*, p. 9). — Буржские витражи XV — XVI вв. предлагают нам многочисленные примеры того же обычая (см. De Meloizes, *Vitraux de Bourges postérieurs au XIII siècle*. Lille).

теля, святого, чей образ украшал их знамена и медальоны. Витраж святого апостола Фомы (покровителя архитекторов и всех, кто работает под их началом) в Буржском соборе был создан на деньги камениотесов. В Шартре на деньги торговцев пряностями появилось окно с их покровителем святым Николаем, а на деньги корзинщиков — со святым Антонием¹⁶⁴.

Когда донаторы жертвовали не изображение своего святого, то иногда можно догадаться, почему они выбирали другого персонажа. Не очень удивляет, что три рыцаря — Пьер де Куртене, Рауль де Куртене и Жюльен де Кастильон — подарили Шартрскому собору три витража с изображением святого Евстафия, святого Георгия и святого Мартина¹⁶⁵: все трое святых являются воинами и образцами истинного рыцарства¹⁶⁶. Симон де Монфор, которого можно узнать по его гербу с серебряным львом, вставшим на задние лапы на красном фоне, появляется в Шартрском соборе на розе витража, посвященного апостолу Павлу. Не потому ли это, что святой Павел, апостол с мечом, тоже был в Средние века одним из покровителей вооруженных людей? Гильом Дуранд в своем *Rationale* объясняет нам, что рыцари вставляли во время чтения в церкви посланий апостола Павла¹⁶⁷.

Гильдии были подвержены симпатиям того же рода. Шартрские бочары вместо того, чтобы пожертвовать собору историю своей покровительницы, которой несомненно была святая Екатерина, вложили витраж с изображением Ноя — очевидно, потому, что святой праотец насадил виноград. В Туре земледельцы предложили окно с Адамом, который первым начал обрабатывать землю в поте лица своего.

Но было бы хорошо, если бы все объяснения, которые пред-

¹⁶⁴ Святой Антоний, игумен монастырей Фиваиды, где монахи зарабатывали на жизнь плетением корзин, был в Средние века покровителем корзинщиков.

¹⁶⁵ Два первых витража сегодня известны только по описанию Пинтара (Bul-teau, p. 210).

¹⁶⁶ В Шартрском соборе есть другой витраж (клересторий, слева) с изображением святого Евстафия. Он был также пожертвован рыцарем, сеньором Бомонсюр-Риля (см. F. de Mély, *Revue de l'Art chrétien*, 1888).

¹⁶⁷ Гильом Дуранд, *Ration*, lib. IV, cap. XVI.

лагают нам имена донаторов, были бы так же удовлетворительны. Часто приходится признать, что имеешь дело с загадкой. Почему в Шартрском соборе оружейники выбрали историю святого Иоанна, кожевники — святого Фомы Бекета, ткачи — святого Стефана, а носильщики — святого Эгидия? То, что мы знаем о старинных цеховых организациях, не может объяснить странность подобного выбора.

Приходится признать, что во многих случаях капитул собора предлагал донаторам сюжет витража, который те хотели пожертвовать. В этом убеждает то, что в Бурже витраж с добрым самарянином был создан на деньги ткачей, а в Шартре — на средства сапожников. Как можно предположить, что идея изобразить эту притчу с ее сложным богословским комментарием исходила от ремесленников? Итак, каноники требовали от донаторов или историю знаменитого святого, каким был некогда Фома Бекет¹⁶⁸, или богословские витражи, подобные тем, которые они видели в других соборах, и слава которых дошла до них.

Может быть, стоит также предположить, что гильдии окружали некоторых святых культом, но эта традиция не сохранилась в последующие века. Мы довольно плохо знаем организацию гильдий в Средние века; особенно мало мы знаем о ремесленниках Шартра. Г-н Лепинуа, написавший краткий очерк их истории, не нашел документов ранее конца XIII в.¹⁶⁹; те, что встречаются в «Указах французских королей», принадлежат уже XV в.¹⁷⁰ И те, и другие сохраняют почти полное молчание касательно святых покровителей гильдий. Кажется, что некоторые корпорации были подразделены на братства, и каждое почитало определенного святого. Например, в Шартрский собор ткачи пожертвовали три окна: святого Стефана, святых Савиниана и Потенциана, святого Викентия. В нижней

¹⁶⁸ В Шартре было принято особое почитание святого Фомы Бекета, так как один из местных епископов конца XII в., Иоанн Солсберийский (1176–80), был в Кентербери во время убийства святого. Он собрал несколько капель его крови в два сосуда, которые затем отдал в Шартрский собор (*Cartulaire de Notre Dame de Chartres*, t. III, p. 201). Иоанн Солсберийский написал «Житие святого Фомы Бекета».

¹⁶⁹ Lépinou, *Histoire de Chartres*, Chartres, 1854, t. I, p. 384 ff; t. II. Appendice.

¹⁷⁰ *Ordonn. des rois de France*, t. XIX, p. 633.

части витража святого Викентия, рядом с медальонами, в которых изображены ткачи, есть надпись:

*TERA: A CEST: AVTEL: TES: LES: MESSES:
QEN: CHARE: SONT: ACOILLI: EN: TO:
ERET: CESTE: VERRIE: CENT: CIL: QVIDO:
LI: CONFRERE: SAINT: VIN*

Надпись очень невразумительная, и о ее смысле можно только догадываться. Ф. де Ластейри предложил читать ее следующим образом: «Все мессы, которые совершаются на этом алтаре, собраны... и пожертвовали это окно... те, кто являются собратьями святого Викентия»¹⁷¹. Из этого запутанного текста можно сделать вывод, что ткачи образовывали братство святого Викентия, и что они заказывали мессы (без сомнения, за своих усопших членов) в капелле этого святого. Святой Викентий нигде не называется покровителем ткачей, которые обычно прибегают к защите святого Власия. Возможно, так же было и в Шартре, но большая гильдия была разделена на маленькие благочестивые братства, где почитались другие святые. Так можно объяснить некоторые витражи, пожертвованные ремесленниками и посвященные святым, которые не являются обычными патронами гильдии¹⁷².

Если мы не знаем всех благочестивых посвящений гильдий, то тем более мы находимся в неведении касательно таковых у частных лиц. Например, почему некий рыцарь Гильом де ла Ферте-Эрно по-

¹⁷¹ F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*. Надпись была опубликована факсимиле Ф. де Мели в *Revue de l'Art Chrétien*, 1888, p. 42. Некоторые слова или фрагменты слов были переставлены. Так, надо сблизить *VIN* и *CENT* и читать *SAINT: VINCENT*; следует также совместить *DO* и *ERET* и читать *DOERET*.

¹⁷² Можно довольно уверенно утверждать, что корпорация или религиозное братство могли иметь многих покровителей. В 1882 г. в церкви Сен-Мишель-де-Восель в Кане были найдены фрески, изображавшие святых архангела Михаила, Иоанна Крестителя, Петра, Павла, Иакова, Христофора, Мартина, Матурина, Евстафия, Екатерину, Андрея, Николая, Себастьяна и Анну. Документ, датированный 1446 г., доказывает, что при этой церкви было братство архангела Михаила, которое почитало в качестве покровителя не только архангела, но и всех тех святых, чьи изображения были раскрыты (см. Beaurepaire, *Bulletin monum.* 1883, p. 689 ff).

жертвовал в Шартрский собор витраж, посвященный святому Варфоломею? Наследственная благочестивая традиция семьи, священный образ, сохраняемый в домашнем оратории, реликвия-талисман в головке эфеса шпаги, обет, данный во время битвы — тысяча маленьких причин, о которых нам сегодня ничего не известно, объясняла, без сомнения, выбор донаторов.

XI

Среди стольких таинственных причин, по которым верные могли избрать образ того или иного святого, есть одна, о которой догадываешься не единожды. Это благодарность паломника, вернувшегося после посещения таких святых мест, как Сантьяго-де-Компостела, Бари или Сен-Мартен в Туре.

Очень заметно, что святой Иаков, святой Николай и святой Мартин чаще всего изображаются в наших храмах из всех почитаемых в Средние века святых.

В Шартрском соборе, где серия витражных окон почти полностью завершена, есть целых четыре витража, посвященных святому Иакову¹⁷³.

Ведь XIII в. был прекрасной эпохой паломничеств в Сантьяго-де-Компостела. В XII в. появилась книга, где описывались бесчисленные чудеса, с помощью которых апостол вознаграждал паломников за их веру в него. Она возбудила энтузиазм в христианском мире. Автором «Книги о святом Иакове» является не папа Каликст II, как верили в Средние века, но и не Амери Пико, как долго полагали современные эрудиты¹⁷⁴. Автор труда остается неизвестным, но мы догадываемся, что книга появилась в аббатстве Ключни, так как ключнийские монахи уделяли много сил организации паломничеств

¹⁷³ Два в Туре, по одному в Бурже и Осерре.

¹⁷⁴ См. статью Леклерка, посвященную Амери Пико (*Histoire littéraire de la France*, t. XXI, p. 272 ff.) и Леопольда Делиля (*Cabinet historique*, 2e série, t. II. 1878, p. 1 ff.). Средневековая ошибка объясняется тем, что папа Каликст II стал известен тем, что с нач. XII в. поощрял распространение культа святого Иакова. Он сделал обязательными праздники Переноса мощей святого Иакова (30 декабря) и Чудес святого Иакова (3 октября). См. PL, t. CLXIII, col. 1391.

ва в Сантьяго-де-Компостела¹⁷⁵. Книга крайне интересна — рассказ о чудесах святого Иакова сопровождается здесь путеводителем для паломников¹⁷⁶, где указаны все знаменитые святилища, которые путешественник может встретить по дороге. Перед ним четыре дороги. Если он идет через Прованс, то должен по дороге посетить кладбище Аликан, раку святого Эгидия и Сен-Сернен в Тулузе. Если он следует горной дорогой, то не должен пропустить Нотр-Дам-де-Пюи, монастырь Обрак, Сент-Фуа в Конке и Муассак. Если он пересекает Лимузен, то остановится в Сен-Леонарде, Сен-Фрон-де-Перигё и в Реоль. Если же он отправляется из Парижа, то он должен произнести свои молитвы на гробнице святого Мартина в Туре, святого Илария в Пуатье и паладина Роланда (*beatus Rotolandus*) в Блэ. Эти знаменитые храмы — словно верстовые столбы по дороге святого Иакова¹⁷⁷.

В конце XII в. путешествие становится более легким и безопасным. На каждом из этапов дороги путник мог остановиться в приютах¹⁷⁸. Когда он проходил Пиренеи, шел по краю темных ущелий, где все наполняло ужасом и страхом человека равнин, где горы, казалось, «дотрагивались до неба», а пенная вода горных потоков считалась ядовитой, где он опасался встретить арагонцев с длинными ножами или басков, «способных кричать как волк или сова»¹⁷⁹, — то на пути у него неожиданно вставал приют святой Кристины. Старая римская дорога, ведущая в Галисию, была отремонтирована. Святой Доминик из Кальцады (XII в.) провел свою жизнь, восстанавливая

¹⁷⁵ См. J. Bédier, *Les légendes épiques*, t. III, p. 88 ff; а также мою книгу *L'art religieux du XIIe siècle en France*, ch. VIII.

¹⁷⁶ Четвертая книга, которая является настоящим путеводителем, была впервые опубликована П. Фита под названием *Codex de Compostelle* (Paris, 1882). Она была снова перепечатана г-жой Вейяр.

¹⁷⁷ Очень примечательно, что церкви Сент-Фуа в Конке, Сен-Сернен в Тулузе и собор в Сантьяго-де-Компостела почти идентичны друг другу. Церковь Сен-Марсиаль в Лиможе, которую тоже посещали паломники, была подобна трем вышеперечисленным. Сегодня она больше не существует. См.: Ch. de Lasteyrie, *L'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901; *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, ch. VIII.

¹⁷⁸ См. Lavergne, *Les chemins de Saint-Jacques en Gascogne*, Bordeaux, 1887; Paradiac, *Histoire de saint Jacques le Majeur*, Bordeaux, 1863.

¹⁷⁹ См. Fita, *Codex*, p. 18.

мосты, унесенные бушующими потоками на пути из Сантьяго-де-Компостела в Логроньо, и Церковь, сочтя его труды святыми, канонизировала его. С 1175 г. рыцари Святого Иакова Красного Меча¹⁸⁰ патрулировали дороги и защищали путников. Благодетельное путешествие предпринимали самые значительные персоны. Если верить Псевдо-Турпену, то Карл Великий был первым паломником в Галисию. Он отправился из Франции, ориентируясь по Млечному пути, который с тех пор получил название «Дороги святого Иакова». По примеру великого императора и Людовик VII посетил святилище Сантьяго-де-Компостела¹⁸¹. Святой Людовик не смог туда поехать, но он особенно почитал апостола и, по свидетельству Жуанвиля, на своем смертном одре он произнес имя «Господина святого Иакова». Люди, в которых был еще жив дух крестовых походов, без колебаний предпринимали далекое путешествие: пилигримы шли с посохом в руке и всю дорогу пели кантигу святого Иакова, хором повторяя старинный припев: «Ультрейя! Вперед!»¹⁸². Во многих городах появлялись братства святого Иакова. В самом начале туда могли вступать только те, кто уже совершил паломничество в Галисию; позже, в период упадка Средневековья, достаточно было заплатить определенную сумму денег, чтобы быть принятым в число собратьев¹⁸³. — Больше всего мы знаем о парижском братстве. Его история была коротко очерчена аббатом Лебёфом¹⁸⁴ и описана г-ном Бордье¹⁸⁵. Ассоциация паломников в Париже относится к XIII в., но нам почти ничего не

¹⁸⁰ Их девизом были слова *Rubet sanguine Arabum*.

¹⁸¹ *Cartulaire de Saint-Père de Chartres* (опубликован Гераром в *Docum. inéd. de l'hist. de France*, t. II, p. 397).

¹⁸² См. Le Clerc, *Op. cit.*, и *Pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle au XVIIIe siècle* (опубликовано бароном Бонно д'Уэ. Montdidier, 1890).

¹⁸³ См. Ouin-Lacroix, *Hist. des anciennes corporations d'arts et métiers de Rouen*, Rouen, 1850, p. 471; Forgeais, *Plombs historiés (4^e série): Imagerie religieuse*, p. 151; 3^e série, p. 105.

¹⁸⁴ Lebeuf, *Hist. du diocèse de Paris*, t. I, p. 127 (édit. Cocheris) и t. II, p. 310.

¹⁸⁵ Bordier, *La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques* // *Mém. de la Société de l'hist. de Paris*, t. I, 1875, p. 186 ff; t. II. 1876, p. 342 ff. — Мы также довольно много знаем о руанском Братстве паломников святого Иакова, хотя и по документам более поздней эпохи. См. Ouin-Lacroix, *Op. cit.*, p. 473 ff.

известно о ней до XIV в., к которому относятся первые дошедшие до нас документы. В XIV в. братство было очень многочисленным: на грандиозном банкете, который был дан в честь святого покровителя 25 июля 1327 г., насчитали 1536 сотрапезников. В числе собратьев святого Иакова был Этьен Марсель.

Были ли братства такого рода в Шартре, Туре и Бурже? В отсутствие документов витражи почти позволяют нам утверждать это. В Шартре, не считая трех витражей, посвященных апостолу Иакову — что указывает на особенное почитание — был еще четвертый, на котором изображены не кто иные, как шесть паломников и канцлер церкви Шартра, Робер де Бери, надпись с именем которого полностью сохранилась¹⁸⁶. Один из этих паломников держит раковину святого Иакова. Возможно, перед нами витраж братства аналогичного тому, что в Париже, а Робер де Бери — его старейшина.

В Бурже окно святого Иакова, посвященное борьбе апостола против Гермогена, сильно повреждено и не содержит даже намек на имя донатора¹⁸⁷. Но большие раковины, столь дорогие паломникам, «раковины святого Иакова», которыми усыпан фон, позволяют все же атрибутировать витраж как пожертвованный неким братством.

В Туре из двух витражей, которые соотносятся со святым Иаковом, один нас интересует особенно¹⁸⁸. Он изображает, в продолжение легенды о борьбе святого Иакова с Гермогеном, чудо, взятое из «Книги святого Иакова». Это история хозяина постоялого двора в Тулузе, который обвинил молодого паломника в том, что тот украл золотой кубок. На самом деле хозяин сам подложил этот кубок ему в сумку. Паломник был приговорен к смерти. Но к счастью, апостол Иаков исправил людскую несправедливость, на протяжении нескольких недель поддерживал собственными руками юношу, висящего на виселице. Он вернул его живым отцу, который объявил о невинности юноши¹⁸⁹. То, что подобный сюжет был введен в турс-

¹⁸⁶ Хор, второй витраж слева, высокие окна.

¹⁸⁷ *Vitraux de Bourges*, pl. XV.

¹⁸⁸ Bourassé et Marchand, pl. III.

¹⁸⁹ Рассказ попал в «Золотую легенду» (De sanct. Jacob. maj.), и в «Зерцало истории» Винсента из Бове (lib. XXVI, cap. XXXI) как произведение папы Каликста II.

кий витраж, указывает на стремление особым образом прославить святого Иакова Компостельского. Вот почему не слишком дерзко приписывать вклад этого витража братству паломников.

Наконец, безусловно, влияние братств святого Иакова привело к тому, что у художников XIII в. вошло в привычку изображать апостола с посохом, дорожной сумкой и плащом, усыпанным раковинами.

Еще меньше мы знаем о братствах во имя святого Мартина и святого Николая. Все, что мы можем сказать — это то, что подобные братства действительно существовали в XIII в.¹⁹⁰

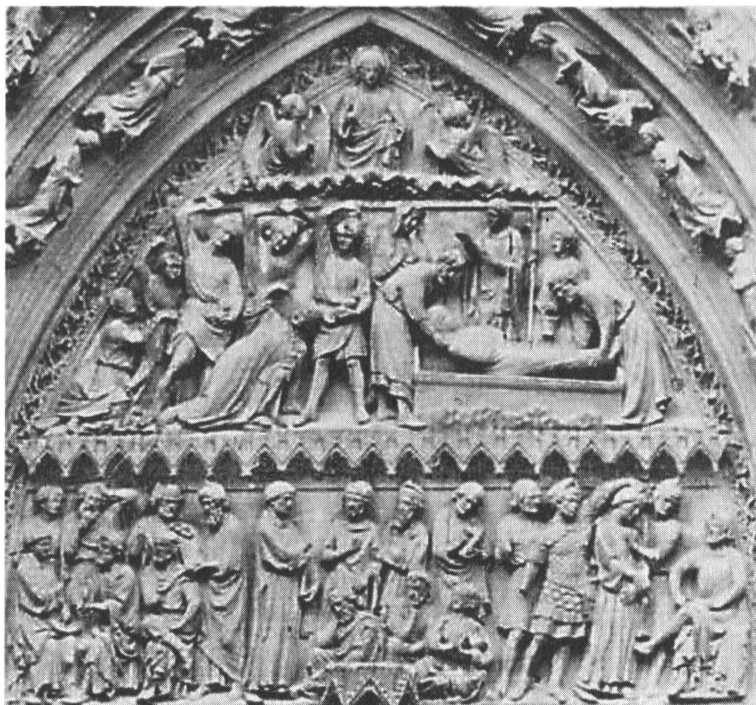
Святые Мартин и Николай почитались как самые великие из когда-либо существовавших чудотворцев. Один творил чудеса на Западе, другой — на Востоке. На южном портале Шартра они изображены друг перед другом; намерение представить двух великих святых рядом очевидно.

Изображения святого Николая в изобилии встречаются во всех наших средневековых церквях. В Шартре, где не пропало практически ни одно произведение искусства, святой Николай нарисован и высечен в скульптуре не менее семи раз. Даже неполные витражи Осерра дважды рассказывают нам его житие, столько же раз это происходит в Ле Мане. Мы находим его в Руанском, Буржском и Турском соборах, в Сен-Жюльен-дю-Со в Бургундии, в Сен-Реми в Реймсе. Когда-то можно было видеть его и в соборе в Труа¹⁹¹. Одним словом, оно встречается практически везде, где остались витражи XIII в. Хотя святой Николай почитался у нас с XI (может быть, с X¹⁹²) в., его культ стал действительно популярным только после того, как его мощи перенесли из Мир в Бари в 1087 г. Чудеса, совершав-

¹⁹⁰ О братствах во имя святого Мартина см.: *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 1881, p. 5 ff; Lecoq de la Marche, *Saint Martin*, 1890, 2e édit.: Tours, p. 603. — О братствах, основанных паломниками к святому Николаю, см: Forgeais, *Plombs histories*, 3e série, p. 305.

¹⁹¹ Фрагменты витража святого Николая были обнаружены под кровлей собора в Труа (*Revue de l'Art Chrétien*, 1891, p. 16, статья аббата Лароша об иконографии святого Николая).

¹⁹² Некоторые доказательства древности культа святого Николая можно найти в книге: Dom Joseph de l'Isle, *Histoire de la vie et du culte de saint Nicolas*, Nancy, 1745, p. 64.



155. История св. Стефана. Собор Парижской Богоматери

шиеся в знаменитом святилище южной Италии, далеко разнесли славу о нем. Начиная с XI в. Петр Дамиани в одной из своих проповедей рекомендует призывать святого Николая непосредственно после Пресвятой Девы. Он говорит о нем как о самом действенном защитнике, которого христиане могут найти на небесах¹⁹³.

Действительно, к святому Николаю прибегают в непосредственной опасности. Жуанвиль рассказывает нам, что в 1254 г. королева, застигнутая в Средиземном море ужасной бурей, пообещала святому Николаю корабль серебра.

Паломничество в Бари, безусловно не столь знаменитое, как в Сантьяго, так же живо возбуждало воображение. Чудо, которым приносили восхищаться, состояло в источнике ароматного мира, бьющем

¹⁹³ Петр Дамиани, *Sermo 59*, PL, t. CLXIV, col. 853.

из гробницы святого. Этой неиссякаемой жидкостью наполняли свинцовые ампулы, чтобы потом использовать в качестве лечебного средства. Говорили, что частичка кости святого Николая, перенесенная в Варанжвиль в Лоррене, тоже источает чудесное миро¹⁹⁴. Там воздвигли церковь (Сен-Николя-дю-Пор), которая скоро стала знаменитой и привлекала французских паломников, страшившихся долгого пути в Бари.

Несомненно, два знаменитых паломничества — в Бари и Варанжвиль — не могли не оказать влияния на многочисленные произведения искусства, которые были в Средние века посвящены святому Николаю. Здесь приходится довольствоваться гипотезами, поскольку нам недостает документов; в то же время достаточно вероятно, что не одно окно было заказано паломниками в честь святого Николая.

На южном портале Шартрского собора один барельеф тимпана¹⁹⁵ посвящен знаменитому чуду в Бари. Мы видим саркофаг, на котором лежит епископ; от него исходят нити мира, а больные заняты тем, что собирают жидкость в свои сосуды и помазываются чудотворным бальзамом. Подобный сюжет был, воз-



156. Св. Анна с Девой Марией на руках. Витраж Шартрского собора

¹⁹⁴ Dom de l'Isle, *Op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁵ Правый портал (илл. 157). Портал посвящен одновременно святому Николаю и святому Мартину. Справа изображено чудо гробницы святого Николая, которая источает миро, ниже святой Николай бросает кошелек в комнату бедняка, которого нищета толкала на то, чтобы продать своих трех дочерей в рабство. Слева святой Мартин отрезает половину своего плаща, чтобы отдать нищему, наверху Иисус Христос является святому Мартину во сне (рядом со святым Мартином спит его слуга).

можно, выполнен по просьбе братства Святого Николая; в любом случае он раскрывает заботы и интересы верных XIII в.

Святой Мартин был, по крайней мере во Франции, так же знаменит, как и святой Николай. В меровингские времена святилище святого Мартина в Туре было настоящим центром религиозной жизни в Галлии. Варвары-паломники VI в. прикладывались лбом к бронзовой ограде, окружавшей гробницу, а также разводили в воде и пили пыль, собранную ими с крышки его саркофага. В XIII в. древнее благочестие было вполне живо, если судить по произведениям искусства, вдохновленных историей великого апостола Галлии. Он изображен семь раз в Шартре, ему посвящены два витража в Туре, по два витража в Бурже и Ле Мане. Мы находим его в Анжере, и оказалось, что окно в Бове, которое не знали как расшифровать, содержит всю историю святого Мартина¹⁹⁶. Когда наши соборы сохраняли все свое убранство, витражи святого Мартина, несомненно, были в каждом.

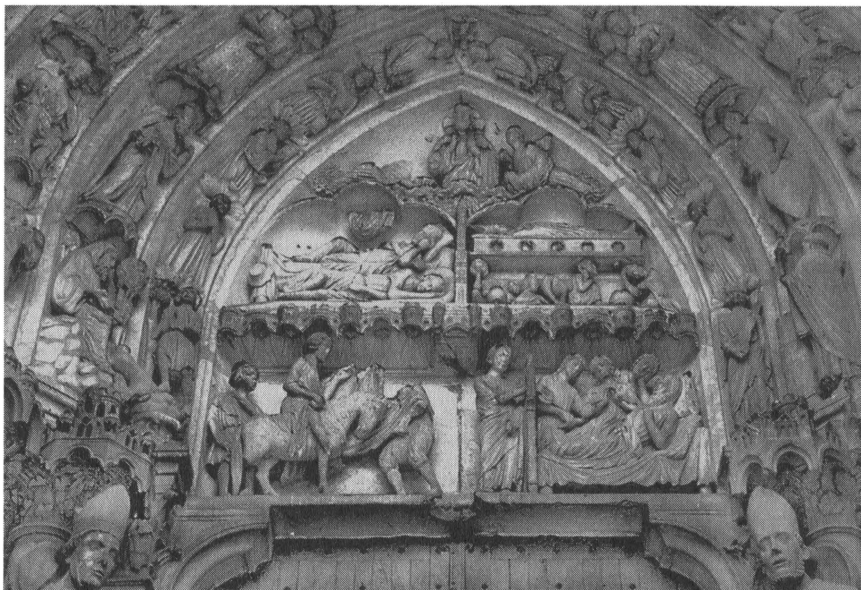
И здесь все еще можно обнаружить влияние братств. Витражи, посвященные святому в Турском соборе, вполне могли быть выложены братством святого Мартина, которые существовали с конца XII в.¹⁹⁷ По всей видимости, турецкое братство распространило свою щедрость на соседние церкви, так как на шартрском витраже, посвященном святому Мартину, есть надпись: *VIRI: TVRONV: DEDERVIT: HAS: III*

Возможно, не одно окно святого Мартина было пожертвовано братством паломников. Рыцарь, который, перед тем как отправляться в долгий путь, приколачивал к дверям церкви лошадиную подкову в честь святого Мартина¹⁹⁸, по возвращении воздавал хвалу

¹⁹⁶ В апсидной капелле Пресвятой Девы, витраж слева. См. A. Pigeon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. II, p. 233.

¹⁹⁷ Lecoq de la Marche, *Op. cit.*

¹⁹⁸ Лошадиные подковы были прибиты к дверям церкви Сен-Мартен в Амьене. Еще сегодня их можно видеть на дверях маленькой церкви в Палальда (Восточные Пиренеи). См. Lecoq de la Marche, *Op. cit.*, p. 601. Отметим еще подковы, прибитые к дверям церкви в Шабли (Йонна). Эта церковь зависела от аббатства Сен-Мартен в Туре, и туда несколько раз переносились реликвии святого Мартина в IX в.



157. Истории свв.Николая и Мартина. *Шартрский собор*

защищавшему его святому с помощью витража. Все это очень неопределенно, но, к сожалению, в отсутствие документов невозможно прийти к уверенным выводам.

Таковы те святые, что чаще всего прославлялись в наших средневековых храмах. Реликвии, паломничества, братства, частные и местные благочестивые традиции, — тысяча причин, многие из которых сегодня от нас ускользают, каждый раз определяли выбор.

Итак, в течение более чем трехсот лет жизнь святых была для художников неиссякаемым источником вдохновения. После Евангелия из всех западных книг на искусство самое глубокое влияние оказал рассказ о жизни святых.

Порядок канона мессы	Шартр, южный портал	Амьен, западный портал	Шартр, витражи	Реймс, северный портал	Ле Ман, Портал Кутюр, статуи у входа	Бордо, статуи Сен- Серен
Петр	Ключи и крест	Ключи и крест	Ключи	Ключи (от- ломаны)	нет	Ключи
Павел	Меч	Меч (пере- делан)	Меч	Меч и книга	Меч	Книга
Андрей	Латинский крест (обломан)	Латинский крест	нет	Латинский крест	Отломан- ный крест	Латинский крест
Иаков Старший	Меч и ра- кушки	Меч и ра- кушки	Ракушки	Меч и ракушки	Меч, посох, дорожная сумка	Посох и ра- кушки
Иоанн	Книга	Чаша (пере- делана)	Книга	Книга	нет	нет
Фома	Меч	Угольник (или обло- манный крест)	нет	нет	нет	Градуиро- ванная ли- нейка (?)
Иаков Младший	Дубина	Дубина	Пальмовая ветвь	нет	Дубина	нет
Филипп	Меч	нет	нет	нет	нет	нет
Варфоломей	Нож	Нож (сейчас то- пор)	Нож	Нож	нет	нет
Матфей	Меч (отломан)	нет	нет	нет	нет	нет
Симон	Книга	нет	нет	нет	нет	нет
Фаддей (или Иуда)	Книга	нет	нет	нет	нет	нет
Матфий	нет	нет	нет	нет	нет	нет

Бурж, витражи	Реймс, витражи	Тур, витражи	Шартр, южный вход, дуги	Реймс, южный портал	Реймс, контрфорсы	Шартр, витражи Сен-Пер
Ключи и крест	Ключи, книга	Ключи	Ключи	Ключи	Ключи	нет
Меч	Меч	Меч	Меч, книга	Меч	нет	Книга
нет	Латинский крест	Крест, стремящийся к форме X	Латинский крест	нет	Крест	Топор
Посох	Перелетная птица	нет	Посох	Посох, шляпа	нет	Книга
Нет	Книга	Пальмовая ветвь	Священнические одежды	Пальмовая ветвь, книга	нет	Книга
Меч и книга	Меч	нет	Угольник	нет	нет	Угольник и книга
Книга	Нет	нет	Одеяние епископа	нет	Дубина	Дубина
Книга	Нет	Меч	Нет	нет	нет	Пика и книга
Нож	Нож	Нож	Нож	Нож	нет	Нож
Книга	Девизный пояс	нет	Меч	нет	нет	Книга
Книга	нет	нет	нет	нет	нет	нет
нет		нет	нет	нет	нет	нет
нет		нет	Топор	нет	нет	Меч

ГЛАВА V

АНТИЧНОСТЬ. СВЕТСКАЯ ИСТОРИЯ

І. Античность. Изображения великих греков и римлян лишь изредка появляются в соборах. Аристотель и Кампаспа. Вергилий в корзине. Сивилла как символ всей Античности. Почему в XIII в. изображалась одна лишь сивилла Эритрейская? — II. Символическое толкование античных мифов. Морализованный Овидий. — III. История Франции. Изображения французских королей встречаются реже, чем можно было бы предположить. Заблуждение Монфокона. — IV. Главнейшие события французской истории. Крещение Хлодвига. История Карла Великого (Шартрский витраж). Крестовые походы. Житие Людовика Святого.

Собор, как мы уже поняли, — это град Божий, и в нем есть место всем праведным, всем тем, кто с начала времен трудился над созиданием святого града. Но иным, тем, кто, по словам святого Августина, находится не с Авелем, но с Каином, не восходит, а нисходит, какую бы роль ни играли они в земном мире, здесь нет места. Мы не увидим тут ни Александра, ни Цезаря, даже христианские короли встречаются весьма редко. Не всякий удостоится быть изображенным в церкви, но лишь те, кто поистине потрудился для Царства Небесного — Хлодвиг, Карл Великий, Людовик Святой. Благодаря этому события нашей светской истории, появляясь изредка в витражах XIII в., становятся частью истории Народа Божьего.

I

Поначалу нам может показаться странным, что Античность оставила так мало следов в убранстве наших соборов. XIII в., вскормленный Аристотелем и Вергилием, не знающий, правду говоря, греческого, но со своей превосходной латынью, век классический почти в той же мере, что и XVI столетие, представляется нам несколько неблагоприятным по отношению к учителям. Достаточно бегло просмотреть трактат Винсента из Бове, чтобы убедиться в том, что история Греции и Рима в целом, несмотря даже на частные ошибки, была в основе своей хорошо известна в Средние века, а что до великих

латинян — Вергилия, Горация, Овидия, Лукиана, Цицерона, Сенеку — их читали и ими наслаждались¹. Винсент из Бове приводит отрывки из их произведений, которые, по его мнению, должны навечно запечатлеться в памяти каждого.

И тем не менее лишь в декоре Шартрского собора мы увидим несколько великих мужей Античности. Мы уже упоминали изображение Цицерона у ног Риторики, Аристотеля под персонификацией Логики, Пифагора рядом с Арифметикой, Птолемея с Астрономией.

Искусство Византии было куда гостеприимнее нашего по отношению к великим людям античного мира. На христианском Востоке сохранилась традиция изображать в церкви благочестивых язычников — тех, кто достойно говорил о Едином Боге, чьи книги можно считать «предвосхищением Евангелия». В афонском трактате о живописи, своими истоками, несомненно, восходящем к Средневековью, живописцу предлагается изобразить рядом с пророками Солона, Платона, Аристотеля, Фукидида, Плутарха и Софокла². Каждый из них разворачивает свиток с текстом, посвященным Неведомому Богу. «Старое — это новое, — пишет Платон, — а новое — старое. Сын в отце, и отец в сыне: единое разделено на три части, а троица собрана в едином». «Род Божий неутомим по природе, ибо само слово получило от него свою сущность», — говорит Аристотель. На свитке Софокла написано: «Есть вечный Бог, будучи простым по природе, он создал небо и землю». Дидрон видел изображения некоторых из этих мудрых язычников, написанные в экзонартексе, перед входом (и они как бы пропускают народ во храм Божий) церкви Панагии Портайтиссы (*Panagia Portaitissa*, «Богородица Вратарница») монастыря Ивирон на Афоне³. Так греческое христианство вслед за святым Юстином утверждает, что у древних мудрецов были свои откровения, и все прекрасное в их творениях — от Христа. Здесь восточное Средневековье предвосхитило гуманизм и широту взглядов

¹ См. Boutaric, *Vincent de Beauvais et la connaissance de l'antiquité classique au XIII^e siècle* (*Révue des questions historiques*, t. XVII, 1875, p. 1 ff.).

² Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne* (*Guide de la peinture*), p. 148 ff.

³ *Id. ibid.*, p. 151.



158. Аристотель и Кампаспа.
Лионский собор

эпохи Возрождения — так, Рафаэль объединит в ватиканских фресках философию Античности и христианство, написав свою «Афинскую школу» напротив «Спора о Святых Дарах»⁴.

На первый взгляд, нашим французским мастерам далеко до широты духа византийцев или итальянцев эпохи Ренессанса, и поверхностный наблюдатель будет считать их куда более примитивными. Однако не

будем спешить с выводами.

Действительно, в соборе XIII в. всякая связь с Античностью кажется утерянной⁵. Языческие ученые и мудрецы не присутствуют нигде, кроме Шартра. На их стенах можно встретить лишь изображения Аристотеля с Вергилием, зато в каком плачевном виде! Аристотель шествует на четвереньках, оседланный куртизанкой Кампаспой (илл. 158), а Вергилий сидит в плетеной корзине, свисающей из окна башни⁶.

⁴ В русской литературе эта фреска традиционно называется «Диспута». — *Прим. пер.*

⁵ Тем не менее именно в XIII в. на ограде источника в клуатре Сен-Дени появились изображения Юпитера, Юноны, Геркулеса, сильванов, фавнов, Дианы, Нептуна, Цереры, Вакха, Пана, Венеры, Париса и Елены. Некоторые рельефы полны наивного очарования язычества — так, Нептуну головным убором служит рыба, а вместо волос сильвана изображены листья дуба. См. об античных реминисценциях в средневековом искусстве Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter // Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*, Bonn, 1886, 2 vol.), E. Muntz, *Journal des Savants*, oct. 1887, janv.-mars 1888.

⁶ Истории Аристотеля посвящены пять барельефов конца XIII в. Два из них находятся на фасаде Лионского собора (см. *Révue d'architecture*, t. I, 1840, col. 385 etc; *Annales archéol.*, t. VI, p. 145; Guigue et Begule, pl. B, 2). Третий украшает портал Календ в Руанском соборе (см. Adeline, *Sculpt. grotesq.*, pl. XXXIX), четвертый — капитель нефа ц. Сан-Пьер в Канне (см. Eug. de Robillard de Beaurepaire, *Caen illustre*, Caen, 1896, p. 180), пятый — деревянное епископское кресло XV в. в Лозанне (*Annales archéol.*, t. XVI, p. 56). Подробнее об этом сюжете см. J. Bedier, *Les Fabliaux*, 1893, p. 170 ff.

Эти две легенды настолько широко известны, что едва ли даже стоит напоминать их читателю.

Некогда Аристотель склонял Александра разорвать любовную связь с куртизанкой Кампаспой, а та в ответ поклялась отомстить философу. Однажды утром, когда Аристотель работал в своем кабинете, Кампаспа в одной лишь лиловой рубашке вышла под его окно собирать цветы мяты. При виде нее мудрец, потеряв покой, спустился в сад, чтобы признаться ей в любви. Но прекрасная индианка потребовала доказательств — он должен был позволить себя взнуздать, оседлать и прокатить ее на собственной спине. Александр, который все видел, застал учителя именно в этом унижительном положении, однако старый логик, ничуть не смутившись, сам извлекает мораль из своего приключения: если даже он, почтенный философ, попался в сети, то как же должен остерегаться любви юный государь!

Этот очаровательный сюжет никогда не рассматривался как исторический, никогда не принимался по-настоящему всерьез, поскольку он не попал ни в латинские биографии Аристотеля, ни в легенду об Александре⁷. По правде говоря, он оказался в убранстве наших соборов лишь благодаря тому, что клирики порой украшали им свои проповеди⁸. Они использовали этот рассказ в качестве поучительного примера, из которого можно извлечь надлежащую мораль. Сюжет об Аристотеле появляется на порталах и капителях наших церквей в том же качестве, что и персонажи басен Эзопа⁹, столь же дорогие средневековым проповедникам¹⁰. Отсюда понятно, что этот сюжет отнюдь не призван вызвать в памяти верующих исторически достоверный образ Аристотеля, великого учителя и философа Афинской школы.

⁷ Винсенту из Бове не была известна история Кампаспы, при том, что он повествует об Аристотеле (*Spec. hist.*, lib. III, cap. LXXXII) и об Александре (кн. IV, cap. I etc.). Этот сюжет не вошел в латинскую историю Александра (B. N., ms. lat. 8865, XIII в.).

⁸ Он входит, к примеру, в *Promptuarium exemplorum*, будучи заимствован у Жака де Витри.

⁹ Например, на Амьенском портале — волк и аист, ворона (или, может быть, петух) и лисица.

¹⁰ Винсент из Бове (*Spec. hist.*, lib. III, cap. VIII) приводит в тексте многие басни Эзопа, ибо они, по его мнению, могут быть полезны проповедникам.

То же можно сказать и по поводу легенды о Вергилии, изображенной на капители XIV в. в церкви Сен-Пьер в Кане¹¹. Забавные похождения, включенные Средневековьем в биографию великого поэта, широко известны. Некая вероломная римлянка, жившая на высокой башне, назначила поэту свидание. Она спустила из окна корзину, но подняла его лишь до половины высоты, оставив висеть между небом и землей. Наутро весь город собрался посмотреть на знаменитого колдуна, всезнающего мудреца, который не постиг лишь того, на что способны женщины¹². Конечно, эта история — всего лишь забавный фаблио, и серьезные авторы никогда о ней не упоминают¹³. Она сродни легенде об Аристотеле — обе могут служить превосходным примером для проповеди о женском коварстве. По правде сказать, имена Аристотеля и Вергилия здесь нужны лишь для того, чтобы украсить историю и сделать ее более действенной. И в самом деле — какова должна быть сила женщин, если они способны выставить в таком смешном и нелепом виде двух величайших в мире ученых?

Нет нужды дольше останавливаться на такого рода изображениях — они почти не имеют отношения к нашему сюжету. Очевидно, что скульпторы не вкладывали в эти побасенки никакого глубокого содержания и не собирались, подобно византийцам, вводить великих мужей-язычников в Дом Божий как свидетелей о Христе¹⁴.

¹¹ *Caen illustré*, p. 179.

¹² Comparetti, *Virgilio nel medio evo*.

¹³ Винсент из Бове, описывая чудеса великого чародея Вергилия, не приводит этой истории (*Spec. hist.*, lib. VI, cap. LXI, LXII).

¹⁴ Мы не упоминаем здесь целого ряда предметов домашнего обихода, украшенных изображениями античных персонажей — историю Ахилла в пересказе Стация на сосуде для воды из Национальной библиотеки (Maurice Prou, *Gaz. archéol.*, 1886, p. 38); пластину из слоновой кости XIII в. с историей Пирама и Фисбы (*Jahrbucher des Vereins von Alterthumfreunden in Rheinlande*, Bonn, 1847, pl. V); ограду фонтана XIII в. с Кампаспой верхом на Аристотеле (Guigue et Begule, p. 203); пластину из слоновой кости XIII в. с тем же сюжетом (Montfaucon, *Antiq. expl.*, t. III, 2e partie, pl. CXCIV) и т. д. Подобные сюжеты не относятся к религиозному искусству. Мы не приводим здесь и легенду об Александре, вознесшемся в небо на грифонах, ни историю правосудия Траяна, поскольку эти сюжеты не встречаются ни разу в убранстве французских соборов. Они характерны для Италии и Германии, например, Вознесение Александра можно ви-

Между тем Античность заняла свое весьма достойное место в убранстве собора XIII в. Мы не найдем здесь фигур мудрецов-язычников, зато не раз встретим изображение языческой пророчицы — сивиллы.

В Средневековье сивилла приобретает глубокое символическое значение; она — голос древнего мира, сама Античность говорит ее устами, она свидетельствует о том, что и язычники предвидели пришествие Христа. Когда пророки возвещали приход Мессии иудеям, сивилла пророчествовала о грядущем Спасителе язычникам — два народа, два мира соединяло общее стремление. Итак, слово сивиллы стоило всей мудрости философов, она одна удостоилась представлять весь языческий мир, ибо лишь она ясно возвестила приход Спасителя и назвала Его по имени.

Изображения древней пророчицы в наши дни можно видеть в Лане и Осерре. Возможно, они были на порталах всех наших соборов, но время стерло имя сивиллы со свитков, и мы не можем ее узнать.

Как же именно следует называть сивилл из Осерра и Лана?

К XIII в. христианский мир знал уже десять сивилл. Винсент из Бове на основе текстов Лактанция¹⁵, св. Августина¹⁶, Исидора Севильского¹⁷, Беды Достопочтенного¹⁸ называет следующие имена языческих пророчиц: сивиллы Персидская, Ливийская, Дельфийская, Киммерийская, Эритрейская, Самийская, Кумская, Геллеспонтская, Фригийская, Тибуртинская¹⁹, но лишь одна из десяти — Эритрейская — действительно была широко известна. «Сивилла Эритрейская, — пишет Винсент из Бове, — была самой знаменитой

деть на фасаде Сан Марко в Венеции (J. Durand, *Annales archéol.*, t. XXV, p. 141), на далматике из Ананьи (B. de Montault, *Annales archéol.*, t. XVIII, p. 26), в Базеле, во Фрайбурге-им-Брейсгау (Cahier, *Nouv. mélanges archéol.*, p. 165 ff.). Сцена правосудия Траяна представлена в скульптурном декоре Дворца Дожей в Венеции.

¹⁵ Лактанций, *Божественные установления*, lib. I, PL, t. VI, col. 141.

¹⁶ Св. Августин, *О граде Божием*, PL, t. XLI, col. 579.

¹⁷ Исидор Севильский, *Этимологии*, lib. VIII, cap. VIII, PL, t. LXXXII, col. 309.

¹⁸ Беда Достопочтенный, *Dubia et spuria*, PL, t. XC, col. 1181.

¹⁹ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, CI, CII. Французские поэты XIII в. также называют десять сивилл. См. Национальная библиотека, ms. franç. 25407 (XIII в.).

и славной из всех. Она пророчествовала во времена основания Рима, когда Ахаз или, как говорят иные, Езекия был царем Иудейским»²⁰. Своей популярностью сивилла Эритрейская обязана святому Августину, который в трактате «О граде Божием» приписывает ей знаменитый акrostих о Страшном Суде²¹, где первые буквы строк образуют имя Спасителя. С этого времени сивилла Эритрейская считалась величайшей из всех сивилл, самой богодухновенной. Очевидно, что о ней говорится в гимне *Dies irae* («День гнева»), ибо ее имя отныне связано с последними днями мира:

*Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum sibilla*

(Оный день Господней силы
Выжжет все, что есть, что было, —
Рек Давид, рекла Сивилла)²².

Нам осталось лишь доказать, что рельеф из Осеррского собора и сильно поврежденная статуя из Лана действительно изображают Эритрейскую сивиллу. По поводу Осеррской сивиллы мы можем лишь строить догадки. Рядом с ней написано лишь одно слово — «Сивилла»²³. Отсутствие прилагательного позволяет предположить, что автор имел в виду главнейшую из сивилл, сивиллу «Дня гнева». Нашу гипотезу делает более правдоподобной и то, что рядом с фигурой сивиллы сохранилась голова царя в короне, по всей видимости, Давида. Вероятно, таким образом скульптор сделал попытку перевести в камень стих *Dies irae*.

В отношении ланской статуи у нас больше уверенности. Фигура сивиллы помещена здесь на архивольте левого западного портала (илл. 159) и никогда доныне не была опубликована под истинным

²⁰ *Spec. hist.*, lib. II, cap. CII. Сведения об известности Эритрейской сивиллы заимствованы у Исидора Севильского, *Этимологии*, VIII, 8, PL, t. LXXXII, col. 309.

²¹ Св. Августин, *О граде Божием*, XVIII, 23, PL, t. XLI, col. 579.

²² Пер. М.Л. Гаспарова. — *Прим. пер.*

²³ Фигура сивиллы помещена, в соответствии с бургундской традицией, в интерьере собора, на ограде хора.

своим именем²⁴. Аббат Буксен в описании Ланского собора называет ее «Божественным законом»²⁵ вследствие неправильного прочтения надписи. Он приводит текст так: *aeterna per saecla futura* и переводит его как «он (божественный закон) пребудет во веки веков». Правильно читать следует *adveniet per saecla futuris* — это конец второй строки акростиха, вложенного св. Августином в уста сивиллы Эритрейской. Отрывок начинается так:

*Judicii signum: tellus sudore madescet,
E coelo rex ADVENIET PER SAECLA FUTURUS,
Sciliscet in carne praesens ut judicet orbem.*

(«Знак суда: земля взмокнет от пота, / С неба придет Царь грядущий на века, / Суший во плоти, чтобы судить мир»)

Итак, тут не может быть сомнения — фигура с Ланского портала изображает величайшую из сивилл — Эритрейскую.

В ансамбле фресковой росписи XIV в., украшающей Дворец пап в Авиньоне, сивилла помещена напротив пророков²⁶. Она разворачивает свиток с надписью: *Judicii signum tellus sudore madescet / e coelo rex adveniet per saecla futuris / sciliscet in carne praesens / sibilla*. Мы вновь узнаем сивиллу Эритрейскую, которая и в XIV в., как ранее, в XIII, остается воплощением всех сивилл.

Как же объяснить эту избирательность? Можно с уверенностью утверждать, что популярность Эритрейской сивиллы в Средние века связана с ролью, которую она играет в знаменитой проповеди Псевдо-Августина. Она выступает вслед за пророками с короной на голове, и в уста ее вложены строки все того же приведенного выше акростиха о конце времен: *Judicii signum...* Мастера, позаимствовавшие из текста этой проповеди картину процессии увенчанных пророков со свитками, на которых начертаны строки о пришествии Мессии²⁷, взяли оттуда и образ сивиллы, воплотившей ожидание языческого мира.

²⁴ Ее слепок находится в музее Трокадеро (n. 120), голова утрачена. В руках она держит таблички, напоминающие скрижали Завета.

²⁵ Abbé Bouxin, *La cathédrale de Laon*, p. 72.

²⁶ В зале консистории.

²⁷ См. выше, книга IV, гл. I (Ветхий Завет).



159. Сивилла Эритрейская.
Ланский собор

Необходимо упомянуть еще об одной интересной особенности. В афонском трактате о живописи также упоминается лишь одна языческая пророчица под самым общим определением «мудрая сивилла»²⁸, однако стоит прочесть слова, вложенные ей в уста автором трактата, чтобы не осталось сомнений, что речь идет вновь о сивилле Эритрейской. По словам автора, она должна держать в руках свиток с надписью «Придет с небес вечный царь, который будет судить всякую плоть и всю вселенную». Это пророчество представляет собой свободный перевод двух строк акростиха, приведенного выше: *E coelo rex adveniet...* и т. д., что кажется нам доказательством заимствования с Запада самой фигуры и текста свитка.

Итак, в XIII в. изображается лишь одна сивилла — Эритрейская. Изображения других появятся позже²⁹.

²⁸ Didron, *Guide de la peinture*, p. 150.

²⁹ В латинской диссертации *Quo modo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint* («Как изображали Сивилл недавно жившие художники») мы показали, что в Средневековой Италии была известна также Тибургинская сивилла, ставшая знаменитой благодаря легенде о Небесном алтаре (*Ara coeli*) — она показала императору Августу видение Девы с Младенцем. Эта легенда римского происхождения была известна всему христианскому миру. Не удивительно ли, впрочем, встретить в витраже хора (XIII в.) Суассонского собора, в композиции «Древо Иессеево», изображения двух сивилл, снабженных надписями «*Sibylla*»? Впрочем, как сразу можно заметить, вторая сивилла добавлена сюда лишь для сохранения симметрии в двух главных ветвях Древа Иессеева, где царь должен находиться напротив царя, пророк — напротив пророка, так и напротив одной сивиллы должна была появиться другая. Та же особенность присутствует и в декоре собора Парижской Богоматери. В архивольтах левого западного портала также представлено Древо Иессеево. Первый полукруг посвящен пророкам,

II

Вся Античность, следовательно, представлена в убранстве наших соборов одной лишь таинственной фигурой Сивиллы.

Однако античность постоянно занимала умы ученых XIII в. Писания древних представляли перед ними как смутное откровение, сквозь которое время от времени проступала истина. Так, например, к «Метаморфозам» Овидия применили, как к Библии, метод символической интерпретации, чтобы найти в них те же истины, что и в Писании. Обыкновенное представление, что вся античная мифология есть не что иное, как искажение библейской традиции — это не совсем то, что думали ученые XIII в. Они шагнули гораздо дальше — для них мифологическая фабула была особым видом откровения Бога миру язычников, где Он предначертал, как в Ветхом Завете, историю Грехопадения и Искупления. На беспредельном полотне текста Овидия, в замысловатых переплетениях его сюжетных нитей, глаз христианина различал образы Христа и Богородицы, бессознательно намеченные поэтом.

Исключительный интерес в этой области представляет рукопись «Метаморфоз», хранящаяся в библиотеке Арсенала³⁰. Среди миниатюр, посвященных истории Медеи, Эскулапа или Ахиллеса, часто попадаются сцены Распятия, Благовещения или Сошествия во ад. К каждому отрывку прилагается рифмованный комментарий, оправдывающий присутствие христианских сюжетов и поясняющий их смысл — так, мы узнаём, что Эскулап, наказанный смертью за воскрешение мертвых, является прообразом Иисуса Христа³¹, Юпитер, обернувшийся быком и несущий на спине Европу — вновь Христос, жертвенный телец, понесший груз всех земных грехов³², Тесей, ос-

второй — царям Иудейским, среди которых встречаются две симметрично расположенные женские фигуры в венцах — по всей видимости, как и в Суассоне, две сивиллы. Имя одной из них, начертанное на свитке, утрачено.

³⁰ Библиотека Арсенала, ms. n. 5069, *Le Roman des fables d'Ovide le Grand* (начало XIV в.) Кретьена Леруэ из Сен-Мор близ Труа. Стихотворный перевод и комментарий даны по-французски. В Национальной библиотеке хранится шесть рукописей Леруэ — franç. 373, 374, 870, 871, 872, 24306. О Леруэ см. Gaston Paris, *Hist. litt. de la France*, t. XXIX, 1885, p. 445.

³¹ Библиотека Арсенала, n. 5069, f. 21.

³² *Ibid.*, f. 27.

тавивший Ариадну ради Федры, прообразует выбор Христа между Церковью и Синагогой³³. Фетида, которая приносит своему сыну Ахиллу доспехи и оружие, которым ему надлежит победить Гектора — не что иное, как образ Девы Марии, дающей Сыну Божьему тело или, по словам богословов, человеческое естество, которым Он должен облечься, дабы победить врага³⁴.

Вот несколько примеров, которые могут помочь нам составить впечатление о такого рода трудах. Вся мифология становится пророческой, вся она подобна речениям сивиллы. Ни один средневековый мастер (за исключением миниатюристов) не владел этим методом толкования — параллели между мифологическими и библейскими сценами никогда не проводились. Однако в эпоху Ренессанса мастера без лишних сомнений сравнивали Геракла с Самсоном³⁵, Адама, обреченного на смерть по вине женщины — с Гераклом, заживо сжигающим себя на Эте из-за слишком сильной любви к Деянире³⁶, Еву — с Пандорой³⁷.

Вначале дело было в одной лишь наивности наших мастеров, но в то же время гуманисты и знатоки мифологии начали высмеивать этот простодушный энтузиазм. Рабле писал: «Неужто вы в самом деле придерживаетесь того мнения, что Гомер, когда писал Илиаду и Одиссею, помышлял о тех аллегориях, которые ему приписали Плутарх, Гераклид Понтийский... Если вы придерживаетесь этого мнения, значит, мне с вами не по пути, ибо я полагаю, что Гомер так же мало думал об этих аллегориях, как Овидий в своих Метаморфозах о христианских святынях, а между тем один пустоголовый монах, подхалим, каких мало, тщился доказать обратное, однако ж другого

³³ *Ibid.*, f. 111.

³⁴ *Ibid.*, f. 177.

³⁵ На алтарной преграде Лиможского собора (слепок хранится в музее Трокадеро). Э. Пипер указал на некоторые такие параллели в своем труде «Мифология христианского искусства» (Piper E., *Mythologie der christlichen Kunst*, Weimar, 1847, t. I, p. 91, 143 ff.

³⁶ Рельефы пилястров надгробия Филиппа де Коммина (Школа Изящных искусств).

³⁷ Речь идет о знаменитой картине, приписываемой Жану Кузену — *Eva prima Pandora*.

такого дурака, который был бы ему, как говорится, под стать, не нашлось»³⁸.

Художественная традиция XIII в. была мудрее и осторожнее, не пропуская в убранство собора никого от язычников, кроме сивиллы Эритрейской.

III

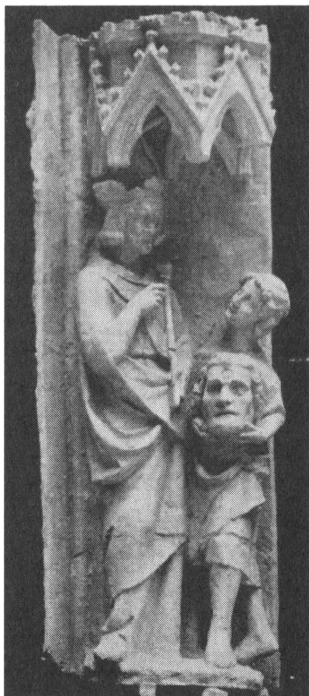
С рождением Иисуса начинается новая, христианская история, и мы с язычниками стоим по разные стороны от Креста. Героями новой эпохи отныне станут святые, именно их изображения украсят соборы, а христианские короли, даже самые праведные, редко удостоиваются такой чести.

Впрочем, в Реймсе, в соборе помазания на царство, такие изображения, несомненно, присутствуют в витражах нефа — на это указывает надпись над одной из фигур — *Karolus*³⁹. Рядом с каждым королем изображен помазавший его епископ. Однако торжественно-монументальные фигуры двадцати монархов ничем не отличаются друг от друга: они помещены в церкви, чтобы напомнить верным о божественном происхождении королевской власти, что король, помазанный святым миром, выше простого смертного. Этот же смысл вложен в любопытную группу статуй на фасаде, вокруг большой розы — это Самуил, помазывающий Давида и Нафан, помазывающий Соломона. Последующие сцены призваны напомнить, что Бог, возвышающий царей-помазанников над другими смертными, ожидает от них и большей добродетели — они должны быть отважны (Давид показывает Саулу голову Голиафа, илл. 160), справедливы (Соломон возвращает ребенка матери), благочестивы (Соломон строит Храм). На вершине мы видим фигуру Самого Бога, благословляющего королей⁴⁰. Этот ряд сюжетов напоминает нам «Политику,

³⁸ Пролог к «Гаргантюа». «Пустоголовый монах» — английский доминиканец Томас Уоллис, автор книги *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata*, Paris, 1509 — труда, выдержанного в лучших традициях Средневековья.

³⁹ Cerf, *Hist. et Descript. de Notre-Dame de Reims*, t. II, p. 290.

⁴⁰ Первое объяснение этой группе статуй, до этого не получавшей толкования, дал каноник Серф (*Op. cit.*, p. 160 ff.).



160. Давид приносит голову Голиафа Саулу. Реймский собор, роза главного фасада

основанную на истинных словах Святого Писания»⁴¹. Подобные сюжеты прекрасно подходят для церкви, где совершается помазание на царство, и нам представляется, что мастер вдохновлялся текстами молитв, произносимых во время этого таинства⁴².

В других французских соборах изображения наших королей появляются лишь изредка⁴³. Мы уже говорили, что статуи на фасадах соборов Парижа, Шартра и Амьена, ранее считавшиеся изображениями королей Франции, на деле являются, судя по всему, изображениями царей Иудейских, предков Богоматери.

Археологи XVIII в., еще мало знакомые с истинной сутью средневекового искусства, придерживались мнения, что изображения французских королей украшали порталы церквей XII и XIII вв. Монфокон в своей книге «Памятники (искусства) французской монархии» нисколько не сомневается в том, что восемь больших статуй (ныне утраченных) церкви Сен-

Жермен-де-Пре изображают семь меровингских королей и принцев (или принцесс?) и епископа Ремигия. Согласно Монфокону, это Хлодвиг, Клотильда, Хлодомир, Теодорих, Хильдеберт, королева Ультрогота и Хлотарь⁴⁴.

⁴¹ Трактат Ж. Боссюэ, впервые опубликованный в 1709 г. — *Прим. пер.*

⁴² См. L. Brehier, *La cathédrale de Reims*, Paris, 1916, p. 127.

⁴³ Известно, что в витражах северного нефа Страсбургского собора представлены германские императоры.

⁴⁴ *Monum. de monarch. franç.*, Paris, 172, t. I, p. 51. Монфокон был введен в заблуждение надписями на свитках королей, которые относились к XVII в. Он нашел там слова *Chlodomirus* и *Clotarius*. Незадолго до него эти же имена обнаружил дом Рюинар. Вот что он пишет по этому поводу в своем предисловии к изданию трудов Григория Турского: *Quas quidem litteras, etsi forte primariis substitutae videantur, antiquissimas tamen esse ipsa characterum forma et viridis color fere penitus*

Монфокон видит королей-меровингов и в декоре собора Парижской Богоматери, на портале св. Анны. Он предположил, что персонаж с виолой⁴⁵ в руке мог бы быть Хильпериком, «ибо он сочинял церковные гимны».

Монфокон обнаружил изображения королей меровингской династии также на Королевском портале Шартра и на портале и в клутатре Сен-Дени. Известно, что он заказал рисунки всех этих фигур для иллюстраций своей «Истории первых королей Франции»⁴⁶.

Удивительно, что ученый бенедиктинец, столь успешно толкующий античные сюжеты, оказался так мало знаком с религиозным искусством своей собственной страны. Французские короли и королевы, найденные им на порталах наших церквей, на деле оказались библейскими персонажами. Важные и серьезные короли шартрского портала, таинственно улыбающиеся королевы с прекрасными длинными косами — герои и героини Ветхого Завета, ожидающие пришествия Христа⁴⁷.

Заблуждение ученых бенедиктинской школы имело самые плачевные последствия. Частые повторения мнения Монфокона о том, что статуи церкви Сен-Жермен-де-Пре и собора Парижской Богоматери изображают французских королей и королев, привели к тому, что в 1793 г. они были уничтожены. Так ошибочная атрибуция привела к потере ценнейших памятников скульптуры. Подобная лакуна крайне затрудняет изучение истоков французской готической скульптуры⁴⁸. Последствия заблуждения Монфокона тянутся до наших дней — некоторые археологи продолжают упорно искать изоб-

detruitus probant («Однако сама форма начертания букв и зеленый цвет, почти полностью стершийся, доказывают, что буквы эти [даже если может показаться, что они были заменены более значительными] являются все же древнейшими»). Рюинар справедливо полагает, что эти надписи были начертаны поверх других. В соборе Ле Мана, где была найдена в 1841 г. одна из надписей, под слоем краски обнаружилось слово *Salomo*.

⁴⁵ На самом деле это Давид.

⁴⁶ *Monum. de monarch. franç.*, pl. VIII, IX, XV, XVI, t. I.

⁴⁷ По этому поводу см. *L'Art religieux du XII siècle en France*, ch. XI, p. 391 ff.

⁴⁸ Для изучения статуй церкви Сен-Жермен-де-Пре и собора Парижской Богоматери исследователи вынуждены прибегать к плохо выполненным рисункам Монфокона и Рюинара.



161. Ветхозаветные персонажи, ошибочно называемые Филиппом и Магаудой Булонскими. Шартрский собор

ражений французских королей на порталах наших церквей. Аббат Бюльто первым допустил эту ошибку в своей монографии о Шартрском соборе — он объявил, что идентифицировал среди статуй Королевского портала Карла Великого, Берту Большеногую, короля Кнута, Вильгельма Завоевателя и королеву Матильду⁴⁹. Безо всяких на то оснований он утверждал, что две большие статуи северного портала Шартрского собора изображают Людовика VIII и Изабеллу Французскую, дочь Людовика и Бланки Кастильской⁵⁰ (илл. 162). Среди дошедших до нас и утраченных статуй этого портала он называет также графа Филиппа Булонского и его жену Магауду (илл. 161), короля Филиппа Августа и Ричарда Львиное Сердце⁵¹. По его мнению, они были помещены туда как донаторы собора. Он не задается вопросом, не могут ли эти статуи изображать, к примеру, пророков Израиля, библейских царей и великих жен — предков Христа. Библейские сцены, помещенные на консолях статуй, могли бы навести его на эту мысль. Под ногами утраченных ныне статуй, предположительно изображавших Филиппа

Августа и Ричарда Львиное Сердце, можно распознать сцены из истории Саула и Давида. Там, где Бюльто видел английского и французского королей, нужно было просто-напросто рассмотреть двух

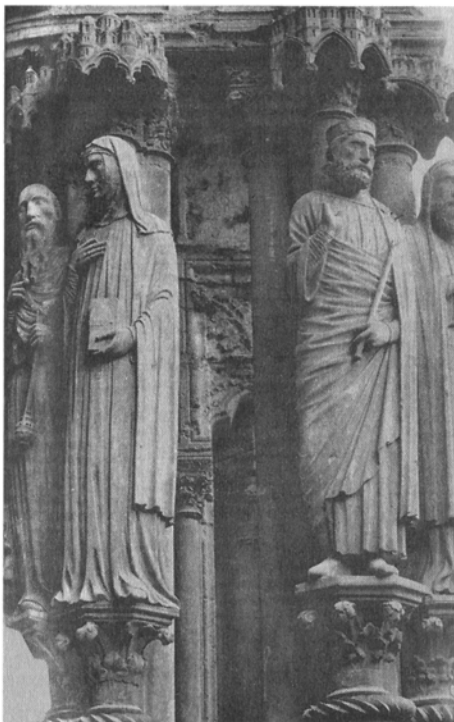
⁴⁹ Bulteau, *Monogr. de la cath. de Chartres*, t. II, p. 65, 66.

⁵⁰ Т. II, p. 201.

⁵¹ Статуи, изображавшие, по мнению Бюльто, Филиппа Августа и Ричарда Львиное Сердце, исчезли в годы Французской Революции. Бюльто описывал их по рукописи, подготовленной каноником Брийоном для Монфокона, находящейся ныне в библиотеке Шартра (n. 1099).

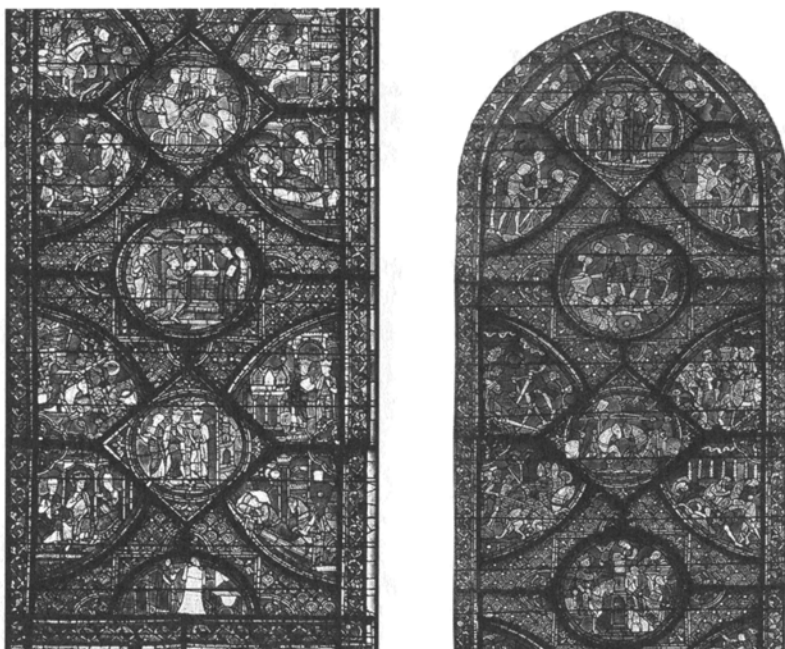
царей Израильских⁵². На консолях мнимых статуй Людовика VIII, его дочери и двух их придворных помещены шесть сцен истории Самуила. На одном из рельефов отец и мать Самуила приводят его к первосвященнику Илию. Имена всех персонажей подписаны — *Anna, Elcana, Samuel, Hely*. Весьма вероятно, что большие статуи изображают Самуила, закрывшего голову краем одежды, его мать Анну и первосвященника Илию с кадильницей. Что же до короля, это, несомненно, Саул, помазанный Самуилом (илл. 162). Необходимо отметить, что и у статуи Анны, и у ее маленького рельефного изображения внизу в руке книга.

В убранстве наших соборов не часто можно встретить сюжеты, которые мы уверенно можем связать с каким-либо персонажем нашей истории. Это, несомненно, объясняется благочестием королей, их почтением к Дому Божьему — они не хотели, чтобы их изображения помещались над головами верных, рядом с пророками, апостолами и мучениками. Вспомним золотой алтарь святого Генриха из музея Ключи (XI в.) — маленькие, почти незаметные на первый взгляд фигурки императора и его супруги простерты перед Христом, едва дерзая припасть к Его ногам. Эти чувства, столь по-



162. Ветхозаветные персонажи, ошибочно называемые Людовиком VIII и королевой Изабеллой. *Шартрский собор*

⁵² Один из них, вероятно, держал в руках крест. Это мог быть Давид, предсказавший Страсти Спасителя. Что же касается графа Булонского и Магауды (илл. 161), это могли быть отец Давида Иессей с женой. Иессей действительно изображен в рельефе консоли с подписью *YSHI*.



163–164. История Карла Великого. *Витраж Шартрского собора*

нятные в XI в., несколько не потеряли своей силы и в XIII столетии. На витражах изображения донаторов — королей, баронов, епископов — занимают самое скромное место, обыкновенно они смиренно преклоняют колена у ног Христа, Богородицы или святых.

Именно так представлен король Людовик VII на портале св. Анны в соборе Парижской Богородицы, а в тимпане Красной Двери собора святой Людовик и его жена Маргарита Провансальская стоят на коленях перед Богородицею, восседающею одесную от Своего Сына⁵³ (илл. 130).

В отношении XIV в. можно сказать, что, если благочестие монархов и не уменьшилось, то гордыня их сильно возросла. Около 1375 г.

⁵³ Считалось, что Людовик Святой изображен вместе со своей матерью, Бланкой Кастильской, и женой Маргаритой Провансальской у ног Богородицы и святого Петра на витраже церкви в Мулино близ Руана. Это не так. Короны на головах персонажей — недавнего времени. J. Lafond, *Journal de Rouen*, 30 mars 1919.

Карл V, дофин Карл VI, королевский советник Жан Бюро, сир де ла Ривьер, герцог Людовик Орлеанский и кардинал Лагранж представлены на контрфорсах северной башни Амьенского собора рядом с Богоматерью и святым Иоанном Крестителем, одного с ними роста⁵⁴. Такая фамильярность была бы неприлична для времени Людовика Святого, однако 1375 г. — это уже пограничное время для подлинного Средневековья.

Итак, мы можем заключить, что до XIII в., в эпоху расцвета религиозного искусства, короли, бароны и епископы изображались в соборах преимущественно в качестве донаторов, причем так, чтобы их было невозможно перепутать с фигурами святых⁵⁵.

⁵⁴ См. Courajod et Marcou, *Catal. raisonné du Trocadero*, p. 46 ff.

⁵⁵ Исключения из этого правила редки, однако мы можем привести любопытное открытие недавнего времени. До 1793 г. в левой части фасада собора Парижской Богоматери помещалась большая поновленная статуя короля. Лебёф (*Hist. du dioc. de Paris* / ed. Cocheris, t. I, p. 9) упоминает его, но не называет имени. Впрочем, в 1884 г. г-н Делаборд опубликовал документ 1410 г., касающийся этой статуи (*Mém. de la Société de l'Hist. de Paris*, t. XI, 1884, p. 363). Речь идет о «деле о главе св. Дионисия». Вот что он пишет: «Виден на левом портале парижской церкви, со стороны Сен-Жан-ле-Рон, среди великих старинных статуй, образ короля Филиппа Завоевателя в юном возрасте, поскольку коронован он был на тринадцатом году. Он указывает на образ монсеньера святого Дионисия, несущего отрубленную верхнюю часть своей головы, и также на образы Богоматери, св. Стефана, св. Иоанна Крестителя, указуя на то, что святые реликвии, дарованные названной парижской церкви, принадлежат святым, на образы которых он указывает». Таким образом, статуя с фасада собора Парижской Богоматери изображала Филиппа Августа и была изваяна при жизни. Однако к подобным свидетельствам нужно относиться с осторожностью. В XV в. традиции золотых веков религиозного искусства начинали забываться, и автор текста вполне мог заблуждаться в отношении произведения XIII в. Однако не будем забывать, что в витражах апсиды собора в Труа действительно представлены три исторических персонажа. Первый — неизвестный император (согласно надписи *Imperator*), второй — король, (*Rex Philipp* (несомненно, *Philippus*), по всей вероятности, Филипп Август, третий — епископ (*Eps. Herve.*, согласно надписи), без сомнения, епископ Гервасий, умерший в 1223 г. Наконец, на разделительном столпе северного портала собора в Бордо изображен папа Климент V (Бертран де Гот, до своего понтификата епископ бордоский), однако голова статуи была поновлена.

IV

Однако если образы королей редко встречаются в убранстве собора, не увидим ли мы изображений их побед, приносивших подчас спасение Церкви? Не пристало ли включить в декор городского собора, главного из построек державы, несколько глав из французской истории?

Действительно, мы постоянно встречаем три сюжета — крещение Хлодвига, подвиги Карла Великого и победы первых крестоносцев. Стоит подумать о таком выборе, и становится ясно, что этими тремя событиями для француза XIII в. исчерпывалась вся история его родины. Эти великие имена, эти благородные образы прошлого были едва ли не единственными, которые еще жили в народной памяти. Церковь приняла их в свое лоно. И правда, Хлодвиг, Карл Великий, Готфрид Бульонский были ключевыми фигурами трех этапов в истории христианской Франции. В день крещения Хлодвига крестился не только король, но и вся Франция, от этого события отсчитывается христианская эра ее истории. Через триста лет Карл Великий стал для Галлии первым примером совершенного христианского монарха — поставив свой меч на службу Церкви, он исполнил ее давние чаяния. Готфрид Бульонский и первые крестоносцы продолжили дело великого императора. Создается впечатление, что за три столетия, лежащие между этими событиями, ничего не произошло — смены династий, переселение народов, феодальные войны ничего не значили для Церкви — она ищет в истории лишь деяния Бога. Казалось, что на триста лет Он удалился от мира, но по истечении их внезапно явился — крестовые походы, «Деяния Бога через франков» (*Gesta Dei per francos*) были Его делом.

Примерно так же понимает историю и Винсент из Бове. Он с явным удовольствием пересказывает подвиги Хлодвига, Карла Великого, первых крестоносцев⁵⁶.

Скульпторы, верно и послушно передающие мысли Церкви, изваяли на реймском фасаде сцену крещения Хлодвига. Семь статуй в семи нишах над розой изображают Хлодвига, святого Ремигия,

⁵⁶ *Spec. hist.*, lib. XXI, cap. IV etc, lib. XXIV, cap. I etc, lib. XXV, cap. XCII etc.

королеву Клотильду и четырех светских сановников или клириков. Нагой король-варвар до пояса погружен в купель, святой Ремигий простирает руку, чтобы получить от голубя ампулу со святым миром. Статуи короля и епископа помещены прямо на центральной части фасада — они сразу же обращают на себя внимание всякого поднимающего глаза и очевидно призваны напоминать грядущим поколениям о том, как Франция, воплощенная в своем первом короле, стала христианской по мановению Божию.

Историю, или, скорее, легенду о Карле Великом можно видеть в Шартре, на витраже, пожертвованном цехом меховщиков. Этот знаменитый витраж, много раз воспроизведенный и описанный, никогда не был по-настоящему осмыслен, а между тем он заслуживает детального изучения⁵⁷.

Ошибки исследователей проистекают прежде всего из неспособности разделить данные из множества источников, которыми пользовались авторы витража. Это «История восточного путешествия Карла Великого», «Хроника» Псевдо-Турпена и «Легенда о святом Эгидии».

«История путешествия Карла Великого на Восток» написана монахом из Сен-Дени в начале XII в., около 1124 г.⁵⁸ Автор, страстно желая доказать истинность реликвий Страстей, хранящихся в монастыре Сен-Дени, повествует о путешествии Карла в Святую

⁵⁷ Витраж с историей Карла Великого был опубликован в большой монографии о Шартре (*Monographie de la cathédrale de Chartres*, p. LXVII) и Дидроном в *Annales archéol.*, t. XXIV, p. 349. Леви и Капронье в «Истории живописи по стеклу» (Levy et Carponier.), воспроизвели сцену сна Константина (илл. X), Г-н де Ластери описал шартрский витраж в своей «Истории живописи по стеклу» (*Histoire de la peinture sur verre*, p. 77). Он называет его историей Карла Лысого. Аббат Бюльто узнал в герое витража Карла Великого (*Descript. de Chartres*, 1850, p. 237), но допустил множество ошибок. Поль Дюран в монографии о Шартрском соборе (Paul Durand, *Monographie de Notre-Dame de Chartres*), изданной вместе с иллюстрациями, сохраняет несколько большую точность, но и он не избежал некоторых неточностей (p. 165).

⁵⁸ G. Paris, *Hist. poët. de Charlemagne*, p. 55. Г-н Куле в своей «Записке о путешествии Карла Великого на Восток» (1907) показал, что легенда о путешествии императора в Святую Землю впервые появилась в X в. у Бенедикта, монаха с горы Соракте. Однако г-н Бедье показал, что лишь в Сен-Дени легенда приняла известную нам ныне форму: J. Bedier, *Les Légendes épiques*, t. IV, p. 122 ff.

землю — византийский император в награду за освобождение Гроба Господня дарит ему терновый венец.

«Хроника» Псевдо-Турпена была написана между 1140 и 1150 гг. Вначале она представляла собой одну из глав знаменитой «Книги о святом Иакове», написанной клюнийскими монахами, чтобы привлечь паломников на дороги Галисии. В «Книге» говорится о войнах Карла Великого против неверных в Испании, и император описывается как первый из паломников Компостелы. «Хроника» была признана Церковью подлинным произведением реймского архиепископа времен Карла⁵⁹.

Что же до «Жития святого Эгидия», оттуда взят лишь один сюжет — легенда о страшном грехе, не исповеданном императором, но чудесным образом открытом через Господа отшельнику.

Итак, программа Шартрского витража была заимствована из трех названных нами источников. Логично предположить, что сюжеты разного происхождения были объединены в общем источнике, которым располагали шартрские каноники. Действительно, такая компиляция существует — ее создал в XII в. ахенский монах по приказу Фридриха Барбароссы, желавшего ознакомить христианский мир с историей недавно канонизированного великого императора⁶⁰. Книга озаглавлена «О святости, заслугах, славе и чудесах блаженного Карла Великого» и включает в себя текст «Путешествия на Восток», «Хронику» Псевдо-Турпена и множество биографических деталей из других источников. Правда, об отношениях Карла Великого и святого Эгидия не говорится ни в одной из известных нам рукописей⁶¹, но нет никаких сомнений в том, что последний эпизод появился лишь в манускриптах XIII в., ибо на знаменитой раке с реликвиями Карла Великого в Ахене представлена, помимо путешествий в Константинополь и Испанию, история Карла и святого Эгидия⁶². Такая прямая аналогия между произведениями искусства

⁵⁹ По поводу «Хроники» Турпена см. J. Bedier, *Les Légendes épiques*, t. III, p. 68 ff.

⁶⁰ Карл Великий был канонизирован 28 декабря 1164 г. Об ахенской компиляции см. Gaston Paris, *Hist. poét.*, p. 63.

⁶¹ Национальная библиотека, mss. lat. 4895A, 6187.

⁶² См. репродукции некоторых сцен раки в E. Muntz, *Etudes iconogr. sur le Moyen Age*, 1887; *La Légende de Charlemagne dans l'art*, p. 85 ff.

из двух весьма удаленных друг от друга регионов доказывает их связь с общим письменным источником.

Поясним теперь значение сцен шартрского витража начиная снизу (поскольку именно так читается программа любого витража). Сюжеты шести первых панно (илл. 163) заимствованы из «Путешествия на Восток»⁶³.

1. Карл Великий с нимбом вокруг головы принимает двух епископов, принесших ему письмо Константина, императора византийского.

2. Видение Константина. «В сонном видении, — говорится в тексте, — ангел сказал мне: “Посмотри, вот перед тобой Карл Великий, король Франции, твой защитник”, — и указал мне на вооруженного воина в кольчуге, с красным щитом, препоясанного мечом с пурпурной рукояткой. У него было большое копье с наконечником, мечущим молнии, в руках он держал золотой шлем, его лицо было лицом старца — с длинной бородой, исполненное величия и красоты. Его волосы были белы, а глаза блистали, как звезды»⁶⁴. Мастер витража не во всем остался верен этому прекрасному описанию — он скрыл лицо короля забралом образца XIII в., однако высокая застывшая фигура всадника, таинственная, как призрак, исполнена эпического величия.

3. Сражение. Карл Великий освобождает Иерусалим.

4. Победоносный Карл со шпорами на ногах принимает почести от Константина у врат Константинополя.

5. Карл принимает от императора три ковчега: в одном — терновый венец, в этот самый миг процветший и исцеливший своим ароматом три сотни больных, в двух других частица древа Креста, плащаница Христа, сорочка Богоматери, рука старца Симеона Богоприимца.

6. Карл приносит эти реликвии в дар Ахенской капелле.

Начиная со следующей сцены автор заимствует сюжеты из «Хроники» Псевдо-Турпена.

⁶³ В первом медальоне снизу изображены донаторы витража — цех меховщиков.

⁶⁴ Национальная библиотека, ms. lat. 6187, f. 16 ff. Текст о путешествии на Восток приводит также Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. XXIV, cap. I etc.

7. Карл с двумя спутниками созерцают Млечный путь. Восхищенный император спрашивает, куда ведет столь великая дорога⁶⁵.

8. Ему является святой Иаков и повелевает ему следовать по Млечному пути в Галисию и освободить его гробницу, завоеванную неверными.

9. Карл с войском отбывает. Среди воинов можно узнать архиепископа Турпена.

10. Император преклоняет колена на виду у всего войска, умоляя Бога предать в его руки Памплону.

11. Христиане входят в Памплону. Шартрский мастер, в отличие от ахенского, не изобразил стены Памплоны, рушащиеся под Десницей Божией.

12. Карл Великий отдает распоряжения рабочим, которые возводят церковь во славу святого Иакова (ил. 164).

13. Карл возвращается из Испании. Его армию ждет сражение с войском языческого короля Айгоlanda. Ночью копья солдат, которым предстоит погибнуть в завтрашнем сражении, покрываются цветами.

14. Сражение. Неверных можно узнать по остроконечным шлемам и круглым щитам.

15. Здесь мастер вводит в повествование Псевдо-Турпена сюжет из «Жития св. Эгидия». Карл совершил столь великое прегрешение, что не мог дерзнуть признаться в нем на исповеди. Но однажды, когда святой отшельник Эгидий служил мессу в присутствии императора, ангел принес ему свиток с надписью, повествующей об этом грехе. Карл раскаялся, и Бог даровал ему прощение⁶⁶. Таков сюжет

⁶⁵ Национальная библиотека, ms. lat. 6187, f. 53 ff., см. также Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. XXIV, cap. IV etc.

⁶⁶ См. *Act. Sanct.*, Sept., I, 299 etc, а также Винсент из Бове, *Spec. hist.*, lib. XXXII, cap. CXL. В латинской легенде говорится не о Карле Великом, а о некоем короле по имени Каролюс, возможно, о Карле Мартелле, однако народная поэзия очень рано сделала героем легенды именно Карла Великого. Грех Карла тоже не мог оставаться неизвестным, и авторы легенды вообразили, что он впал в кровосмесительную связь с сестрой, см. Gaston Paris, *Hist. poét.*, p. 378, а также введение в «Житие св. Эгидия», опубликованное Обществом любителей старофранцузских текстов.

этого панно, в котором аббат Бюльто и о. Дюран увидели изображение архиепископа Турпена, служащего мессу. Они не обратили внимания, что предстоятель облачен в монашеские, а не архиепископские одежды, а вокруг головы у него нимб; наконец, простертая с неба Десница протягивает ему свиток, а сидящий в стороне император подпирает голову с озабоченным видом. Подобным же образом сцена представлена и на ахенской раке — ее сопровождают четыре скверных латинских стиха, не оставляющие, впрочем, никакого сомнения в выборе сюжета⁶⁷. Мессу святого Эгидия можно видеть также в рельефах одного из архивольтов правого портала южного фасада Шартрского собора.

16. Прерванное повествование «Хроники» Псевдо-Турпена возобновляется. Роланд, вызвавший на бой гиганта Феррагута (*Ferracutus*), убивает его ударом своего меча Дюрандаля в живот, ибо, согласно Псевдо-Турпену, на теле гиганта был уязвим один лишь пуп.

17. Карл Великий переходит через горы, возвращаясь во Францию. Он беседует с персонажем, в котором угадывается предатель Ганелон.

18. Роланд во главе арьергарда отражает нападение. Он остается один среди убитых. По средневековому обычаю мастер для передачи двух разных временных моментов повествования повторяет фигуру героя дважды в одном и том же панно. Вот Роланд бьет мечом о скалу, рядом он же трубит в рог. Эта сцена точно передает в образах слова автора хроники: «Он поднял свой меч и заплакал над ним. После, желая его разбить, он стал рубить им скалу, но, искрошив ее до основания, не нанес мечу ни малейшего вреда. Тогда он затрубил в рог с такой силой, что тот, как рассказывают, треснул в самой сере-

⁶⁷ *Crimen mortale convertitur in veniale*
Egidio Karolum crimen pudet eidere (sic) solum,
Illud enim tanti gravat Egidio celebranti
Angelus occultum perhibet reseratque sepultum
(«Смертный меняется грех, в простительный грех обратившись!
Лишь об одном, устыдись, Эгидию Карл не поведал:
Тяжек уж он чересчур! Эгидию ж, Мессу служившу,
Скрытое ангел открыл, за ушко да на солнышко вывел»).

дине, а жилы и нервы на шее Роланда лопнули. Ангелы донесли звук рога до Карла...». Голова Роланда окружена нимбом, ибо в XIII в. он почитался как святой — в старинных Пассионариях он упоминается под именем *Sanctus Rolandus comes et martyr in Roncevalle* («Святой Роланд, граф, принявший мученичество в Ронсевальском ущелье») ⁶⁸. Паломники, идущие в Сантьяго через Блэ, поклонялись его могиле ⁶⁹. Канонизация в эти времена была высшей формой народного почитания.

19. Бодуэн (*Balduinus*) берет шлем Роланда, чтобы принести ему напиток.

20. Бодуэн, не найдя воды и не в силах больше ничем помочь Роланду, берет его коня и отправляется возвестить Карлу о смерти племянника.

21. Поединок Роланда и Феррагута. По собственному усмотрению мастер поместил здесь сцену, которая должна была предшествовать смерти гиганта.

Такова программа самого значительного произведения Средневекового искусства, посвященного Карлу Великому ⁷⁰. Конечно, она полностью легендарна, но ее герой — благочестивый, угодный Богу монарх, удостоившийся общения со святыми и ангелами и живой в памяти Церкви.

История крестовых походов также отразилась в весьма интерес-

⁶⁸ Cahier, *Caract. des Saints*, t. II, p. 778 (note). Впрочем, Псевдо-Турпен также называет Роланда в числе избранных. Умирая, воин восклицает, что уже видит райские куши: *Jam, Christo donante, intueor quod oculus non vidit, nec auris audivit, quod praeparavit Deus diligentibus se* («По дару Христову я уже зрю то, что глаз не видел и ухо не слышало, что приуготовил Бог любящим Его»).

⁶⁹ *Codex de Compostelle*, lib. IV, Bonnault d'Houet, *Pèlerinage d'un paysan picard*, p. 192.

⁷⁰ Судя по публикациям Монфокона (*Monum. de la Monarch. franç.*, pl. XXV), весьма вероятно, что еще один витраж с историей Карла находился в Сен-Дени. Там были изображены, как и в Шартре, приезд к Карлу послов Константина (*nuncii Constantini ad Carolum Parisiis*) и встреча Карла и Константина у врат Константинополя. Необходимо также назвать скипетр Карла V в Луврском музее, где представлены явление святого Иакова Карлу, чудо о процветших копьях и сцена смерти Карла Великого (Molinier, *Notice des émaux et de l'orfèvr.*, *Supplément au catalogue de M. Darcel*, p. 570 ff.).

ном витраже, некогда украшавшем Сен-Дени и погибшем во времена Революции. Нам он известен лишь по книге Монфокона. Неудивительно, что монахи Сен-Дени, хранители наших национальных святынь, летописцы французской истории, решили посвятить один из витражей величайшим победам священной войны и создать благочестивый памятник для прославления памяти истинных мучеников.

Витраж из Сен-Дени, известный нам лишь по нескольким медальонам, был задуман полным свойственным XII в. эпическому вдохновения. В него, правда, вошли маловажные с точки зрения историка, но сами по себе прекрасные и героические сюжеты — сражение Роберта, графа Фландрского, с сарацином (*Duellum Parthi et Roberti flandrensis comitis*) или же поединок неверного с нормандским герцогом (*[R]obertus dux Normannorum Parthum prosternit*)⁷¹. Впрочем, не были забыты три главные победы первого крестового похода — взятие Никеи, Антиохии и Иерусалима Готфридом Бульонским — они занимают центральные медальоны витража⁷². Христианские рыцари отличаются от неверных по крестам на шлемах. К несчастью, подобный памятник, столь ценный для нашей истории, существует ныне только в посредственного качества репродукциях книги Монфокона, рисованных и гравированных художниками, по духу бесконечно чуждыми нашим старым мастерам⁷³.

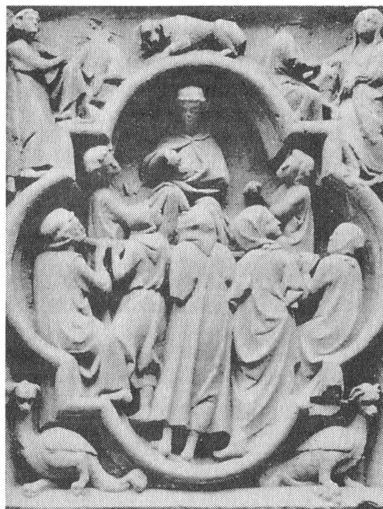
Житие Людовика Святого завершает серию исторических сюжетов, допущенных Средневековьем на стены соборов. Однако в этом случае король одновременно является святым, и его биография входит в убранство церкви именно в этом последнем качестве. На витраже из Сент-Шапель (к сожалению, перенесшем значительную реставрацию)⁷⁴ представлено несколько сцен из жизни Людовика

⁷¹ Поединок Робера Куртез и эмира Корбарана представляет собой поэтический эпизод, развитый в народном эпосе. Этот сюжет можно найти в Песни об Антиохии (сообщение Гастона Пари в Академии надписей и словесности 9 мая 1890 г). См. также F. de Mely, *La Croix des premiers Croisés (Rêve de l'Art Chrétien, 1890, p. 300)*.

⁷² Каждый город имеет подпись: *Nicena civitas, Antiochia, Irem* (Иерусалим).

⁷³ *Monum. de la Monarch. franç.*, t. I, pl. L.

⁷⁴ По поводу этого витража см. P. de Lasteyrie, *Histoire de la peint. sur verre*,



165. Предполагаемые сцены из жизни студентов.
Собор Парижской Богоматери

Святого, в том числе передача ему тернового венца. Витраж был завершен и установлен еще до канонизации короля (1297), поскольку Людовик представлен на нем без нимба.

Что же касается витража начала XIV в. со сценами жизни, смерти и чудес Людовика Святого, находившегося в сакристии Сен-Дени, то он уже со всей очевидностью прославляет не короля, но святого⁷⁵. То же можно сказать и о витраже из Пуасси (конца XIV в.)⁷⁶, и о четырнадцати фресках, украшавших монастырь кордельеров в Лурсине⁷⁷. Это не исторические, а агиографические циклы.

р. 154, и Guilhermy, *Descript. de la Sainte Chapelle*, p. 60. Это первое окно справа от входа, в нем лишь девятнадцать подлинных медальонов, вся история обретения истинного креста — недавнего времени.

⁷⁵ Montfaucon, *Monum. de la Monarch. franç.*, t. II, p. 156.

⁷⁶ *Ibid.*, pl. XX.

⁷⁷ Это были фрески XIV в. В рукописи Пейреска, хранящейся ныне в Карпентра, сохранилось несколько рисунков оттуда. На них святой Людовик изображен с нимбом. См. Lognon, *Docum. parisiens sur l'iconographie de saint Louis*, Paris, 1882. Мы обращались к примеру этих фресок в книге *Arts et artistes du Moyen Age*, p. 246.

Итак, мы можем заключить, что в чистом виде исторические сюжеты редко встречаются в убранстве наших соборов. Великие события нашей истории представлены здесь не ради них самих, а потому, что они символизируют великие победы христианской Церкви. Хлодвиг, Карл Великий, Роланд, Готфрид Бульонский изображены здесь как воители Христовы⁷⁸.

⁷⁸ Не стоит полагаться на толкования некоторых ученых, претендующих на то, чтобы обнаружить в наших соборах сцены из истории XIII в. Мы, с нашей стороны, не склонны разделять мнение г-на де Верней (*Annales archéol.*, t. XXVI, p. 96) о том, что на знаменитых рельефах южного портала собора Парижской Богоматери (илл. 165) представлены сцены из истории Парижского университета. Такие малозначительные сюжеты, как потасовки студентов, явно не заслуживают столь почетного места, даже если предположить, что сам епископ, глава Парижского университета, пожелал таким образом напомнить об облакающей его верховной власти. Предполагаемые восстания студентов, их исключения и наказания представляют собой, вероятно, сцены из жизни неузнанного нами святого. То же относится к статуям императоров, королей, баронов, о которых мы знаем от исследователей зарубежных соборов. Конная статуя из Бамбергского собора, известная как статуя Конрада IV, еще в прошлом веке связывалась со святым Стефаном Венгерским. Это и есть ее истинное имя. См. Weese, *Die Bamberger Domsculpturen*, 1897, p. 126.

ГЛАВА VI

КОНЕЦ МИРОВОЙ ИСТОРИИ. АПОКАЛИПСИС. СТРАШНЫЙ СУД

1. Апокалипсис. Как мастера вдохновлялись им. Испанские и англо-нормандские апокалипсисы. Сфера влияния последних. — II. Композиция Страшного Суда, ее истоки. Влияние «Светильника» Гонория Августодунского. Предвестия конца света. Пришествие Христа. Воскресение мертвых. Суд. Архангел Михаил с весами. Ад. Пасть Левиафана. Праведники. — III. Вечное блаженство. Блаженства души, представленные на северном портале Шартра согласно тексту св. Ансельма. Конец истории.

Когда Винсент из Бове дошел в своем повествовании об истории мира до самого дня написания своего трактата, он ясно сознавал, что его труд далек от завершения. Всякий христианин знает, что будет дальше: знает, что придет конец этого мира, и каков будет этот конец — Сам Иисус в Евангелии и святой Иоанн в Откровении говорили о пределе, положенном мировой истории. Поэтому Винсент из Бове делает эпилогом своего трактата описание Страшного Суда.

Так же поступали и скульпторы — величественные сцены последнего дня мира они изображали в тимпане западного портала, на стене, освещенной закатным солнцем. Здесь останавливается течение истории.

В XIII в. о Страшном Суде задумывался всякий, кто был способен мыслить. Конечно, все понимали, что не совсем благочестиво пытаться предугадать, когда придет этот день, ибо Сам Господь сказал: «О дне же том и часе никто не знает»¹, тем не менее каждый жадно прислушивался к любому пророчеству. Аббат Иоахим Флорский, которому Данте приписывал пророческий дар, утверждал в своем «Комментарии на Иеремию», что конец мира придет после 1200 г.² Святая Хильдегарда Бингенская, обладавшая даром видений, возвестила, что после 1180 г. конец света не замедлит явиться³. Полвека

¹ Мф 24, 36. — *Прим. пер.*

² Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epilogus, cap. CVIII. По поводу ожидания Страшного Суда в Средние века см. Ernst Wadstein, *Die eschatologische ideengruppe (Antichrist Weltsabbat, Weltende, Weltgericht)*, Leipzig, 1896.

³ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epil., cap. CVIII.

спустя для Винсента из Бове ее пророчества все еще были исполнены грозной силы.

Все были единодушны в том, что многие знамения могли быть предвестниками конца времен: умножение преступлений, разрастание ересей, повсеместное распространение науки⁴. Мистики XIII в., сурово судившие свое время, не раз готовы были поверить, что день гнева близок⁵.

Вот причины, по которым сцены Страшного Суда на порталах наших соборов волновали прихожан до глубины души, так, как мы и не можем себе представить. На эти рельефы невозможно было смотреть без страха и трепета. Всякий верующий, входя в храм, понимал, что может уже завтра услышать, как зазвучит труба ангела, изображенного над его головой.

I

Как же мастера смогли выразить в своем искусстве ужас последнего дня? Откуда черпали они вдохновение?

Первое, что им пришлось на ум — изобразить на свой лад несколько наводящих ужас сюжетов из Апокалипсиса. Они выбрали второе видение, где Господь в ослепительном сиянии славы взирает на снятие печатей и чудесные знамения, возвещающие конец времен. «И на престоле был Сидящий, — таинственно свидетельствует апостол. — И сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола, а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах золотые венцы. И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих, и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади»⁶.

⁴ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epil., cap. CVII.

⁵ По новым подсчетам, произведенным в ходе XIII в., конец света должен был настать в 1300 г. *Hist. litt. de la France*, t. XXV, p. 258.

⁶ Откр. IV, 2–7.



166. Первое апокалиптическое видение.
Витраж Лионского собора

Отрывок был выбран удачно, ибо именно в нем Бог является одновременно во славе, как Господь, и грозным, как Судия. На триумфальных арках раннехристианских базилик, а позже — в тимпанах романских порталов появляется фигура Сидящего на престоле в окружении старцев и четырех животных. Самая совершенная из них — это сцена на тимпане в Муассаке. Текст Откровения здесь передается максимально точно. Верховный Судия в граненом венце

древних императоров восседает на фоне звездного неба. Ангелы, четыре животных, старцы окружают Его трон, заглядывая Ему в лицо, как бы привлеченные и одновременно ослепленные Его сиянием. Живые краски, стертые временем, довершали сверхъестественное впечатление от этой грандиозной композиции с «видом смарагда».

Именно так искусство Средних веков впервые изобразило грозного судию последних дней. Но в течение XII в. появился, как мы увидим ниже, новый способ изображать сцену Суда, постепенно пришедший на смену старому. Появляются новые композиции, практически не связанные с Апокалипсисом, вдохновленные текстом Евангелия от Матфея. Тем не менее мастера не отказались полностью от изображения конца света согласно видению святого Иоанна. Несколько композиций XIII и XIV вв. доказывают нам, что текст Апокалипсиса продолжал давать сюжеты для искусства. Но произведения на тему книги св. Иоанна становятся сравнительно редки: это витражи Буржского и Осеррского соборов (последний ныне в виде разрозненных фрагментов), гобелены из собора в Анжере и, в особенности, скульптура внешней и внутренней сторон портала в Реймсе. Вот практически полный список сколько-нибудь значительных композиций, созданных за столь длительный период.

Нет никакого сомнения, что в большинстве случаев мастера отступили перед лицом трудностей. Поэтика подобного текста несоразмерна с мерой человеческого искусства. Кто из скульпторов дерзнет изобразить ангела, сворачивающего небо, как свиток, или зверя, гасящего хвостом третью часть звезд? Какой живописец передаст переливы красок, которыми сияет Небесный Иерусалим — сапфир, изумруд, хризопраз? Гений ясновидящих Израилевых не был связан с пластическими искусствами — их глаз преображал черты реальности подобно неровному зеркалу. Жители же Западной Европы, латиняне, одержимые красотой зримых черт реальности, стремились воплотить абстрактные идеи в чистых и совершенных линиях узнаваемых форм и предметов. Им никогда не удавалось сделать изображения сверхъестественными, чудовищными, дисгармоническими — такими, какими их рисовало воображение человека Востока. Именно поэтому текст Апокалипсиса породил любопытные и характерные, даже и грандиозные произведения, но никогда, в отличие от Евангелия, не образы вечной глубины и человечности.

Уже в эпоху Раннего Средневековья западные миниатюристы с детской наивностью дерзнули дословно проиллюстрировать текст Апокалипсиса. Особенно активны в этом отношении были две художественные школы⁷.

Первая из них — испанская. С IX по XII в. миниатюристы расцвечивали агрессивно-яркими красками исполненные грубоватой экспрессии рисунки, сопровождающие «Комментарий к Апокалипсису» Беатуса, аббата Лиебанского. Леопольд Делиль перечислил главные рукописи этой группы⁸ (рукописи монастырей в Силосе, Жероне, Ургеле, Коголле и др.). В Национальной библиотеке хра-

⁷ Г-н Фриммель (Frimmel, *Die Apocalypse in der Bilderhandschriften des Mittelalters*, Wien, 1885) указывает на существование третьей школы, представленной Трирским и Бамбергским апокалипсисами. Позже г-н Максанс Пети ввел понятие так называемой фламандской группы апокалипсисов (апокалипсисы из Валансена, Камбрэ, Намюра, Эскориала). См. *Moyen Age*, mars 1896. Этот вопрос далек от окончательного разрешения. Две группы, о которых мы говорим (испанская и англо-нормандская), представлены в науке уже длительное время и могут ныне считаться неплохо изученными.

⁸ L. Delisle, *Mélanges de paléogr.*, 180, p. 177 ff.

нится прекраснейшая из них — Сен-Северский Апокалипсис⁹. Создается впечатление, что каждая рукопись связана с уникальным прототипом VIII или IX в. Таким образом, именно им, испанским монахам старинных монастырей Астурии, Арагона или Наварры, принадлежит заслуга быть первыми в Западной Европе иллюстраторами текста Апокалипсиса. Есть какая-то связь между темными словами Откровения и гением средневековой Испании. Их искусство может быть варварским, но заурядным — никогда. В Апокалипсисе из Сен-Севера персонажи представлены то на желтых и красных, как пылающее закатное небо, фонах, то на темно-фиолетовых полосах, напоминающих красоту ночного небосвода. Несколько страниц исполнены подлинной мощи — можно назвать орла, летящего посреди звезд с криком *Ve! Ve!* («Горе! Горе!»)¹⁰, или гигантского чешуйчатого змея, которого ангел низвергает в бездну¹¹. По силе искренности своей простодушный мастер достигает величия текста: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, — говорит Иоанн, — и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь белый...»¹². Испанский монах изображает, как крылатый лев летит навстречу святому Иоанну, дружески берет его когтистой лапой за руку и указывает на всадника на черном коне (илл. 167)¹³.

Миниатюристы второй школы, истоки которой остаются не вполне ясными, также стремились буквально проиллюстрировать Апокалипсис. Школа эта возникла в Англии¹⁴. Типичное ее произведение — это, собственно, рукопись, где к французскому текс-

⁹ Национальная библиотека, ms. lat. 8878 (XI в.). В нашей книге «Религиозное искусство Франции XII века» мы рассмотрели вопрос о сильнейшем влиянии этой Сен-Северской рукописи на французское искусство.

¹⁰ *Ibid.*, f. 141.

¹¹ *Ibid.*, f. 202.

¹² Откр 6, 1–2.

¹³ Национальная библиотека, ms. lat. 8878, f. 109. Каждое из апокалиптических животных здесь по очереди берет евангелиста за руку.

¹⁴ Об этом см. P. Paris, *Les Manuscrits franç. de la Bibl. du roi*, t. III, p. 371; Didot, *Des Apocalypses figures, manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870, p. 28; S. Berger, *La Bible française au Moyen Age*, 1884, p. 78 ff., Appendix; L. Delisle, *Hist. littér. de la France*, t. XXXI, 1893, p. 284, и в особенности предисловие Леопольда Делиля к



167. Всадники Апокалипсиса.

Сен-Северский Апокалипсис. Париж, Национальная библиотека, ms. lat. 8878

ту примешиваются англо-нормандские выражения¹⁵. Миниатюры ее сделаны художниками, у которых не было живого чувства цвета — им очень далеко до многокрасочных испанских апокалипсисов. Здесь фоны остаются белыми, а формы едва намечены скромными оттенками. Впрочем, никогда еще иллюстратор не был так верен и точен — каждая строка передана практически дословно. Тайна исчезла, безграничное заключено в четкие контуры, безразмерное сведено к человеческому масштабу. В этих изображениях, столь значительных, все же недостает спонтанности, неожиданности, свежести.

Рисунки прекрасной рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке (*franç.* 403), были исполнены в первые годы XIII в., но схемы композиций восходят к гораздо более ранним образцам. Надпись на четвертой странице *Apocalypsis in picture facta Carolo Magno* («Апокалипсис в картинках, сделанный для Карла Великого») дает

книге «Французские апокалипсисы XIII века» (*Apocalypse en français au XIII siècle* / Publ. par L. Delisle et P. Meyer [Société des Anciens Textes]), 1901.

¹⁵ Национальная библиотека., ms. franç. 403.



168. Дракон, угрожающий Жене с Младенцем.

Париж, Национальная библиотека, ms. fr. 403

возможность предположить, что образец восходил к каролингскому времени. Следует ли предположить, как Дидо, что оригинал вышел из Йоркских мастерских времени Алкуина? Насколько бы ни была верной эта гипотеза, мы можем отметить, что на свете мало произведений, имевших столь плодотворное влияние, как англо-нормандский апокалипсис. Почти все произведения XIII и XIV вв., связанные с Апокалипсисом: книжная миниатюра¹⁶, витражи, рельефы — так или иначе связаны с ним. И более того, англо-нормандский апокалипсис, вдохновив собой живописцев и скульпторов Средних веков, продолжает воздействовать и на граверов по дереву XV в.¹⁷

Те строки Откровения, которые испанские мастера не сумели проиллюстрировать, обрели здесь законченную форму. Великолеп-

¹⁶ Перечислим несколько рукописей из Национальной библиотеки, связанных с fr. 403. Это mss. lat. 688, 1410, 10474; fr. 375, 13096, 9574. С ней связан даже ms. fr. 1768, весьма посредственного качества — и там св. Иоанн созерцает апокалиптические сцены из некоего подобия капеллы, как в ms. fr. 403. Следует также назвать ms. 5214 из библиотеки Арсенала.

¹⁷ В этом можно убедиться, обратившись к названной выше книге Дидо.

ный апокалиптический зверь, возносящий свои надменные головы¹⁸, жена, облеченная в солнце, в венце из десяти звезд, спасающая своего Младенца от змея, передав Его в руки ангелу¹⁹, видение Господа с мечом в устах²⁰ — все эти образы без конца повторялись в средневековом искусстве. Такого рода подражание вовсе не было буквальным, ибо мастера очень свободно обращались с моделью, однако нельзя и не отметить, что старый англо-нормандский образец положил четкие пределы их творческой фантазии.

Один из прекраснейших памятников живописи Средних веков, знаменитые фрески церкви в Сен-Савен-сюр-Гартамп, сразу же обнаруживает следы этих влияний. Несколько фрагментов апокалиптических фресок еще сохранились на западной стене церкви. Там можно видеть жену, которая, спасаясь от чудовища, протягивает Младенца ангелу²¹ — мотив из рукописи 403, f. 19, воспроизведенный в сокращенном виде. Поскольку фрески Сен-Савен относятся, видимо, к началу XII в., можно заключить, что английский образец рукописи *franç.* 403 к этому времени был уже известен во Франции.

Однако особенно очевидными становятся эти заимствования в XIV в. Несомненно, прекраснейшее произведение этого времени, вдохновленное средневековым Апокалипсисом — серия шпалер, ныне хранящихся в соборе Анжера. Работа над ними была начата в 1375 г. по приказу Людовика I Анжуйского, брата Карла V²². Мы знаем, что автор эскизов к шпалерам, Эннекен из Брюгге, испросил у французского короля в качестве образца иллюминированную рукопись Апокалипсиса. Что же это была за рукопись? Г-н Жири счел возможным утверждать, что это уже знакомый нам англо-нормандский апокалипсис *franç.* 403, принадлежавший Карлу V²³. Г-н Мак-

¹⁸ Испанские монахи изобразили нечто вроде японского монстра, с одной головой, но со многими рогами (ms. lat. 8878), f. 51, 52v.

¹⁹ Национальная библиотека, ms. franç. 403, f. 19.

²⁰ *Ibid.*, f. 6.

²¹ См. *Les Peintures de Saint-Savin*, publ. par Merimee, pl. III.

²² См. иллюстрированное издание M. de Farcy, *Hist. et descript. des tapisseries de la cath. d'Anger*. Lille, 1889. Гобелены были подарены собору в 1480 г. королем Рене.

²³ См. Giry, *L'Art*, 1876, t. VII, p. 301.

санс Пети в своей работе поддерживает мнение Жири и подтверждает его новыми аргументами²⁴. Сходство между двумя памятниками и впрямь поразительное. Несмотря на это, Леопольд Делиль при более пристальном изучении пришел к выводу, что, возможно, Эннекен из Брюгге имел перед глазами не именно эту, а какую-то родственную рукопись, отличающуюся от *franç.* 403 лишь несколькими деталями, но принадлежащую к другой группе, представленной ныне Апокалипсисом из Камбрэ²⁵. Эннекен из Брюгге не изобрел ничего нового — несколько сцен из его гобеленов, которые ему приписывались, отсутствуют в рукописи 403, но их можно встретить в рукописи из Камбрэ.

Итак, одно из самых значительных произведений Средневековья, связанных с Апокалипсисом, непосредственно восходит к рукописи англо-нормандской группы.

Скульпторы Реймского портала также следуют этой традиции, но далеко не так прямо. Небольшие и чрезвычайно изящные статуи, изображающие видение апостола, были помещены на фасад собора в сер. XIII в. Цикл начинается с рельефов на контрфорсе²⁶ и продолжается в некотором беспорядке на архивольтах и нишах внешней и внутренней стен портала²⁷. Цикл завершается на южной стене сценами жития и кончины Иоанна Евангелиста²⁸.

Сходство между статуями и миниатюрами на первый взгляд не очевидно. Отдельно стоящие в нишах фигуры ничем не напоминают сложные драматически организованные сцены рукописей. Никогда еще Апокалипсис не был таким мирным. Реймские ангелы в длин-

²⁴ *Le Moyen Age*, mars 1896. *Les Apocalypses manuscrites du Moyen Age et les tapisseries de la cathédrale d'Angers*.

²⁵ См. Leopold Delisle, préface de l'*Apocalypse en français au XIII siècle*.

²⁶ Южная сторона западного фасада.

²⁷ Правый портал западного фасада.

²⁸ Добавим, что в Реймском соборе присутствие статуи Иоанна Евангелиста на левом портале фасада объясняется тем, что здесь же размещен апокалиптический цикл. Недалеко от св. Иоанна изображена св. Елена, т. к. история обретения истинного креста помещена на соседнем контрфорсе. Впрочем, святая Елена особо почиталась в Шампани, ибо ее реликвии хранились в аббатстве Отвиле. Более пространно мы изложили эту историю в *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, I, p. 73, а также в книге *Art et Artistes de Moyen Age*, p. 237 ff.

ных одеждах несут книги, чаши, мечи, звезды с очаровательно-чувственными улыбками. Изысканные реймские мастера, влюбленные во все прекрасное, оказались неспособны передать мрачную поэтику Откровения. Их творение, прелестное в своих частностях, не перестает от этого быть художественным промахом.

Нелегко предположить, что такая особенная образность могла быть продиктована нашей рукописью. Между тем весьма вероятно, что реймские мастера имели перед глазами иллюстрированную рукопись, связанную с одной из двух школ англо-нормандских апокалипсисов. Это доказывают некоторые детали: жена, бегущая от дракона²⁹, всадник с мечом в устах³⁰, четыре ангела, держащие четыре ветра в виде античных масок³¹, вороны, выклевающие мертвым глаза³². Эти композиции восходят если не прямо, то через промежуточные памятники к первоначальной рукописи. Но есть и более веское доказательство. Одна из особенностей англо-нормандской традиции — это сопровождающее текст Откровения иллюстрированное житие Иоанна Евангелиста. Художник исходил из текста Псевдо-Авдея, включенного позже в Золотую Легенду. Поэтому рукописи, восходящие к этому прототипу, а позже инкунабулы, украшенные гравюрами на дереве³³, всегда включают в начале или в конце книги несколько сцен из жития Иоанна. Даже Альбрехт Дюрер остался верен этой старинной традиции. И вот, как мы уже говорили, реймский апокалиптический цикл дополнен на южной стене несколькими сценами из жития апостола. Там, как и в рукописи, изображены молитва Иоанна у Латинских ворот в Риме, чудо с рыбой в Эфесе, наконец, таинственная кончина апостола³⁴. Отметим, что последняя композиция — по крайней мере, в нескольких деталях — была задумана скульптором по образцу миниатюры. Одетый в казулу апостол с широкой священнической тонзурой на голове лежит в гробу, а ввер-

²⁹ Архивольты внутреннего портала, ms. f. 19v.

³⁰ Внешний портал, ms. f. 36v.

³¹ Внутренний портал, ms. f. 10v.

³² Внешний портал, ms. f. 37v.

³³ См. Didot, *Op. cit.*

³⁴ В рукописи есть и другие сцены чудес (к примеру, с камнями, обратившимися в золото).

ху ангелы возносят его душу на небеса. Трудно поверить, что такое количество совпадений может быть случайным. Реймские скульпторы часто следовали своей фантазии, или же так вольно обращались с образцами, что в большинстве случаев их невозможно узнать; тем не менее, точное воспроизведение образца оставило вполне достаточно следов в их творениях для того, чтобы можно было определить, к какому прототипу они восходят.

Итак, мы видим, какой мощной жизненной силой обладала англо-нормандская апокалиптическая традиция. Если бы не принятые нами временные границы, мы постарались бы показать, как мастера следовали старым образцам вплоть до XV в.³⁵ Старым рукописям подражали вплоть до появления нового апокалиптического цикла, созданного Дюрером³⁶.

Еще один апокалиптический цикл XIII в. представляет немалый интерес и стоит особняком среди других произведений. Он не связан с традицией, поскольку имеет программу другого рода. Витраж Буржского собора, действительно, представляет собой не иллюстрацию, а комментарий к Апокалипсису. Богослов, составлявший эту программу, явно хотел перевести в зрительные образы мысли тех, кто толковал Откровение Иоанна. Основание Церкви, реальное присутствие Иисуса в Церкви, душой которой Он является, наконец, вечная слава, уготованная Церкви по исполнении времен — вот положения, которые передает нам художник в своем произведении³⁷.

В нижней части витража (илл. 169) изображен Христос — таким, каким видел Его Иоанн в первом видении — с мечом в устах и свитком за семью печатями в руке. Рядом с Ним представлен святой Петр, крестящий толпу обращенных. Это символическое прочтение

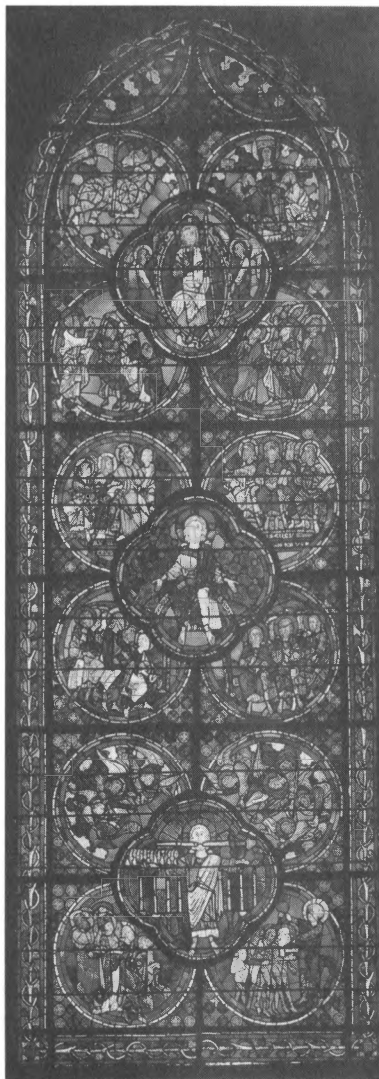
³⁵ Гравированные по дереву апокалипсисы XV в. имели в качестве образца, как показал Леопольд Делиль, первые англо-нормандские рукописи. Один из лучших образцов этой группы — рукопись fr. 403. Впрочем, Леопольд Делиль полагает, что мастер XV в. копировал не саму рукопись fr. 403, а родственный апокалипсис, подобный тем, что хранятся в Бодлеянской библиотеке.

³⁶ По поводу Апокалипсиса Альбрехта Дюрера и его влияний см. нашу книгу «Религиозное искусство конца Средневековья» (*Art religieux de la fin du Moyen Age*, 2 ed., p. 443 ff.).

³⁷ *Vitraux de Bourges*, pl. VIII, p. 220 ff.

отрывка из Откровения: «Перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу»³⁸. Под стеклянным морем все средневековые толкователи Апокалипсиса, и самый известный из них, Ансельм Ланский, подразумевают Крещение. «Стеклянное море, подобное кристаллу, — пишет Ансельм с тонкостью и изяществом экзегета XI в., — означает крещение. Ибо как кристалл есть затвердевшая вода, так и крещение превращает непостоянных смертных в стойких и твердых в вере христиан»³⁹. Таким образом, первое видение соотносится с установлением таинства крещения или же, если угодно, самой Церкви.

Выше расположено изображение Христа во славе, в окружении двенадцати персонажей Ветхого Завета, среди которых можно узнать Моисея и, параллельно с ними, двенадцати апостолам Нового Завета. Экзегеты толковали таким образом апокалиптическое видение Сидящего на престоле, где Господь восседает на троне в окружении двадцати четырех старцев. Согласно им, двадцать четыре старца означают двенадцать апостолов и двенадцать персонажей Ветхого Завета⁴⁰. Чтобы не оставить



169. Апокалиптический витраж.
Буржский собор

³⁸ Откр 6, 6.

³⁹ Ансельм Ланский, *Ennarat. in Apocal.*, cap. IV, PL, t. CLXII, col. 1517.

⁴⁰ Ансельм Ланский, *Ennarat. in Apocal.*, cap. IV.



170. Всадники Апокалипсиса и Ад.
Собор Парижской Богоматери, портал Страшного Суда

без объяснения ни одного слова апостола, мастер даже изобразил вместо четырех апокалиптических животных четырех евангелистов. Таким образом, Христос, восседая посреди пророков, апостолов и евангелистов, находится посреди Своей Церкви, всегда с нею, по Своему же обетованию⁴¹.

В третьей части витража Иисус и Агнец несут триумфальный крест. Святой Петр проповедует перед толпой, два человека припадают к сосцам Церкви, представленной в виде увенчанной царицы. В этой композиции можно узнать толкование последних глав Апокалипсиса. Святой Петр означает Церковь воинствующую — он призывает верующих на брак Церкви торжествующей и Агнца. Церковь, питающая верных молоком двух Заветов, войдет по исполнении времен в вечную славу и соединится с Богом⁴². Венчают композицию семь звезд и семь облаков, представляющие число времени, которое отныне упраздняется.

Такова богословская программа этого грандиозного ансамбля, самого тонкого и глубокого произведения, вдохновленного в Средние века Апокалипсисом, произведения, рожденного ученой церковной мыслью, ничем не обязанного изобразительной традиции.

⁴¹ *Id. ibid.* — Ансельм Ланский подсчитал, что, как мы уже указывали, 24 — дважды двенадцать, а двенадцать, в свою очередь — произведение трех, числа Троицы, и четырех, числа земли. Поэтому двенадцать и двадцать четыре есть числа Церкви, возвещающей истину миру.

⁴² Ансельм Ланский, гл. XIX.

II

Несмотря на приведенные нами примеры, нельзя сказать, что книга Откровения дала многие плоды в XIII в. Начиная с XII в. авторы программ предпочитали обращаться к картине конца света, начертанной святым Матфеем⁴³. Текст Матфея, без сомнения, далеко не так блестящ, зато более доступен средствам искусства. Бог не представляется ему гигантским нестерпимо сияющим драгоценным камнем, Он — Сын Человеческий, на престоле Он восседает таким, каким был на земле, и все народы могут узнать Его лицо.

Глава о воскресении мертвых из Первого послания апостола Павла к Коринфянам⁴⁴ добавляет несколько черт к общей картине. Из текста Откровения пришли лишь одна-две второстепенных детали.

Эти разнородные отрывки, истолкованные богословами и расцвеченные народным воображением, породили прекрасные композиции Страшного Суда, украшающие собой почти каждый собор XIII в.

Начиная с XII в. во французском искусстве сосуществуют два способа изображать Страшный Суд — на основе Апокалипсиса и Евангелия от Матфея. В церкви Сен-Трофим в Арле они соединились в одной композиции: в тимпане — традиционное изображение Царя в окружении четырех животных Апокалипсиса, а в рельефах фриза — отделение праведных от грешных в соответствии с текстом Евангелия от Матфея.

Именно здесь, в великой скульптурной традиции юго-запада Франции, сложилась в XII в. новая схема изображения Страшного Суда. Ее можно видеть на капителях клуатра т. н. Золотой церкви,



171. Смерть.
Собор Парижской Богоматери,
портал Страшного Суда

⁴³ Мф 24 и 25.

⁴⁴ I Кор 15, 52.

хранящихся в Тулузском художественном музее⁴⁵, во всей красе и величии она является в скульптуре церкви в Болье в департаменте Коррез, а вскоре, обогатившись новыми деталями, в тимпане портала церкви в Конке в Авейроне. В конкской композиции мы видим несколько сцен, отныне обязательно входящих в схемы Страшного Суда: Христос, демонстрирующий раны, ангелы с орудиями Страстей, взвешивание душ, отделение праведников от грешников, рай и т. д. Из Лангедока новая схема Страшного Суда распространилась к северу и югу. На юге мы встречаем ее с небольшими изменениями в 1183 г. в порта делла Глория в Сантьяго-де-Компостела, на севере — сразу после 1135 г. — на портале Сен-Дени, а к 1180 г. — в Нотр-Дам-де-Корбей⁴⁶. Северные мастера дополнительно обогатили средиземноморскую схему: они симметрично разместили по сторонам от Судии фигуры Богоматери и святого Иоанна. Беспорядочный и перегруженный «Страшный Суд» с тимпана собора в Лане остается верен самой архаичной схеме (илл. 172); в Шартре композиция упорядочивается и обретает восхитительную ясность (илл. 173); а в Париже появляется несколько иная формула (илл. 174).

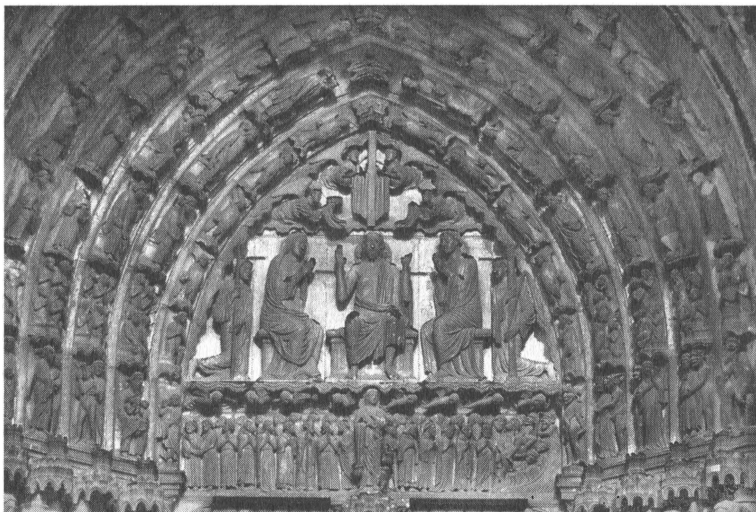
Мы хотели бы обратиться к сложным и богатым вариантами композициям Страшного Суда в наших соборах XIII в. в стадии окончательной оформленности. Подобные исследования уже неоднократно предпринимались, но ни одно из них не дало удовлетворительных результатов, поскольку наши ученые археологи были слишком мало знакомы со средневековой литературой. Личные домыслы в подобном сюжете не имеют никакой ценности. Смысл этих обширных композиций можно надеяться отыскать исключительно в богословской литературе XII и XIII вв.

Самым ценным для нас трудом такого рода остается написанный Гонорием Августодунским в начале XII в. *Elucidarium* («Светильник») ⁴⁷. Третья книга этого катехизиса в диалогах почти полно-

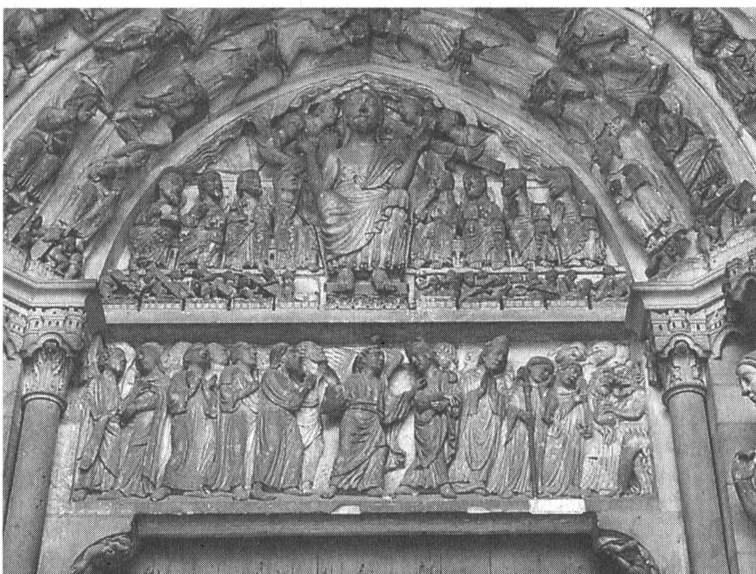
⁴⁵ Наше исследование этих капителей см. в *Révue archéologique*, 1892. Главный признак средиземноморской схемы — жест Христа, демонстрирующего Свои раны.

⁴⁶ По поводу этих заимствований см. нашу книгу «Религиозное искусство XII в. во Франции», гл. V, а также гл. IX.

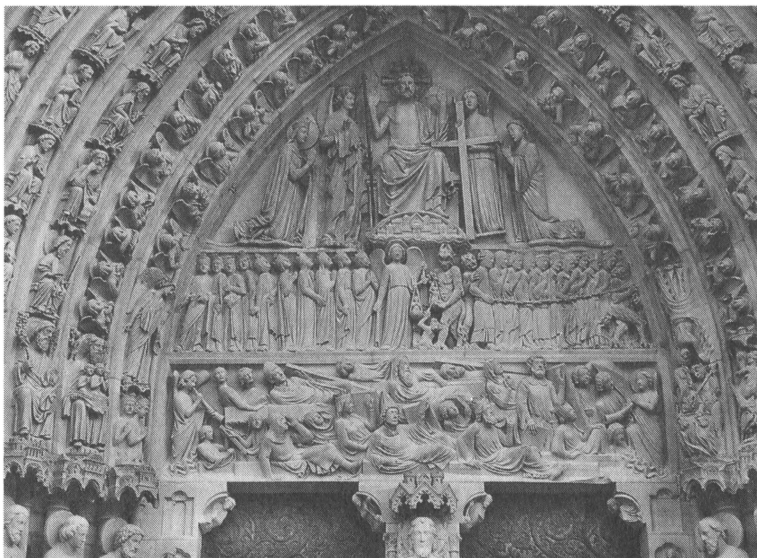
⁴⁷ PL, t. CLXXII, col. 1109 ff.



172. Тимпан портала Страшного Суда.
Ланский собор. (Головы персонажей поновлены)



173. Страшный Суд. *Шартрский собор, южный портал*



174. Страшный Суд. Собор Парижской Богоматери

стью посвящена концу света и Страшному Суду. Трактат Гонория написан в эпоху, когда схема изображения Страшного Суда еще не была найдена⁴⁸, и живописцы и скульпторы смогли позаимствовать из него некоторые черты. Это подтверждается исключительной известностью трактата, который сразу стал изучаться в монастырских школах, а благодаря французскому переводу стал доступен и мирянам⁴⁹. Веком позже Винсент из Бове в эпилоге «Зеркала истории» суммирует все представления Средних веков о Втором пришествии Христа⁵⁰. Будучи современником мастеров тимпанных композиций Амьена и Реймса, он составляет наилучший из всех возможных комментариев к их произведениям.

⁴⁸ «Светильник», как явствует из введения — творение юности Гонория, он написан около 1100 г.

⁴⁹ *Hist. littér. de la France*, t. XII, p. 165 ff. Французское название «Светильника» — *Lucidaire* (Bibl. de l'Arsenal, ms. n. 3516, f. 144). См. P. Meyer, *Notices et extraits de manuscrits*, t. XXXII, 2e partie, p. 72–81.

⁵⁰ «Зерцало истории», эпилог. *Tractatus de ultimis temporibus* («Трактат о последних временах»). Учение о Страшном Суде изложено также в *Spec. mor.*, lib. II, pars II.

Святой Фома Аквинский описывает этот же сюжет в своей «Сумме теологии» согласно привычному методу — на фоне его сжатых силлогизмов выделяются несколько деталей, находящихся в полном согласии с предшествующими учениями⁵¹. Наконец, в первой главе «Золотой Легенды» Иаков Ворагинский дает нам доказательство того, что и к концу XIII в. представления Церкви о Страшном Суде не изменились⁵².

Итак, на протяжении всего Средневековья существовала устойчивая система представлений о знамениях, которые должны сопровождать Второе Пришествие.

Обладая такими руководствами, мы едва ли рискуем ошибиться, восстанавливая намерения наших мастеров.

Страшный Суд в понимании людей XIII в. — великая драма, четко разделенная на пять актов. Особенности изобразительного искусства заставляют скульптора одновременно показывать нам все последовательно разворачивавшиеся события. Различить их и расположить во времени — вот наша задача.

Вначале знамения, «прелюдия» Суда, они возвещают близкий конец света. Грозные предостережения Апокалипсиса исполнились, и Антихрист родился в Вавилоне от колена Данова. Богословы подробно описывают бедствия, предшествующие последней катастрофе, Винсент из Бове вслед за святым Иеронимом перечисляет пятнадцать всемирных катаклизмов, которые должны будут показать людям, что времена исполнились⁵³. Скульпторы XIII в. более сдержанны в этом отношении. В Париже и Амьене (илл. 171, 170) лишь всадники Апокалипсиса в архивольтах порталов Страшного Суда напоминают о днях ужаса, которые должны предшествовать явлению Сына Человеческого. Некоторые из этих фигур вполне достойны своего сюжета. В Париже страшная фигура Смерти с завязанным

⁵¹ Фома Аквинский, *Summ theol.*, Suppl. p. III (Edit. d'Anvers, 1612, t.XII, p. 164 ff.).

⁵² *Legend. aur.*, De adventu Domini, cap. I.

⁵³ *Spec. hist.*, Epil., cap. CXI, и *Legend. aur.*, cap. I. Пятнадцать знамений конца света (наводнения, землетрясения и т. д.) стали изображаться лишь в XV в. (гравюры по дереву в часословах). См. нашу книгу «Религиозное искусство конца Средних веков» (*L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, 2 ed., p. 440 ff.).

ми глазами, верхом, с перекинутым через седло трупом, возвещает начало ужасных бедствий⁵⁴. Внезапно, в урочный час, посреди ночи, в тот самый миг, когда много веков назад Христос воскрес из мертвых, Судия явится на облаках⁵⁵. Тогда, по словам евангелиста, когда «явится знамение Сына Человеческого на небесах, все народы восплачут и увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою»⁵⁶. Этот краткий отрывок из Матфея, служивший объектом для размышлений и комментариев всего христианского мира, обрел в XIII в. совершенное зримое воплощение.

В верхней части тимпана, там, где должно происходить суду, является Сам Христос на троне. На Нем нет ни венца, ни золотого опоясания, описанного в первом видении Откровения. Он пожелал явиться человекам как один из них, облекся в Свое человечество. Величественным жестом он поднимает обе руки, показывая раны, через распахнутые на груди одежды видна рана от копья на Его ребрах (илл. 173). Зритель чувствует, что Он еще не отверзал уст, чтобы обратиться к миру, и вокруг царит страшная тишина.

Что Он жаает сказать нам, показывая раны? Прислушаемся к мнению богословов. «Он показывает Свои раны, — пишет один из них, — чтобы засвидетельствовать истинность Евангелия и дать нам доказательство, что Он действительно был распят за нас»⁵⁷. Но это не все. «Его раны, — говорит второй комментатор, — говорят о Его милосердии, ибо напоминают о Его добровольной жертве и объясняют Его гнев, ибо напоминают нам, что человечество не приняло Его жертвы»⁵⁸. Святой Фома Аквинский добавляет: «Его раны указывают на Его силу, ибо они — доказательство Его победы над смер-

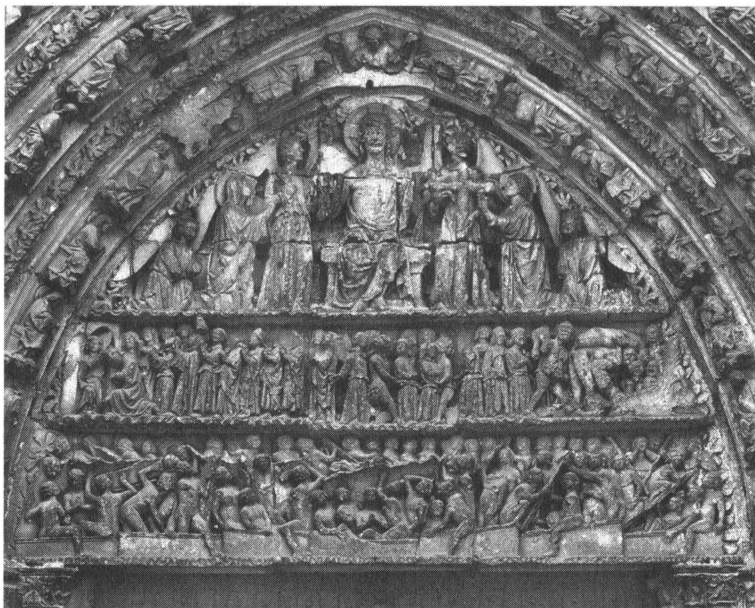
⁵⁴ Эти фигурки в архивольтах были воспроизведены и в Амьенском соборе, но им далеко до красоты парижских.

⁵⁵ *Elucidarium*, cap. XI, XII, col. 1164, 1165. Идея о воскресении мертвых и их победе над смертью в самый час, когда Христос победил смерть ради всех людей — одна из самых распространенных и характерных для средневекового богословия.

⁵⁶ Мф 24, 30.

⁵⁷ Винсент из Бове, *Spec. hist., Epil.*, cap. CXII.

⁵⁸ *Legend. aur.*, cap. I.



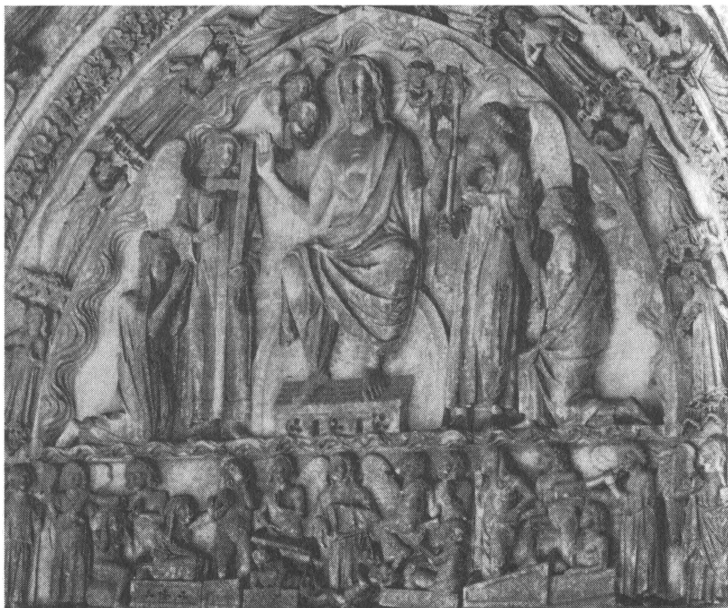
175. Страшный Суд. Собор в Пуатье

тью»⁵⁹. Жест Иисуса Христа, таким образом, свидетельствует о том, что Он — Искупитель, Судия, Бог Живой.

По обе стороны от Сына Человеческого являются ангелы — одни несут крест и терновый венец, другие — копье и гвозди. Их руки почти всегда покрыты, они с благоговением касаются святых орудий. «Знамения Сына Человеческого», о которых говорит евангелист, по свидетельству всех Отцов, есть орудия Его Страстей и, в первую очередь, крест. Как перед императором в триумфальном шествии несут знамя, скипетр и венец, так, в тот славный день, когда Сын Человеческий явит Себя миру во второй раз, ангелы торжественно понесут перед Ним крест, копье и терновый венец⁶⁰, и столь ярко блистать будут орудия позора, ставшие знаками славы, что затмят Луну и

⁵⁹ Фома Аквинский, *Somm theol.*. Supplement a la 3e partie, Quaest.XC.art.II

⁶⁰ Эта метафора, по всей видимости, принадлежит Иоанну Златоусту. Ее повторяет Гонорий Августодунский (*Elucidarium*, cap. XII), Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epil., cap. CXII, и *Legend. aur.*, cap. I.



176. Страшный Суд. Бордо, ц. Сен-Серен

Солнце. Свет от креста будет семикратно сильнее звезд⁶¹. Поэтому иногда (например, в Бордо)⁶² над Иисусом изображают двух ангелов, уносящих Солнце и Луну, как если бы это были ненужные теперь светильники (илл. 177).

Наконец, чтобы еще обогатить эту сцену, и без того исполненную жизни, мастера ввели по правую и левую руку Судии фигуры молящихся Богородицы и Иоанна Евангелиста. Евангелие ничего не говорит об этом, но благодаря богословам мы можем объяснить присутствие этих двух новых персонажей. Гонорий Августодунский говорит, что смерть едва успела коснуться Богородицы и Иоанна — оба были восхищены от земли Самим Иисусом: стало быть, они могут считаться первенцами всеобщего Воскресения⁶³.

Однако мы считаем более вероятным, что мастера, вводящие

⁶¹ *Elucidarium*, cap. XIII, *Legend. aur.*, cap. I, *Spec. hist.*, Epil., cap. CXII.

⁶² Собор Бордо, Королевский портал.

⁶³ *Elucidarium*, cap. XII, col. 1164.



177. Страшный Суд. Собор в Бордо

фигуры Марии и Иоанна в сцены Суда, руководствовались простым народным благочестием — разве Мать и любимый ученик, стоявшие у подножия креста в день страданий, не достойны стать рядом с Победителем в день славы? Однако почему в этом случае они изображаются на коленях, в молитвенных позах? Здесь мы прикасаемся к самым тонким струнам христианской души. Богословы утверждали, что в последний день ничья молитва не тронет сердца Судии, но смиренные миряне не верили в это. Они продолжали надеяться, что в этот день Богоматерь и святой Иоанн станут могущественными предстателями и не одну душу спасут своими молитвами. Мастера разделяли эти чаяния и вдохновлялись ими: закону они противопоставляли благодать и в картину беспристрастного суда ввели луч надежды⁶⁴.

⁶⁴ В Италии вместо Иоанна Евангелиста справа от Христа изображали Иоанна Крестителя в связи с влияниями византийского искусства, где издавна Богоматерь и Иоанн Креститель изображались по сторонам от Иисуса как предстатели — греки называли эту композицию Молением, Деисусом. Во Франции, в Реймсе, в сцене Страшного Суда на северном портале на месте Евангелиста также изображен Предтеча.

Итак, сцена явления Сына Человеческого отныне обрела полноту.

Сложность в том, чтобы разместить группы персонажей — здесь перед мастерами встает выбор.

В Шартре (илл. 173) Богоматерь и Иоанн сидят на тронах по правую и левую руку от Христа с молитвенно сложенными руками, в то время как коленопреклоненные ангелы несут орудия Страстей. Поместив рядом с Судией Богоматерь и святого Иоанна, мастер стремится сделать их молитвы еще сильнее, ведь им нужно склонить к их мольбам Сидящего на престоле.

Эта трогательная шартрская композиция повторяется и в Амьене (илл. 179), с одним отличием — Богоматерь и Иоанн, еще более смиренные, чем в Шартре, не дерзнули сесть рядом с Христом, но с еще большим жаром молятся на коленях.

Патетическое моление Амьенского портала повторялось во Франции не раз: в церкви Кутюр в Ле Мане, в Байе, к югу от Луары — в Левру в департаменте Эндр, в Базасе в Жиронде, в Мадэ в Ландах. Французские мастера принесли эту схему и в Испанию, в собор в Бургосе⁶⁵.

Тем не менее с первых лет XIII в. на портале собора Парижской Богоматери появляется новая схема, может быть, менее волнующая, но более совершенная (илл. 174). В центре изображен сидящий Иисус, ростом превышающий все окружение, по сторонам от Него стоят два ангела с орудиями Страстей, по краям — коленопреклоненные Богоматерь и Иоанн. Мастер блистательно справился с трудностями, связанными с треугольной формой тимпана. Чтобы персонажи заполнили треугольное поле, их высота должна уменьшаться к углам, и коленопреклоненная поза угловых фигур напрашивается сама собой. Здесь, правда, двое предстателей помещены дальше от Судии — они отделены от Него двумя ангелами, но, несмотря на это, трудно представить себе более гармоничную композицию.

Парижская схема имела еще больше влияния, чем шартрская или амьенская. Ее можно встретить в первую очередь в окрестностях Па-

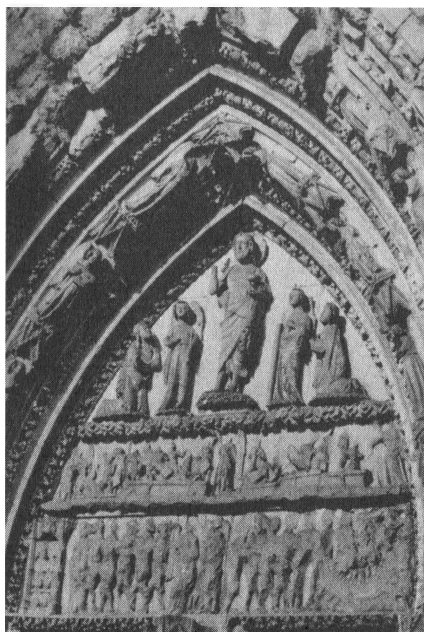
⁶⁵ На южном портале Бургосского собора Богоматерь и Иоанн по обе стороны от Христа представлены не на коленях: они стоят склонившись.

рижа — в Ларшане, Рампийоне (департамент Сена-и-Марна), в Сен-Сюльпис-де-Фавьер (Сена-и-Уаза) (илл. 178)⁶⁶, и к западу от Парижа — в Силе-ле-Гийом (Сарт), к югу и юго-западу — в Бурже⁶⁷, в Пуатье, в Бордо⁶⁸, в Сен-Макаре и Сент-Эмильоне в Жиронде, в Даксе в Ландах. Эта схема распространилась и за Пиренеями — в Испании ее можно видеть в Леонском соборе. За Альпами она появляется в Ферраре⁶⁹.

Таков путь развития, который получила в искусстве сцена явления Судии.

Как только Сын Человеческий явился на облаках, раздался звук трубы⁷⁰, наступил третий акт апокалиптической драмы.

По зову ангелов мертвые подняли свои надгробные камни и приготовились предстать перед Судией. Почти во всех наших соборах



178. Страшный Суд.
Собор в Сен-Сюльпис-де-Фавьер
(департамент Сена-и-Уаза)

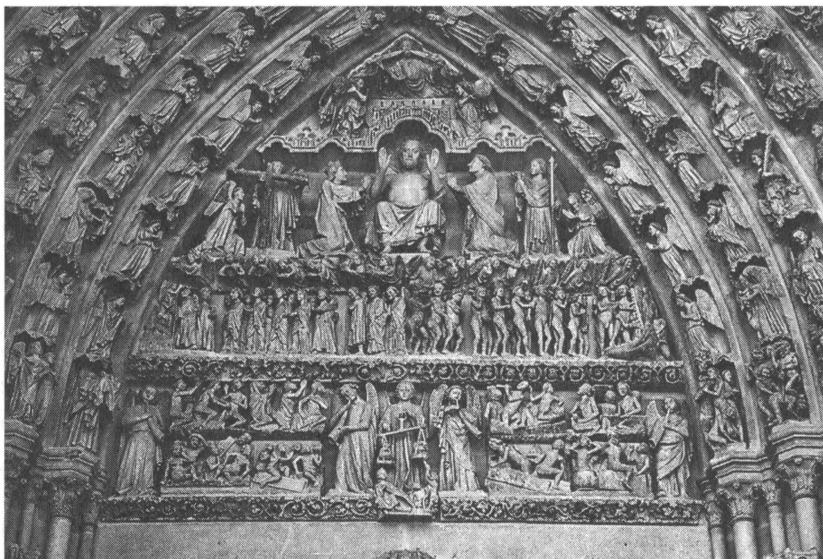
⁶⁶ В Сен-Сюльпис-де-Фавьер парижская схема воспроизведена точно, но Христос представлен не сидящим, а стоящим. Единственным исключением из общего правила — он демонстрирует не Свои раны, а чашу, которую держит в левой руке. Идея жертвы и искупления здесь также выражена, но нетрадиционным способом.

⁶⁷ В Бурже персонажи расположены так же, как в Париже, но над головами у них архитектурные сени, как в Амьене.

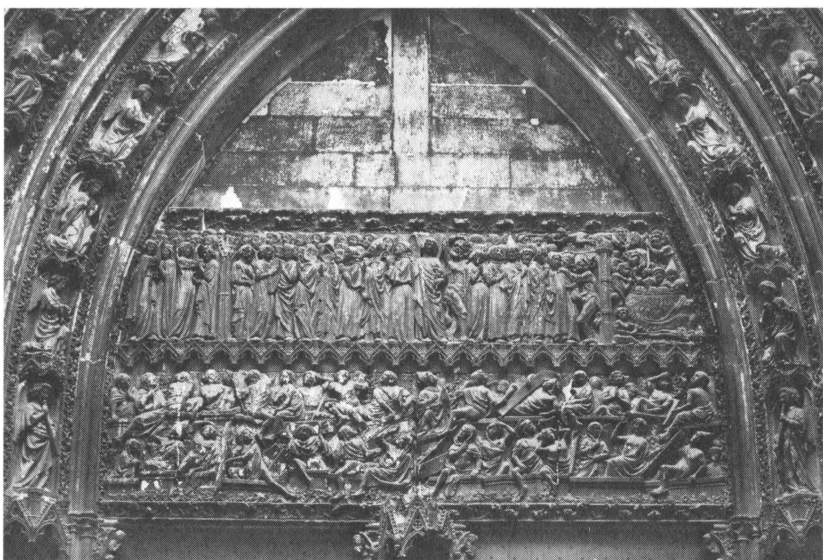
⁶⁸ В Сен-Серене парижская схема воспроизведена точно, в соборе центральная группа задумана как в Париже, но периферийная часть композиции отступает от прототипа. Так же обстоит дело и в Даксе.

⁶⁹ В Ферраре общая схема композиции сходна с парижской, но две детали специфически итальянские — вместо св. Иоанна Евангелиста изображен Иоанн Креститель, Христос представлен не с поднятыми, а с опущенными руками.

⁷⁰ Мф 24, 31; I Кор 15, 52.



179. Страшный Суд. Амьенский собор



180. Воскресение мертвых. Праведники и грешники.
Портал книжников Руанского собора

нижняя часть тимпана или притолока посвящены воскресению мертвых. Мастера, верные ученики богословов, передают здесь тонкие оттенки смыслов, которые ускользнули бы от нас, если бы мы не прибегли к нашему обычному руководству.

Пока ангелы трубят в свои длинные трубы слоновой кости в форме рогов, мертвые встают из могил, ослепленные «светом вечного дня». Они обращают лица к свету, а несколько чистых душ пробуждаются от смертного сна, уже сложив руки в молитвенном жесте⁷¹. Воскресение мертвых произошло так быстро (*in ictu oculi*, «в мгновение ока»)⁷², что уже при первом звуке трубы прах принял форму тел. Кроме того, мастерам XIII в. не могло прийти в голову изображать мертвых, как у Луки Синьорелли в Орвьето, в виде лишенных плоти скелетов или уже наполовину покрытых плотью⁷³.

Тела воскресших полностью наги или полуприкрыты саванами (илл. 180). Некоторые из них имеют на головах папские тиары, королевские короны, епископские митры, что подчеркивает равенство всех перед Божиим Судом. Искусство Средних веков не любит обнаженной натуры и обычно избегает ее изображать, однако в этом пункте необходимо было следовать учению Церкви — человек должен выйти из земли таким, каким Бог сотворил его из праха земного в начале времен. В этот день каждое творение приобретет окончательную форму и каждый, в зависимости от веры, достигнет своей меры совершенной красоты⁷⁴. Различие полов сохранится, хотя станет бесполезно — оно будет служить лишь напоминанием о всемогуществе Божиим и своим разнообразием послужит к украшению Вечного Города⁷⁵. Впрочем, люди воскреснут не в том возрасте, ко-

⁷¹ В Реймсе и Бурже. В Реймсе язычники встают из погребальных урн.

⁷² Это выражение используют Гонорий Августодунский и Винсент из Бове, вспоминая слова св. Павла.

⁷³ Тем не менее, в ц. Сент-Юрбен в Труа (композиция Страшного Суда конца XIII в., слепок хранится в музее Трокадеро), в сцену включены два черепа.

⁷⁴ *Elucidarium*, сар. XI, Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epil., сар. CXIII. В «Страшном Суде» из собора Парижской Богоматери мертвые воскресают одетыми, однако эта часть тимпана была недавно поновлена. Тем не менее несколько фигур из первоначального тимпана (ныне в музее Клюни) также одеты — это исключение из правил.

⁷⁵ Винсент из Бове, *Loc. cit.*

того достигли при жизни — ведь иначе они бы не смогли достичь полной меры красоты, которая есть высший закон всякого творения. Они окажутся моложе или старше своего земного возраста — все, и умершие детьми, и стариками, воскреснут в совершенном возрасте тридцати лет, ибо все человечество должно походить на свой Божественный прообраз — Иисуса Христа, одержавшего победу над смертью именно в этом возрасте⁷⁶.

Это любопытное мнение было усвоено нашими мастерами. В «Страшных Судах» XIII в. мы не встретим ни ребенка, ни старика — только юные прекрасные, полные сил фигуры, встающие из гробов. В Бурже (в одной из прекраснейших наших скульптурных композиций Страшного Суда) мертвые обнажены⁷⁷, различия пола ничем не скрыты, мастер придал своим персонажам все совершенство юности и красоты. Прелестный рельеф из Рампильона (илл. 181) выдержан в том же духе.

За воскресением мертвых следует Суд. Верховный Судия — Сам Иисус, но судит он не один. Ему помогают апостолы, ибо Христос Сам сказал им: «Сядете и вы на двенадцати престолах, судить двенадцать колен Израилевых»⁷⁸.

Отсюда обычай изображать двенадцать апостолов то по сторонам от Судии, то под Его ногами, как в Ланском соборе, на портале ц. Сент-Юрбен в Труа или в розе ц. Сент-Радегонд в Пуатье⁷⁹, или

⁷⁶ Винсент из Бове, *Loc. cit; Elucidarium*, cap. XI, col. 1164. Гонорий Августодунский говорит о том же в «Зерцале Церкви», col. 1085: *Resurgent autem morti ea aetate et mensura qua Christus resurrexit, scilicet XXX annorum, tam infans unius noctis quam aliquis nongentorum annorum* («А мёртвые воскреснут в том возрасте и в той мере, в коей воскрес Христос, то есть тридцатилетними: как новорождённый, так и девяностолетний старец»). Средневековые авторы обычно указывают, что Христос воскрес тридцати трех лет. Тем не менее многие богословы присоединяются к мнению св. Августина, утверждающего, что Христос прожил только тридцать лет (*Contra Faust. Manich.* XII, 14, PL, t. XLII). Он мотивирует это тем, что в ковчеге тридцать локтей высоты.

⁷⁷ Кроме одного епископа.

⁷⁸ Мф 19, 28; *Elucidarium*, cap. XIII.

⁷⁹ Это самый архаичный вариант, он использовался в романский период. В ц. Сен-Трофим в Арле в королевском портале Шартра, под фигурой Судии, окруженного четырьмя животными, изображены двенадцать апостолов. Это

же стоящими в простенках портала, как в Шартре, Париже, Амьене, Реймсе.

Но главное действующее лицо Страшного Суда — не Иисус и не сонм апостолов, а архангел Михаил. Он стоит в длинных, падающих прямыми складками одеждах (в XIII в. его еще не изображают в рыцарских доспехах), с весами в руках. Близ него душа в трепете ожидает своей участи — на одной чаше весов добрые дела, на другой — грехи. Рядом — бес, исполняющий в этом суде роль обвинителя⁸⁰. Бес — ушлый судейский — демонстрирует чудеса диалектики. Он дерзает попытаться обмануть Бога. Убедившись, что благородный архангел, смотрящий вперед таким честным взглядом, не заподозрит его уловки, он толкает вниз чашу весов⁸¹. Это базарное мошенничество нисколько не трогает святого Михаила, он не обращает на него никакого внимания, однако весы в его умелой руке склоняются на нужную сторону. Сатана побежден, и архангел ласково гладит легкой рукой спасенную душу.

Откуда мастера заимствовали эту глубоко волнующую деталь? Ни в одном евангельском тексте ее нет, она родилась из старой, как мир, метафоры. Уже в Древнем Египте и Индии считалось, что пороки и добродетели будут взвешены на весах в день суда над мертвыми⁸². Отцы Церкви используют такое житейское сравнение: «Злые и добрые дела, — говорит святой Августин, — будут как бы взвешены на весах... и, если множество злых дел перевесит, грешник будет увлечен во Ад»⁸³. «В этот день, — учит святой Иоанн Златоуст, — наши слова и помыслы будут возложены на две чаши, и весы, склонившись на одну из сторон, повлекут за собой неоспоримое решение»⁸⁴.

еще раз подтверждает, что главная фигура в тимпанной апокалиптической композиции — действительно Судия.

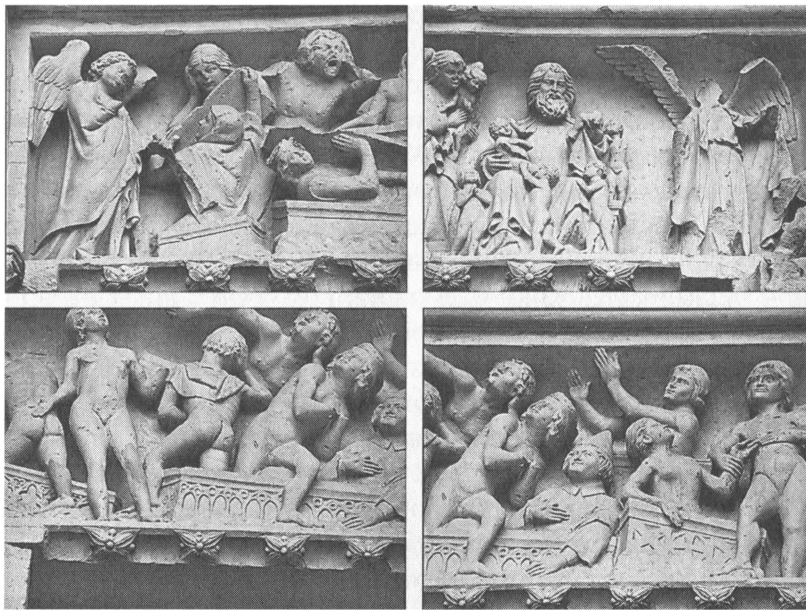
⁸⁰ *Legend. aur.*, cap. I.

⁸¹ Нигде эта сцена не трактована с таким очарованием народного юмора, как на романском портале в Конке.

⁸² См. Maury, *La Psychostasie* // *Révue archéol.*, 1844, t. I, p. 235.

⁸³ Св. Августин, *Проповедь на навечерие Пятидесятницы*. Моланус в своем «Трактате о святых образах» (кн. II, гл. XXIII) утверждает, что именно этим отрывком из св. Августина вдохновлены все средневековые и ренессансные изображения.

⁸⁴ Этот отрывок цитирует Винсент из Бове в *Spec. hist.*, cap. CXVIII.



181. Воскресение мертвых. Лоно Авраамово. *Собор в Рампильоне*

Взвешивание душ вначале появилось в искусстве христианского Востока, оттуда оно пришло к нам⁸⁵.

Следует отметить, что в сцене взвешивания душ в XIII в. возможны варианты, показывающие, что подобная схема возникла не только из учения Церкви — многое было оставлено на усмотрение самих мастеров. В Шартре, например, на одной из чаш изображена маленькая коленопреклоненная фигурка со сложенными в молитве руками, символизирующая добрые дела, на другой — страшная личина и жабы, изображающие пороки. Кажется, не может быть ничего яснее. На портале церкви Кутюр в Ле Мане на обеих чашах изображена одна и та же фигурка со сложенными руками, как если бы из глубины наших грехов молитва все же может дойти до Бога. В Амьене в одной чаше изображен Агнец Божий, в другой — бесовская личина⁸⁶ — этим мастер хотел показать, что мы спасены только жертвой

⁸⁵ См. *Art religieux du XII siècle*, p. 413.

⁸⁶ Изображение Агнца подлинное, но фигура беса подвергалась реставрации.

Иисуса Христа, и все наши добродетели — лишь дар Его благодати. В композиции буржского портала выражена та же мысль. На одной из чаш весов изображена чаша причастия, на другой — мерзкая фигура. Здесь выражена идея нашего искупления кровью Христовой.

Остается объяснить роль архангела Михаила в сцене Страшного Суда. На всем протяжении Средних веков святой Михаил был проводником душ в вечную жизнь, святым-душеводителем. С первых веков христианства Церковь, желая заменить галло-римский языческий культ Меркурия культом архангела Михаила, придала ему некоторые черты божества. На развалинах древних храмов Меркурия, обычно стоящих на высоком месте, выросли капеллы, посвященные святому Михаилу. Холм в Вандее до сих пор носит красноречивое имя Сен-Мишель-Мон-Меркюр⁸⁷. Святой Михаил, Божий вестник, стал, подобно Меркурию, водителем душ. Старинные обычаи подтверждают и роль архангела Михаила в погребальном культе — ему посвящались кладбищенские капеллы, и погребальные братства считали его своим покровителем⁸⁸, его изображение иногда вырезали на могильных камнях или надгробиях⁸⁹. Наконец, начиная с Раннего Средневековья в оффертории мессы мертвых говорится: *Signifer sanctus Michael repraesentet eas (animas) in lucem sanctam* («Да введет их [души] знаменосец святой Михаил в священный свет»). Итак, святой Михаил становится ангелом смерти, и именно в этом качестве он выступает в сцене Суда.

По окончании судилища начинается последний акт, кульминация действия. Агнцы отделены от козлищ⁹⁰, добрые — от злых, одни встали одесную, другие — ошуюю Судии, вкушать вечное блаженство или вечные муки. Бесы связывают обреченных цепью или длин-

⁸⁷ Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, p. 90. Культ архангела Михаила на высотах изучался г-ном Кронье (Crosnier, *Bulletin monum.*, t. XXVIII).

⁸⁸ См. Lebeuf, *Dissertat. sur les anciens cimetières; Hist. de diocèse de Paris*, t. 1, p. 106 (édit. Cocheris). Лебёф утверждает, что капелла св. Михаила была и на кладбище Невинных в Париже.

⁸⁹ Архангел Михаил изображен несущим душу умершего на надгробии XIII в. в лотарингском археологическом музее. См. статью Леона Жермена де Моды в *Bulletin mensuel de la Société archéol. lorraine*, juin 1909.

⁹⁰ Мф 25, 32–33.

ной веревкой и увлекают их в зияющую пасть Ада. В этой сцене мы с большим трудом сможем обнаружить влияние церковной догмы. Звериное уродство Сатаны и его приспешников, их циничное веселье, их вольности в отношении знатных дам, отчаяние осужденных — все эти черты говорят о влиянии народной фантазии. Отличить друг от друга персонификации грехов трудно. Среди их безымянной толпы легко узнать лишь скупость с денежной мошной на шее⁹¹. Еще одна истинно народная черта — появление королей и епископов в числе осужденных⁹² — скульптор сам, подобно Данте, выносит приговор своим современникам.

Все эти подробности, введенные самими мастерами, никак не связаны с богословскими трактатами. Тем не менее в Буржском портале мы находим и следы влияний учения Церкви. Бесы здесь представлены с человеческими лицами на животах или срамных местах. Что это могло бы означать, кроме того, что осужденные поставили свои умы или даже души на службу самым низким похотям? Это гениально переданная мысль об ангелах тьмы, павших до уровня скотов.

Изображение Ада в Средние века также связано с церковным учением. Почти во всех изображениях Страшного Суда в XIII в. мы видим огромную отверстую пасть, изрыгающую пламя, куда устремляются грешники. Из такой же пасти, только более подробно изображенной и подвижной, вылетают бесы в композициях конца XV в.

Откуда возник этот образ, проходящий сквозь все Средневековье? Истинная причина в том, что он родился не благодаря игре воображения, а пришел из определенного текста. Адская пасть — это пасть Левиафана, о котором говорится в книге Иова. Сам Господь, обращаясь к древнему патриарху, описывает созданное Им чудовище и сурово вопрошает: «Можешь ли ты удою вытащить левиафана... проколешь ли иглою челюсть его?.. кто может отворить двери лица его? Круг зубов его — ужас... Из пасти его выходят пламенни-

⁹¹ В тимпане Сент-Иве де Брэн, в Суассонском музее, на ланском (илл. 182) и реймском порталах (илл. 183).

⁹² А именно в Реймсе, Шартре и Бурже (портал и витраж Страшного Суда в хоре).



182. Отделение грешных от праведных. Ланский собор



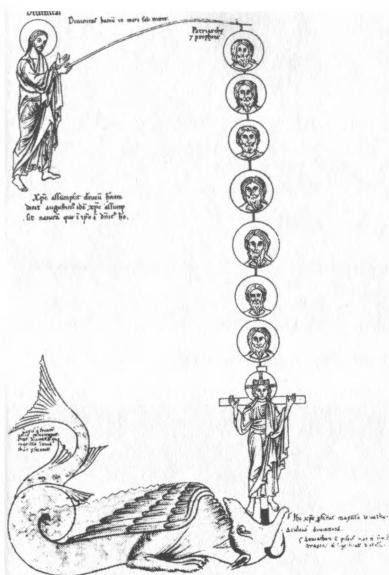
183. Грешники. Реймский собор

ки, высказывают огненные искры. Из ноздрей его выходит дым, как от кипящего горшка или котла»⁹³.

Еще в Раннем Средневековье авторы комментариев на книгу Иова (самый ранний из них — папа Григорий Великий) узнали в Левиафане образ Сатаны и его деяний. Некоторые отрывки были истолкованы с особой тонкостью и в зрелом Средневековье дали начало новым весьма специфическим композициям. Святой Григорий Великий, например, утверждает, что стих о крючке, на который следует уловить чудовище, означает победу Христа над Сатаной⁹⁴. Са-

⁹³ Иов 40, 20; 41, 6, 7, 11, 12 (в Синодальной версии Иов 41, 1, 2, 14, 19–20. — *Прим. ред.*).

⁹⁴ Иов 40, 20 (в Синодальной версии Иов 41, 1. — *Прим. ред.*), св. Григорий, *Moralia in Job*, PL, t. LXXXVI, col. 680.



184. Христос-рыбаль. Уловление Левиафана.
Миниатюра из трактата «*Hortus deliciarum*».
Париж, Национальная библиотека

мые известные из толкователей книги Иова — Одон Ключонийский⁹⁵ и Брунон Остийский⁹⁶ — передали эту теорию Гонорию Августодунскому, который обогатил их учение. Вот что он пишет: «Левиафан, чудовище, плавающее в житейском море — это Сатана. Бог забрасывает в море удилище. Леска этого удилища — земное родословие Христа, железный крючок — Его божественная природа, наживка — Его человечество. Привлеченный запахом плоти, Левиафан хочет схватить наживку, но крючок раздирает ему челюсти»⁹⁷. *Hortus deliciarum*, знаменитая рукопись Херрады Ландсбергской, содержит одну

миниатюру, где мысль комментаторов на книгу Иова обрела форму: предки Иисуса Христа образуют собой как бы веревку удилища, а держит его сам Христос, раздирая пасть чудовища (илл. 184). Утверждали также, что в отрывке, где говорится о том, «кто отверзнет двери пасти Левиафана», на деле говорится о Сатане. «Разбив врата Ада, — говорит Брунон Астийский, — Иисус разбил те врата, за которыми Левиафан скрывал свое истинное лицо»⁹⁸. Отсюда происходит хорошо известная художественная традиция изображения в сцене Сошествия во ад рядом с падшими вратами ада, которые Христос попирает ногами, отверстой пасти Левиафана.

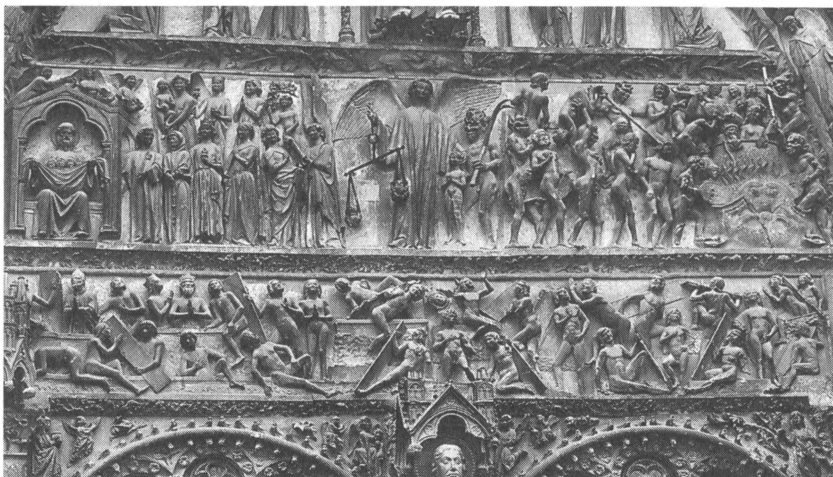
Наконец, стихи, в которых говорится, что «из пасти его выходят пламенники... из ноздрей его выходит дым, как от кипящего гор-

⁹⁵ Одон Ключонийский, *Epitom. moral. in Job*, PL, t. CXXXIII, col. 489.

⁹⁶ Брунон Астийский, *In Job*, PL, t. CLXIV, col. 685.

⁹⁷ Гонорий Августодунский, *Spec. Eccles.*, PL, t. CLXXII, col. 937.

⁹⁸ Брунон Остийский, col. 688.



185. Страшный суд. Грешники и праведники. *Буржский собор*

шка или котла, дыхание его раскаляет угли и из пасти его выходит пламя...» воспринимаются как точное описание Ада. В сущности, мастера XIII в. дословно передали в искусстве эти образы, вплоть до того, что изображали в пасти Левиафана кипящий котел — примеры этого можно видеть в буржском тимпане (илл. 185) или на архивольтах портала собора Парижской Богоматери.

Однако подобной точности в передаче богословского комментария нет места в изображении разнообразных мучений осужденных. Мастера не воспользовались учением святого Фомы Аквинского, который, как и большая часть богословов, толковал мучения грешников в символическом смысле. «Червей, пожирающих отверженных, — пишет святой Фома, — должно толковать в моральном смысле — они означают угрызения совести»⁹⁹. Мастера остались верны букве Писания. В Бурже осужденных пожирают жабы и змеи, а демоны загоняют их в кипящий котел. Видимо, средневековые скульпторы, отвергая здесь всякий символизм, вдохновлялись широко известными стихотворными строками о вечных мучениях — краткими и звучными стихами, подобными пыточным орудиям:

⁹⁹ *Summ. theol.*, Suppl. p. 3, q. 97, a. 2.



186. Страшный Суд. Мучения грешников. *Буржский собор*

*Nix, nox, vox, lachrymae, sulphur, sitis, aestus,
Malleus et stridor, spes perdita, vincula, vermes*

(«Снег, ночь, вопль, слезы, сера, жажда, зной, / Молот и скрежет, утраченная надежда, оковы, черви»)¹⁰⁰.

В то время как по левую руку от Судии царит ужас, по правую торжествует вечная радость. Мастер выбрал момент или фразу, когда перед праведными душами открывается обещанное им вечное блаженство. Мы видим порог Рая. Избранные одеты в длинные одежды, или даже в платье, подобающее их земному социальному положению, вопреки мнению Гонория Августодунского, который усердно повторяет, что праведники будут облечены лишь в одежды своей невинности и сияние славы¹⁰¹. Средневековые мастера в согласии со словами Апокалипсиса об «одетых в белые одежды»¹⁰² или же в стремлении напомнить и в райском блаженстве о земных борениях предпочитают изображать блаженные души в их земных одеждах. Короли, епископы, аббаты шествуют на небеса в толпе спасенных

¹⁰⁰ Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epil., cap. CXIX, *Nix, nox...*

¹⁰¹ *Elucidarium*, III, cap. 15, col. 1169.

¹⁰² Откр 7, 13.

душ. На буржском портале король идет с цветком в руке. Эта восхитительная фигура призвана выразить союз царственности и святости. Возможно, мастер вдохновлялся памятью о Людовике Святом, умершем совсем недавно. Однако это не портрет конкретного короля, а образ идеального христианского монарха, совершенным примером которого является Людовик Святой. В Бурже он представлен стройным, как молодой рыцарь, «прекрасным, как ангел», по словам фра Салимбене, запечатлевшего в своих сочинениях образ святого короля¹⁰³. Следует отметить, что в Бурже, Ле Мане (в церкви Кутюр) и Амьене рядом с королем во главе избранных идет францисканец, препоясанный веревкой с тремя узлами (илл. 185). Возможно, буржский мастер, работавший после смерти Людовика Святого, пожелал воздать равную честь двум самым чистым и святым душам своего века — Франциска Ассизского и Людовика Святого. Во всяком случае, очевидно, что в Бурже, Амьене и Ле Мане прославляется недавно основанный францисканский орден, этот новооткрытый путь ко спасению¹⁰⁴.

Итак, праведники изображены в одеждах, которые носили при жизни, но ангелы, ожидающие их у небесных врат, готовы облечь их знаками царской власти. Они держат наготове царские венцы, которыми венчают всякого, переступающего райский порог. Эта деталь не пропущена почти ни в одном изображении Страшного Суда¹⁰⁵. В соборе Парижской Богоматери избранные уже носят венцы, и даже еще не перейдя райский порог, они получают королевское достоинство. В Амьене ангелы с венцами в руках образуют чудесный фриз над головами избранных. Столь устойчивая традиция может быть объяснена только прямой связью с текстом. Действительно, в Апокалипсисе мы читаем: «Будь верен до смерти, и дам тебе венец

¹⁰³ Фра Салимбене так описывает внешность святого короля: *gracilis, macilentus et angelica facie* («стройный, худощавый и с ангельским ликом»).

¹⁰⁴ В Конкском портале XII в. изображается Карл Великий как один из благоустроителей аббатства, и монахи-бенедиктинцы, идущие в первых рядах праведников.

¹⁰⁵ Ее можно видеть в Реймсе, Шартре, Бурже, Амьене, Руане (портал Книжников).

жизни»¹⁰⁶. В преддверии Рая, среди улыбающихся ангелов, взгляд притягивает исполненная значительности фигура. Это святой Петр с ключами в руках, встречающий новоприбывших¹⁰⁷. Народ сложил о нем множество чудесных сказаний и превратил Петра в небесного ключаря. Но идея скульпторов была глубже — для них Петр был лишь символом, воплощением власти вязать и решить, данной Иисусом всей Церкви в лице первого римского папы. Изображая Петра у райских врат, мастера напоминают нам, что одна католическая церковь своими таинствами имеет власть ввести нас в вечную жизнь¹⁰⁸. В Бурже мастер витража Страшного Суда имел для своей темы больше места, чем скульптор, и мог более подробно развить эту главную идею сюжета. Он представил в нижней части композиции таинство покаяния в образе христианина, преклонившего колени перед священником¹⁰⁹.

III

Однако мы еще не проникли в Рай — если скульптор хочет завершить свою «Божественную комедию», должен ввести нас туда. Это и было сделано, но нельзя сказать, чтобы это вполне получилось. Возможно, мастер буквально воспринял слова святого Павла: «Не видел глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его»¹¹⁰, и с самого начала признал себя побежденным.

Есть один архаичный и одновременно наивный образ, который пребывает на протяжении всего XIII в. в пространстве Рая, изображенного в соответствии с восточной традицией. Это праотец Авраам,

¹⁰⁶ Откр 2, 10.

¹⁰⁷ А именно в Амьене, Бурже, Ле Мане (в церкви Кутюр).

¹⁰⁸ По поводу ключей святого Петра см. Петр Ломбардский, *Sentent.*, lib. IV, dist. XVIII: *Claves istae non sunt corporales sed spirituales, scilicet discernendi scientia et potentia judicandi, id est ligandi et solvendi* («Ключи же сии суть не телесные, но духовные, значит: умение различать и способность судить, то есть вязать и решить»), PL, t. CXCII, col. 885.

¹⁰⁹ *Vitraux de Bourges*, pl. III.

¹¹⁰ I Кор 2, 9.

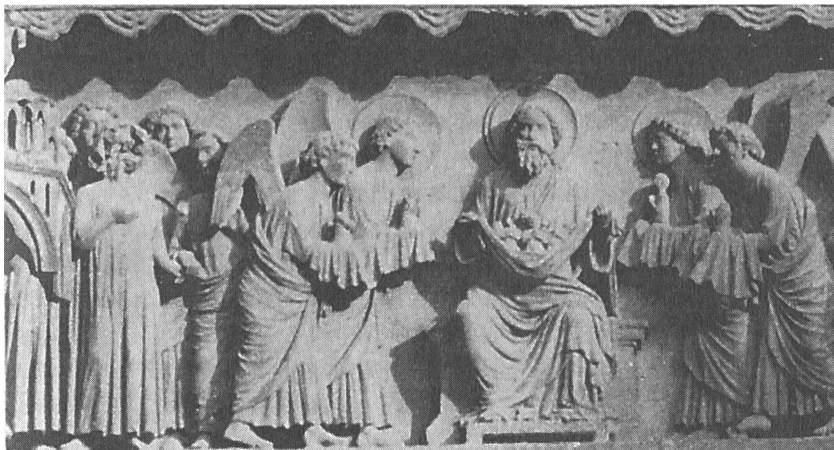
сидящий на троне, упокоевающий на своем лоне души праведных¹¹¹. Подобное изображение, полностью соответствующее церковному учению¹¹², есть не что иное, как своего рода иероглиф. Правда, в Реймсе мастер сделал все возможное и невозможное, чтобы придать больше выразительности этому метафорическому образу. Ангелы с изысканным изяществом несут на чистых покровах души праведных на лоно Авраамово (илл. 187). Нигде лучше не передавалось почтение к человеческой душе и вера в ее бессмертие. Но где же радости рая? Где райские равнины Фра Анджелико, где праведники водят хороводы среди высоких трав и цветов, в немеркнущем свете дня? Скульпторы, заложники своего твердого материала, пленники нерушимых законов своего искусства, не дерзали изобразить беспредельное и вневременное. Лишь чудесный, безымянный буржский мастер предпринял благородную попытку передать невыразимое. Без сомнения, праведники еще не на небесах, но линии их блаженных тел столь чисты, и такой радостью светятся их лица, что отсвет Рая пребывает на всем его создании. В других композициях стоит отметить лишь несколько деталей. В соборе Парижской Богоматери супруги, вновь обретшие друг друга, идут рука об руку, соединившись навечно. В церкви Сент-Юрбен в Труа спасенные души являются среди листвы, «святых цветов Рая».

Данте заставляет нас понять, что скульптура бессильна передать вечное блаженство. Его Рай — весь музыка и свет; его души — поющие огни. Формы и линии тают, затопленные светом, тысячекратно более ярким, чем солнце. Святое святых у него — гигантская роза с огненными лепестками, где в глубине видна Троица в таинственном образе тройственного кольца пламени.

Одни лишь сияющие цвета Фра Анджелико смогли бы убедительно передать это ослепительное видение. Цвета возносят нас почти так же высоко, как музыка. Но что делать здесь скульптору с его полужыческим искусством и полновесными фигурами, будто несущим

¹¹¹ Например, в Лане, Шартре, соборе Парижской Богоматери, Реймсе, Бурже (рельеф [илл. 186] и витраж), в Рампийоне (илл. 181), в ц. Сент-Юрбен в Труа.

¹¹² Св. Фома Аквинский (*Summ. theol.*, р. III, q. 57, а. 2) специально указывает, что лоно Авраамово — место покоя праведных.



187. Ангелы, приносящие праведные души на лоно Авраамово. Реймский собор

шими груз первородного греха? Тем не менее средневековая скульптурная традиция была слишком идеалистична, чтобы не попытаться выразить невыразимое. По меньшей мере однажды, в шартрском портале, мастер попытался передать вечное блаженство избранных.

Чтобы понять эту композицию, необходимо иметь представление об учении богословов о вечной жизни.

Когда закончится суд над человечеством, оно обновится. Исчезнет все, что есть недостойного и непостоянного в мире: тепло, холод, бури, все нестроения, происшедшие от первородного греха. Первоначальная гармония будет восстановлена, элементы будут очищены. Вода, освященная Самим Иисусом, погрузившимся в Иордан, станет сиять ярче хрусталя. Земля, орошенная кровью мучеников, покроется невянущими цветами¹¹³. Тела праведников будут участвовать в общем обновлении и просияют славой. Сами души обогатятся бессмертными дарами — семью дарами тела и семью дарами души. Дарами тела будут красота, ловкость, сила, свобода, здоровье, желание, долголетие; дары души — мудрость, дружба, согласие, честь, мощь, уверенность, радость. Мы получим все, что, к несчастью, недоступно нам в этом мире. Тело будет участвовать в дарах души — оно станет

¹¹³ *Elucidarium*, III, cap. 15, col. 1168.

ловким, сильным и свободным, как мысль. Душа же станет средоточием гармонии, она придет в согласие с телом и с самой собой.

Святой Ансельм в XI в. дает первую классификацию четырнадцати перечисленных нами выше блаженств¹¹⁴. Его систему воспроизвели совершенно точно, или же с минимальными изменениями, все средневековые богословы: Гонорий Августодунский¹¹⁵, святой Бернард¹¹⁶, святой Фома Аквинский¹¹⁷, святой Бонавентура¹¹⁸, Винсент из Бове¹¹⁹. Созерцание обещанных блаженств переполняет всех богословов священной радостью. Порыв энтузиазма возносит Гонория Августодунского, и его «Светильник» становится лирической поэмой. Учитель говорит, ученик в упоении внимает ему:

Учитель: Какой бы была твоя радость, если бы ты был силен, как Самсон?

Ученик: О слава!

Учитель: Что же ты скажешь, если станешь свободен, подобно Августу, обладавшему всем миром?

Ученик: О величие!

Учитель: А если бы ты был так же мудр, как Соломон, ведавший все тайны природы?

Ученик: О мудрость!

Учитель: А если бы ты был связан со всем человечеством дружкой, подобной дружбе Давида и Ионафана?

Ученик: О блаженство!

Учитель: А если бы твоя радость могла сравниться с радостью обреченного на смерть, которого прямо с эшафота возвели на трон?

Ученик: О величие!¹²⁰

¹¹⁴ *Liber de beatitudine caelestis patriae* — книга, написанная, видимо, не святым Ансельмом, а Эадмером Кентерберийским, который, впрочем, тоже пересказывает проповедь Ансельма (см. PL, t. CLIX, col. 587, t. CLVIII, col. 47).

¹¹⁵ *Elucidarium*, III, cap. 18, col. 1169, и *Spec. Eccles.*, О празднике Пятидесятницы, col. 961.

¹¹⁶ Св. Бернард Клервоский, *De villico iniquitatis*, PL, t. CLXXXIV, col. 961.

¹¹⁷ Св. Фома Аквинский, *Summ. theol.*, Suppl. p. III, q. 96, a. 5.

¹¹⁸ Св. Бонавентура, *De Gloria Paradisi*.

¹¹⁹ Или, по крайней мере, автор «Зеркала морали», кем бы он ни был. *Spec. mor.*, lib. II, pars IV.

¹²⁰ *Elucidarium*, III, cap. 18, col. 1169.



188. Блаженства души.
Первый архивольт портала.
Шартрский собор

Четырнадцать даров души и тела являлись мастерам XIII в. как согласие четырнадцати прекрасных дев, представленных на северном портале шартрского собора¹²¹ (илл. 188).

Шартрские фигуры задали серьезную работу нашим археологам, хотя девять из них и имеют подписи. Дидрон в 1847 г. издал некую блестящую статью, в которой доказал, что эти фигуры означают гражданские добродетели¹²². Он не устает восхищаться тем, что мастера XIII в. дерзнули возвести статую Свободы. В его глазах, как и очень часто и для Виолле-ле-Дюка, наивные старые мастера стали чем-то вроде предтеч Французской Революции.

Двумя годами позже г-жа Фелиси д'Эзак опубликовала брошюру, касающуюся того же сюжета, исполненную учености и здравого смысла¹²³. Она ясно показала, что четырнадцать шартрских статуй изображали не добродетели гражданина, а четырнадцать блаженств души на лоне вечности согласно классификации святого Ансельма. Таким образом наши старые мастера были избавлены от навязанной

им Дидроном гражданственности.

Вот имена девяти из четырнадцати шартрских статуй: Свобода, Честь, Ловкость, Сила, Согласие, Дружба, Величие, Здоровье, Уверенность. Пять остальных не имеют надписей, однако г-жа Фелиси д'Эзак по атрибутам весьма успешно идентифицировала их как

¹²¹ Левая часть портала, первый архивольт.

¹²² *Annales archéol.*, 1847, t. I, p. 49.

¹²³ *Les statues du porche septentrional de Chartres*, par Mme Felicie d'Ayzac, Paris, 1849.

Красоту, Радость, Желание, Долголетие и Науку.

Все четырнадцать блаженств представлены как царицы в венцах, окруженных нимбами. Их фигуры исполнены божественной свободы и благородства, волосы свободно струятся по плечам, свободные одежды падают крупными складками, очерчивая чистые линии их прекрасных тел. В одной руке у каждой скипетр, вторая опирается на большой щит с эмблемой. Каждая имеет собственный герб: Свобода — две короны, в напоминание о том, что властители — самые свободные из людей, Честь — двойную митру, символ высшей чести, ибо ее носит епископ, и о нем псалмопевец написал: «...славою и честью увенчал его, поставил его владыкою над делами рук Твоих¹²⁴». Долголетие несет на своем щите изображение орла, который обретает утраченную молодость в солнечных лучах, а эмблема Науки — грифон, умеющий находить спрятанные сокровища. Атрибуты других Блаженств проще: у Ловкости — три стрелы, у Силы — лев, у Согласия (илл. 189) и Дружбы — голубки, у Здоровья — рыбы, у Уверенности — укрепленный замок, у Красоты — розы.

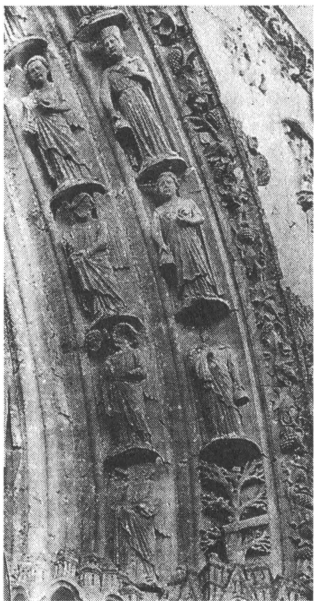
Все эти прекрасные девы суть образы наших блаженных душ. Их ясность и красота заставляют созерцающего забыть о несовершенстве мира и открывают перед ним небеса. Благодаря им Рай становится видим; и мы не можем утверждать, что мастера оказались бессильны перед величием этого сюжета и не смогли передать черт вечного блаженства.



189. Персонификация
блаженства души в вечной
жизни.

Шартрский собор

¹²⁴ [Пс 8, 6–7. — *Прим. пер.*] Сам Иннокентий III толковал этот отрывок применительно к епископу, носящему митру: *De sacro altaris mysterio*, I, 44, PL, t. CCXVII, col. 790.



190. Неразумные девы.
Дерево и секира.
Собор в Лонгпоне

Теперь мы составили себе впечатление о многообразии приемов и нововведений, которыми пользовались средневековые мастера в ходе сложения композиции Страшного Суда. Не одна и не две подробности остались неназванными — так, мы ничего не сказали о сонмах ангелов и святых, которые с высоты архивольтов созерцают великие деяния Судии. В соборе Парижской Богородицы очаровательные ангелы смотрят на Суд, опершись на архивольты, как на небесный балкон. Мы ничего не сказали также и о символических фигурах, которые часто сопровождают главную сцену. Чаше других встречаются Девы разумные и неразумные. Одни стоят по правую руку от Судии и с гордостью держат полные масла светильники, другие — по левую, печально опустив руки с пустыми светильниками (илл. 190) — весьма

понятный символ разделения праведников и грешников: одни шествуют к открытой двери, другие — к закрытой¹²⁵.

Иногда, как, например, в Амьене, справа от Судии изображено плодоносящее дерево, а слева — сухое и подрубленное топором. Смысл не вызывает сомнений, очевидна связь с идеей греха и воздаяния. Но может быть, мы и не поняли бы всего, что сказано здесь художником, если бы не объяснение Винсента из Бове: «Грешники, — пишет он, — понесут двойную кару — лишение Царства и вечный огонь. Здесь будет та секира и тот огонь, о котором говорится в Евангелии: “Всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и

¹²⁵ Таких примеров множество: откосы центрального портала церкви Сен-Дени, Санса, архивольты порталов Лана, Амьена, собора Парижской Богородицы, зона розы над тимпаном в Бурже, Реймс, приорат Лонгпон (Сена-и-Уаза), и т. д. Мы уже подробно пояснили (с. 199) символическое значение этой притчи, и здесь не будем к нему возвращаться.

бросают в огонь”¹²⁶». Топор символизирует, как мы видим, отвержение грешных, которые будут отсечены от Церкви торжествующей.

Мы должны заметить, что ни в одном изображении Страшного Суда нет даже намека на Чистилище¹²⁷. Чистилище подвластно законам времени, тогда как после Страшного Суда мир можно будет рассматривать лишь с точки зрения вечности, стало быть, в нем будет место лишь Раю и Аду, ибо и тот и другой вечны.

Так заканчивается мировая история. Винсент из Бове развернул перед нами ее величественный свиток, благодаря ему мы прошли путь от пробуждения первого человека в Раю под рукой Творца до обретения им вечного покоя на лоне Божьем.

¹²⁶ [Мф 3, 10. — *Прим. пер.*] Винсент из Бове, *Spec. hist.*, Epil., cap. CXVIII. Два дерева и девы разумные и неразумные изображены на портале церкви в Лонгпоне (илл. 190).

¹²⁷ Этот тезис будет оспариваться в 60-е гг. XX в. Жаком Ле Гоффом. — *Прим. пер.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

I. Собственное лицо каждого из наших великих соборов. — II. Расположение и порядок сюжетов определялись клиром. Мастера были верными проводниками идей Церкви. Ошибка Виолле-ле-Дюка. Светские мастера не были бунтовщиками. — III. Собор как творение веры и любви.

I

Виктор Гюго в одной из глав «Собора Парижской Богоматери», романа, в котором яркий свет так часто смешан с потемками, писал: «В Средневековье человеческий род не породил ни одной скольконибудь значительной мысли, которая не была бы записана в камне». Мы постарались последовательно показать то, что наш поэт смог почувствовать силой своего гения.

Виктор Гюго сказал правду: собор поредставляет собой что-то вроде книги. Лучше всего энциклопедический характер средневекового искусства выразился в Шартре: там нашло место каждое из «Зерцал». Шартрский собор — сама воплощенная в видимые формы мысль Средневековья, в его декоре не упущено ни одной существенной детали. Десять тысяч персонажей его витражей и рельефов представляют собой единственный в Европе ансамбль подобного рода.

Многие другие наши большие соборы имели, видимо, столь же полную и сложную программу, как и Шартрский, но время не было к ним так милосердно. Впрочем, нигде больше нет столь последовательного стремления охватить мыслью всю Вселенную. Одно направление было больше развито в Амьене, другое — в Бурже. Это разнообразие не лишено очарования. Каждый из наших соборов — по со-

знательному желанию авторов, или из-за разрушительного действия времени, нарушающего равновесие в декоре — кажется созданным специально для того, чтобы максимально наглядно выразить одну из истин, один отдельно взятый постулат учения.

Амьен можно назвать мессианским, пророческим собором. Пророки на фасадах, выставленные, подобно часовым, перед контрфорсами, смотрят в будущее. Все в этой программе исполнено значительности и говорит о близком пришествии Спасителя.

Собор Парижской Богоматери — церковь Марии. Из его шести порталов четыре посвящены именно ей. Ее изображение находится в центре двух из больших витражных роз: в одной ее окружают святые Ветхого Завета, в другой — персонификации месяцев с их трудами и аллегории Добродетелей. Она царит в центре Вселенной. Нигде она не была более любима: в XII в. (на портале святой Анны), в XIII (портал Девы), в XIV (рельефы северного фасада) наши мастера, сменяя друг друга, не устают прославлять Ее.

Ланский собор — собор ученых. Наука в его программе занимает главное место. В скульптуре фасада и в витраже розы изображены свободные искусства под предводительством Философии. В его программе Писание предстает в наиболее таинственном облике: здесь истины Нового Завета скрыты под ветхозаветными прообразами. Мы чувствуем, что под сенью этого собора возросли великие учителя Западной Церкви — он и сам напоминает сурового ученого богослова.

Реймс — собор французского народа. Другие соборы — католические, то есть вселенские, лишь он один — французский. В витражах нефа представлена история крещения Хлодвиг. Его фасад столь богато украшен, что не нуждается в дополнительных украшениях в день помазания на царство — портал украшен вырезанными из камня драпировками и выглядит так, словно каждый день готов принять короля.

Бурж славится житиями святых. Его витражи иллюстрируют Золотую Легенду: истории жизни и смерти апостолов, исповедников и мучеников окружают алтарь сияющим венцом.

Лионский портал повествует о чуде Сотворения мира. Санский собор дает почувствовать величие мироздания и разнообразие Божь-

его творения. Руан походит на роскошный часослов, где изображения Господа, Богоматери и святых занимают середину страницы, поля отдаются на произвол буйной фантазии мастера.

Впрочем, не будем преувеличивать. В каждом соборе чувствуется стремление к универсализму. В каждом, конечно, максимально развита одна из глав «Великого Зерцала», все остальные почти всегда присутствуют хотя бы в намеках.

Через статуи и витражи церкви средневековый клир стремился передать прихожанам как можно больше истин веры. Клирики прекрасно понимали масштаб влияния искусства на детские и темные души верных. Для неграмотного в своей массе народа, для толпы, никогда не имевшей ни молитвенника, ни псалтири, народа, который привык понимать лишь то, что видел, необходимо было материализовать любую мысль, перевести ее на язык видимых форм. В XII и XIII вв. учение воплощалось одновременно в персонажах литургической драмы и в статуях порталов. Христианская мысль сама создавала способы воздействия на верных с поистине чудесной силой. И в этом Виктор Гюго оказался прав: собор — каменная книга для неграмотных, постепенно ставшая ненужной после изобретения книгопечатания. «Солнце готики закатилось за гигантский майнцский книгопечатный станок».

II

Нет никакого сомнения, что богословские, моральные, научные программы декора соборов не контролировались клириками. Наши мастера были всего лишь проводниками мысли Церкви. Уже в 787 г. отцы Второго Никейского собора выразили это так: «Создание церковных образов не должно быть оставлено на произвол мастеров: они отражают положения учения вселенской Церкви и религиозную традицию». И далее: «Художнику принадлежит лишь его искусство, порядок и расположение образов определяется Отцами»¹.

Таково учение Церкви, как Восточной, так и Западной, как в

¹ Labbe, *Concil.*, t. VIII, col. 831, Syn. Nicaena, II.

VIII, так и в XIII в. Изучение произведений искусства, более глубокое, чем то, что мы предложили читателю выше, не оставляет в этом никаких сомнений. Как же скульпторы и живописцы смогли придать видимую форму столь возвышенным и ученым идеям? Мы склонны считать, что средневековые мастера не были вовсе чужды словесной культуры: известно, что Виллар де Оннекур знал латынь². Но от их уровня осведомленности до составления таких программ, как Буржский или Шартрский витраж Страстей, далеко как до неба. Такие витражи, как витраж Доброго Самаритянина (в Бурже или в Сансе), где каждая сцена сопровождается символической интерпретацией, предполагают наличие у их составителя фундаментального богословского образования. Такие ансамбли, как центральный портал северного фасада Шартра, где каждая статуя воплощает одну из эпох истории мира и символизирует чаяния народов, ожидающих Спасителя, могли быть задуманы лишь клириками. Они же составили на основе «Зеркала Церкви» Гонория Августодунского композицию левого портала западного фасада Ланского собора, где персонажи Ветхого Завета представлены как прообразы Богоматери, и витража Лионского собора, где каждое событие жизни Спасителя связано с каким-либо животным Бестиария, также в соответствии с учением Гонория.

Повсюду мы чувствуем причастность богословов, почерк философов западной школы. Разве смиренные мастера, ничем в ту пору не отличавшиеся от ремесленников³, могли заимствовать из трактата Боэция образ Философии, без подсказки вырезать греческую надпись на краю ее одежды, или искать в темных писаниях Мар-

² На одной из страниц своего альбома он пишет: *Illud bresbiterium (presbyterium) invenerunt Villardus de Hunecurt et Petrus de Corbia inter se disputando* («Это бресвитерство (пресвитерство) изобрели Виллар де Оннекур и Петр Корвейский, споря друг с другом»).

³ По поводу статуса художника в Средние века см. статью Кишера (*Melanges d'archeol. Et d'hist.*, t. II), опубликовавшего несколько ценных документов. Мастера, вырезавшие в 1382 г. рельефы алтарной преграды собора в Труа, считались простыми рабочими. Они работали с восхода до заката, «до самого часа ужина». Один из главных мастеров, Анри из Брюсселя, в 1384 г. женился на девушке из Труа. Из-за венчания он пропустил день работы, и каноники вычли оплату этого дня из его жалования (р. 208 ff.).

циана Капеллы описание семи Свободных искусств? Даже в самых народных, житийных циклах, когда можно было бы предположить, что мастер произвольно воспроизводил то, что давно знал наизусть, мы сталкиваемся с руководством Церкви. Как мы показали, знаменитые витражи из Ле Мана, где представлены самые популярные сцены из жизни Богородицы, все равно оказались непосредственной передачей отрывка из лекционного.

Во всех рассмотренных нами произведениях мы нашли влияние богословия и связанных с ним наук. Не следует забывать, что при каждом соборе существовала собственная школа. В залах капитула встречались самые образованные люди, самые выдающиеся ученые Средневековья. Епископы сами часто были известными учителями и богословами. Нельзя усомниться в том, что они следили за украшением своих соборов и, вероятно, сами составляли программы. В большинстве случаев они должны были снабжать мастеров чем-то вроде книжек образцов.

Единственный документ такого рода, дошедший до нас от Средних веков — книжка Сугерия, посвященная церкви Сен-Дени. С большим знанием дела написаны страницы о витражах базилики. Мы видим, что аббат выбрал сюжеты, с тщанием определил их расположение и сам составил надписи, призванные хотя бы частично разъяснить темную символику этих образов. У нас было бы множество подобных доказательств, если бы епископы XIII в. взяли на себя труд донести до нас историю строительства и украшения своих церквей. К несчастью, до нас не дошел ни один документ подобного рода. Лишь в XV в. мы встретим несколько таких рукописей. В 1425 г. клирики церкви св. Марии Магдалины в Труа заказали цикл шпалер со сценами жития их святой покровительницы. Последовательность сюжетов и композиция сцен отнюдь не была оставлена на усмотрение мастеров. «Брат Дезидерий, якобит, нашел и списал житие святой Магдалины, а Жаке, живописец, по нему сделал маленький образец на бумаге. После чего вышивальщица Пуансет и ее камеристка собрали несколько больших простынь, чтобы на них можно было бы изобразить святых покровителей Церкви, которые и были начертаны живописцем Жаке и миниатюристом Симоном». Пока шла работа, брат-якобит не раз возвращался, чтобы проверить, оставался ли

мастер верен указаниям его книжечки, и давал мастерам советы «за вином»⁴.

У нас нет под рукой записки брата Дезидерия, но мы знаем анонимную записку, написанную несколькими годами позже в сходных обстоятельствах. Община церкви Сент-Юрбен в Труа желала иметь цикл шпалер с житием папы Урбана и святого Валериана и его супруги, святой Цецилии. Клирик (судя по его эрудиции) собрал из разных источников⁵ общую схему цикла — столь подробную, что для воображения мастера в ней не оставалось никакого места. Вот отрывок из этой любопытной рукописи: «Да будет изображено и начертано огороженное место и алтарь, как бы в прекрасном покое, в котором будет названная святая Цецилия, смиренно преклонившая колени, со сложенными руками, как бы молящаяся Богу. А возле нее пусть будет изображен названный святой Валериан, с видом великого восхищения созерцающий ангела над их головами, протягивающего им два венца, на коих будут изображены и начертаны лилии и розы. Сии венцы он должен возлагать по одному — на главу святой Цецилии и другой на главу названного Валериана, ее супруга; из уст последнего да исходит большой свиток, на коем будет написано нижеследующее полностью или отчасти: *Istas coronas mundo corde et corpore custodite, quia de paradiso Dei ad vos eas attuli, nec unquam marcescent, nec odorem amittent* («Венки сии блюдите в чистоте тела и сердца, ибо из рая Божия принес я их к вам, дабы они никогда не увядали и не теряли благоухания»)⁶.

Можно предположить, что использование подобных книжек восходит к Раннему Средневековью. Начиная с XII в. и вплоть до эпохи Возрождения Церковь не ослабляла контроля над произведениями искусства.

С одной стороны, мы видели, что и у самих мастеров была собственная традиция. В евангельских сценах нельзя было обойти некоторые незыблемые традиции. Так, Младенец в сцене Рождества дол-

⁴ Ph. Guignard, *Memoires fournis au peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain-de-Troyes*, Troyes, 1851, p. IX.

⁵ См. Ph. Guignard, *Op. cit.* Анонимный автор пользовался прежде всего «Зерцалом истории» Винсента из Бове и «Хрониками» св. Антонина, но ему известны и еще ряд авторов.

⁶ Латинский текст заимствован из трактата Винсента из Бове.

жен был лежать на алтаре, трое волхвов должны были олицетворять три возраста человека — юность, зрелость и старость. По правую руку от Распятого должна изображаться Богоматерь, по левую — святой Иоанн. Сотник пронзает копьем Его правый бок. В сцене Воскресения Спаситель должен был исходить с крестом победителя в руках из широко отверстой гробницы. Бесплезно умножать примеры этих устоячивых приемов, подробно описанных нами выше. Традиция должна была, как мы уже сказали, быть записана — рукописный учебник или, по меньшей мере, рисованные образцы передавались из мастерской в мастерскую, из поколения в поколение. Сами эти традиции вышли из лона Церкви, они в течение долгого времени формировались на Востоке и на Западе. Миниатюры рукописей позволяют нам если не найти истоки этих схем, то проследить их развитие. Таким образом, мы повсюду сталкиваемся с влиянием богословской мысли и церковной догмы.

Итак, следует отказаться от идеи сделать из наших старых мастеров независимых гениев, бунтарей, постоянно готовых скинуть иго Церкви. Виктор Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» первым выразил эту мысль, оказавшуюся совершенно ложной: «Церковная архитектура, — пишет он, — не оставлена больше на волю священника, а религия — на волю Рима: и то, и другое теперь зависит от воображения, поэзии, народа. В эту эпоху мысль, облеченная в камень, имеет привилегии современной прессы — архитектура свободна, и эта свобода заходит весьма далеко. Иногда портал, фасад или вся Церковь имеют символический смысл, никак не связанный с культом или даже враждебный Церкви... Под предлогом возведения и украшения церковью искусство развивалось семимильными шагами».

В 1832 г., когда Виктор Гюго писал эти строки, в науке существовали лишь смутные представления о средневековой иконографии, однако уже через тридцать лет для Виолле-ле-Дюка было уже менее извинительно поддерживать это же парадоксальное мнение. В посвященной скульптуре статье своего «Словаря» он повторяет мысль нашего великого поэта. «Искусство в городском сообществе, — пишет он, — становится в весьма несовершенной политической системе (да простят нам это выражение) чем-то вроде *свободы прессы*⁷, выходом

⁷ Здесь очевидно, что Виолле-ле-Дюк повторяет мысль Виктора Гюго.

для реакции на издержки феодального строя. Гражданское сообщество делает его средством выражения своих мыслей под покровом авторитета Церкви. Мы не претендуем на то, что это делалось сознательно — нам представляется, что это был своего рода инстинкт... Если внимательно присмотреться к мельчайшим деталям светской скульптуры XIII в., изучить ее в мельчайших деталях, мы найдем там нечто совершенно чуждое тому, что принято называть религиозными чувствами. Мы увидим в нем прежде всего нечто вроде желания демократии, выраженной в трактовке навязанной (?) программы, явственную ненависть к внешнему давлению, и, что нам кажется благороднее и достойнее всего, освобождение разума от феодальных и религиозных пут. Взглянем на лица статуй, украшающих портал собора Парижской Богоматери. Что мы там найдем? Явственную печать интеллекта и моральной высоты в любой черте внешности. Одно лицо кажется задумчивым и суровым, в сжатых губах другого можно почувствовать оттенок иронии. Созерцательный и задумчивый облик пророков с притолоки портала Богоматери наводит зрителя на размышления. Многие лица вдохновлены беспримесной верой, их черты светятся святостью, но сколько же других выражают сомнение, озабоченность неразрешенным вопросом!»⁸.

Мы также считаем себя вправе после нашего долгого исследования выступить против подобой теории, которую Виолле-ле-Дюк к тому же не подкрепляет ни одним фактом.

Нет, средневековые мастера не были ни бунтарями, ни мыслителями, ни предтечами Революции⁹. В наши дни бессмысленно выставлять их в этом свете, стремясь заинтересовать публику их творчеством, достаточно показать их такими, какими они и вправду были: простыми, скромными и искренними. Такими они нам больше по душе. Они были послушными проводниками великих идей, и всю силу своего таланта они направляли на то, чтобы понять их как можно лучше. Им редко приходилось что-либо изобретать, Церковь оставляла на их усмотрение лишь чисто декоративные детали. Однако в этих последних их творческая сила развивалась свободно: чтобы

⁸ *Dictionnaire raisonne de l'archit.*, t. VIII, p. 144 ff., 1866.

⁹ По поводу артелей рабочих, трудившихся на строительстве наших соборов, см. Schnaase, *Annales archéol.*, t. XI, p. 325.

украсить Дом Божий, они свивают венец из всего живого: растения, животные, все прекрасные создания, пробуждающие любопытство и нежность в детских душах простых людей, возникали под их руками. С их помощью собор становился живым существом, гигантским деревом, полным птиц и цветов, он делается более схож с произведением самой природы, чем с творением рук человека.

III

Весь ансамбль собора исполнен веры и спокойствия, ни в чем не чувствуется ни тени сомнения. Впечатление ясности до сих пор исходит от собора, как бы мало мы ни были способны это почувствовать.

Забудем на время наши беспокойства, отвлечемся от выстроенных нами систем. Обратимся к самому собору. Издали он со своими трансептами, башнями и шпилями является нам мощным кораблем, отправляющимся в далекое плавание. Население целого города может укрыться за его мощными бортами.

Приблизимся к собору. На портале мы видим в первую очередь Самого Христа — так встречается с Ним каждый, кто приходит в этот мир. Он — ключ к тайне жизни. По обе стороны от Него начертаны ответы на все наши вопросы. Мы знаем, как начался мир и каким образом ему придет конец, а статуи, символизирующие возрасты мира, отмеряют положенные сроки. Каждый, чья история должна быть нам известна, находится перед нашими глазами — это прообразы Христа в Ветхом и Новом Завете, ибо каждый существует лишь в той мере, в какой он причастен к природе Спасителя. Другие — короли, воины, мудрецы — суть всего лишь имена, пустые тени. Так мы проникаем в тайны мира и его истории.

Но рядом с историей вселенной начертана и история каждого из нас. Мы узнаём, что наша жизнь — сражение: круглый год мы боремся с природой, каждый миг нашей жизни — вечная Психомеханика, борьба с самими собой. Тех, кто выстоял в бою, ангелы награждают небесными венцами.

Есть ли здесь место сомнению или хотя бы смятению духа?

Войдем в собор. Чистые линии его мощных опор и сводов воздействуют прежде всего на наши души. Само пространство главно-

го нефа Амьенского собора очищает вошедшего от мирской суеты. Само церковное здание своей красотой действует подобно таинству. И здесь, в интерьере, мы вновь встречаемся с образом мира. Собор, как лес или поле, имеет свою атмосферу, свой запах, свою игру света, свои тени. Большая роза, за которой садится солнце, кажется в вечерние часы самым солнцем, исчезающим за грядой чудесного леса. Однако это преображенный мир, в котором и свет ярче, и тени таинственней, чем в обычной жизни. Здесь мы чувствуем себя за стенами города будущего, Небесного Иерусалима¹⁰. Мы вкушаем здесь глубокий покой; шум жизни, разбиваясь о стены святилища, доходит до нас отдаленным гулом. Вот поистине нерушимый ковчег, против которого бессильны ветер и буря. Нигде на свете человек не чувствует себя в такой безопасности.

Насколько же сильнее должны были ощущать все это люди Средневековья! Здание собора было для них истинным откровением. Слово, музыка, живое действо литургии, застывшее действо статуй — все виды искусств здесь действовали вместе. Это действие становилось чем-то большим, чем просто воздействие искусства — чистым светом, еще не разделенным на разноцветные лучи с помощью призмы. Человек, ограниченный в обыденной жизни рамками профессии, социума, разрывающийся между повседневной работой и другими сферами жизни, здесь обретает вновь ощущение единства, гармонии и равновесия. Толпа, заполняющая собор в дни больших праздников, ощущала себя единым живым существом, мистическим

¹⁰ Именно так в Средние века называли Церковь. Акт капитула аббатства Сент-Уэн, принятый по поводу продолжения строительства церкви, гласит: *Urbem beatam Jerusalem, quae aedificatur ut civitas non saxorum molibus sed ex vivis lapidibus, quae virtutum soliditate firmatur et sanctorum societate nunquam dissolvenda extruitur, sacrosancta militans Ecclesia mater nostra per manu factam et materialem basilicam repraesentat* («Святой град Иерусалим, воздвигаемый как город не из скальных глыб, но из камней живых, прочностью добродетелей утверждаемый и сообществом святых, разрушению не подверженный, воздвигаемый, пресвятая Церковь воинствующая, Мать наша, представляет посредством рукотворной и материальной базилики») (Quicherat, *Melanges*, t. II, p. 217). Жан де Жанден, составивший в 1323 г. описание собора Парижской Богоматери, так описывает капеллу Богоматери, лежащую восточнее хора: «Всякий, кто войдет туда, чувствует себя восхищенным на небеса и водворенным в прекраснейший из райских покоев». — *De Laudib., Paris* / Edit. Leroux de Lincy, Paris, 1856–1860.

телом Христа, и Его душа становилась душой народа. Верные представляли весь человеческий род, собор — мироздание, и Дух Святой наполнял собой одновременно и человека, и творение его рук. Слова апостола Павла становились реальностью: все и во всем был Бог, все двигалось и жило в Нем.

Вот что смутно чувствовал человек Средневековья в день Рождества или Пасхи, когда в исполинской церкви плечом к плечу стояло все население города.

Собор был символом веры, но одновременно и символом любви. На его строительстве работали все. Простой народ дарил Церкви главное, чем был богат: сильные трудовые руки. Люди впрягались в телеги, несли камни на плечах, полные доброй воли, подобно великану Христофору¹¹. Горожанин давал деньги, барон — землю, мастер — свой талант. Более двух веков все живые силы Франции действовали сообща: отсюда ощущение жизненной силы, исходящее от этих вечных творений. Даже мертвые присоединялись к живым — собор был вымощен надгробными камнями, люди былого, покаясь со сложенными руками на своих надгробиях, продолжали молиться в своих древних церквах. Прошлое и настоящее соединялись здесь в любви, собор был душой и сознанием города.

Чтобы почувствовать величие средневекового искусства, следует сравнить его с искусством последующих веков — XVII и XVIII. На одной чаше весов будет национальная традиция, порожденная общенародным сознанием и волей, на другой — пришлое искусство, лишенное глубоких корней. Как мог народ заинтересоваться Юпитером, Марсом, Геркулесом, героями Греции и Рима, двенадцатью Цезарями, занявшими отныне место двенадцати апостолов? Наивный народ продолжает искать святого Иакова со шмелем, желает видеть, как святая Анна с ключами у пояса, как хорошая хозяйка, учит маленькую Марию читать, а ему показывают Меркурия с кадущеем, Цереру и Прозерпину. Впрочем, эти утонченные произведения создавались вовсе не для народа — они предназначались для

¹¹ По поводу стремления простого народа работать на строительстве собора см. письмо Гуго, архиепископа Руанского (PL, t. CXCII, col. 1133), а также письмо Аймона, аббата монастыря Сен-Пьер-сюр-Див (L. Delisle, *Bibl. De l'Ecole des Chartes*, 5 serie, t. I).

украшения кабинета богатого банкира или галереи королевского замка. Появляются меценаты, любители, искусство отныне зависит от прихотей частного лица.

В XIII в. у богатых и бедных были общие художественные вкусы, не существовало разделения на простой народ и просвещенных ценителей. Церковь была общим домом, и в произведениях искусства были воплощены идеи всего народа. Поэтому, если наше искусство XVI и XVII вв. мало что нам говорит о народном сознании этой эпохи, наше искусство XIII в., напротив, полностью отражает дух цивилизации, исторической эпохи. Собор вполне способен заменить любую книгу.

Не только дух христианства, но и дух Франции расцветает в наших соборах. Несомненно, идеи, обретшие здесь плоть, сами не принадлежат исключительно нашему народу: они — общее достояние католической Европы. Однако мы узнаем Францию по ее стремлению к универсализму. Только у нас соборы стали образом мира, кратким курсом истории, зеркалом морали. Достижением наших мастеров следует назвать и восхитительный порядок изложения этого множества идей, порядок, ставший для них высшим законом. Ни в одном соборе христианского мира не выразилось столько разных идей, сколько в наших, самых ранних, постройках, и нигде они не расположены в таком идеальном порядке. Ни одна постройка в Италии, Испании, Германии, Англии не может сравниться с Шартрским собором. Нигде мы не найдем такого богатства мысли. Если вспомнить, как пострадали наши соборы от религиозных войн, дурного вкуса и революций, сама богатая памятниками искусства Италия покажется нам бедной¹².

Когда же мы, наконец, поймем, что в области искусства Франция никогда не создавала ничего более великого?

¹² Интересно было бы провести статистическое исследование, сколько шедевров искусства Средних веков было уничтожено в 1562 г. религиозными войнами, в XVIII в. постановлением капитулов, в 1793 г. — Революцией, а в начале XIX в. черной бандой. Тогда мы смогли бы почувствовать масштаб нашей не постижимой по широте и мощи средневековой художественной традиции.

Указатель имен

А

Аарон, праотец 222, 225, 228, 252, 254, 255, 276, 286
Абеляр, Петр 136, 143
Аввакум, пророк 221, 223, 225, 237, 252, 300, 320
Август, император 462
Августин св. 45, 46, 63, 68, 70, 72, 74, 176, 207–210, 223, 226, 239, 414, 437, 454, 460, 509
Авдий, пророк 237, 240, 252, 378, 406
Авель, праотец 39, 63, 151, 173, 207, 216, 217, 229, 274, 293, 372, 454
Авраам, праотец 11, 207, 208, 210, 213, 226–231, 234, 258, 259, 274, 282, 304, 518
Аггей, пророк 240, 252
Агнесса св. 390, 393, 430
Адам, праотец 206, 210, 217, 228, 234, 243, 259, 260, 272, 274, 275, 278, 282, 283, 292, 294, 320, 321, 440
Адам Сен-Викторский 69
Адамс, Луи 98
Аделин, Жюль 106
Адриан св. 375
Адриан, император 382
Азария, один из отроков еврейских 223
Аймон, аббат Сен-Пьер-сюр-Див 537
Алан Лилльский 71, 132, 134, 138, 143, 144, 150, 154, 161, 181, 182, 193, 331
Александр Македонский 102, 454, 457, 458
Алексей св. 380, 385
Алкуин 488
Альберт Великий 88, 316, 331
Амабль из Риома св. 304, 375
Амаларий 56, 57
Амвросий Медиоланский св. 50, 66, 74, 172, 201, 207, 210, 278, 390

Аминадав 254, 255
Амос, пророк 236, 237
Амфион 131
Анания, один из отроков еврейских 223, 411
Анастасия (Хонестас) 302
Андрей, апостол 407, 419, 421, 424, 442
Анна (мать Богородицы) 467, 470, 528, 537
Анри д'Андели 134
Анри из Брюсселя 530
Ансельм Ланский 136, 482, 493, 521, 522
Антим де Сен-Поль 60
Антоний св. 375, 399, 400, 440
Апбллинария св. 375, 393
Ариадна 464
Арион 131
Аристарх из Самофракии 133
Аристотель 103, 143, 145, 454–457
Афродисий 310
Ахаз, царь 460
Ахилл 458, 463, 464

Б

Бальдерик Бургейльский 134
Бальтазар 304, 306, 307
Барб св. 377
Бастард, де, граф 29, 93, 139, 162, 167, 182, 353, 359
Беатриче Портинари, возлюбленная Данте 49, 177
Беатус Лиебанский 485
Бегюль, Люсьен 79, 106, 305, 330
Беда Достопочтенный 30, 210, 211, 287, 306, 307, 315, 378, 459
Бедье, Жозеф 8, 9, 16, 186, 473
Берже, Самюэль 211
Бернард из Шартра 135

Бернард Клервоский св. 93, 94, 96,
186, 187, 220, 317, 331, 344, 521
Берта Большеногая 468
Бланка Кастильская 351, 359, 468, 470
Бодуэн 478
Бонавентура св. 316, 331, 336, 521
Бордые, Анри 29, 445
Боссюэ, Жак Бенинь 260, 290, 466
Боттичелли, Сандро 127, 129, 138
Боэмунд 376
Бозций 113, 128, 145–150, 153, 154,
155, 372
Брендан св. 385
Бригитта св. 296, 386
Бриг св. 398
Брийон, каноник 468
Бруно св. 405
Брунон Остийский 287, 514
Бруссоль, Ж.К. 272
Брюне, Шарль 298, 379
Буало, Этьен 402
Буксен, аббат 164, 221, 461
Бурбон, Этьен де 189, 427
Буррасе, Жан-Жак 28, 295
Бутелье, ле, мэтр 268
Бэкон, Роджер 75
Бюльто, о. 6, 11, 42, 140, 142, 190, 194,
468, 473, 477
Бюро, Жан 471

В

Вазари, Джорджо 142, 143
Вахх 456
Валаам 43, 221, 224, 226, 252, 304, 308
Валафрид Страбон 30, 48, 161, 211,
236, 271, 293
Валентин св. 376
Вандальберт Прюмский 119
Варвара св. 393
Варнава св. 124, 376
Варфоломей Гланвильский 74
Варфоломей, апостол 273, 373, 403,
407, 420, 421, 424, 443
Василий Кесарийский 368

Вдовица Сарептская 213
Венера 456
Вениамин 40
Вера св. 375, 432
Вергилий 133, 149, 224, 252, 408, 454,
455, 456, 458
Верней, де 481
Веронезе, Паоло 261
Визева, Т. де 379
Викентий (Винсент) св. 403, 430, 439,
441
Виллар де Оннекур 59, 100, 101, 153,
187, 318, 530
Вильгельм Завоеватель 134, 468
Винсент де Поль св. 386
Винсент из Бове 31, 61–68, 74, 103,
113, 114, 141, 144, 145, 151, 293,
298, 299, 308, 309, 312–317, 319,
336, 337, 347, 367, 369, 371, 372,
388, 403, 406, 446, 454, 457–459,
472, 475, 476, 482, 498–501, 507,
509, 516, 521, 525, 532
Виолле-ле-Дюк, Эжен 13, 14, 60, 105,
135, 140, 146, 148, 149, 244, 281,
522, 527, 533
Витри, Жак де 457
Власий св. 373, 374, 386, 402, 403, 430,
442
Вуалле 99

Г

Гавейн 384
Галл св. 375
Ганелон 477
Гарнье Сен-Викторский 71
Гварьенто 47
Гвибер Ножанский 101, 136, 331, 433
Геден 48, 52, 80, 83, 220–222, 225,
228, 233–235, 257
Гектор 464
Геласий, папа 74, 76, 405
Геновефа (Женевьева) Парижская св.
175, 374, 386, 398, 427
Генрих II, английский король 376

- Георгий св. 117, 376, 380, 381, 382–385, 390, 393, 397, 430, 435, 437, 440
Геракл 117, 385, 464
Гераклид Понтийский 464
Герар 246, 445
Герард из Орильяка св. 373
Герасим св. 387
Гервасий Кентерберийский 118, 119
Гервасий св. 387, 430
Гервасий Тилберийский 68, 103
Геркулес 456, 537
Герма 40, 158
Герман (Расслабленный), монах 361
Герман Осеррский св. 398
Гёте, Иоганн фон 128
Гиг, Жорж 79, 106, 305
Гильберт Порретанский 135, 143
Гильерми, барон де 182, 190
Гильом Дуранд 31, 37, 38, 47, 53, 56, 61, 212, 243, 251, 264–266, 268, 341, 440
Гильом из Шампо 136
Гильом Нормандский 74
Гильом Овернский 162, 174
Гильом Перо 174
Гиппо 74
Голиаф 208, 209, 257, 465, 466
Гомер 9, 159, 161, 205, 464
Гонорий Августодунский 12, 31, 48, 56, 57, 65, 68, 74, 82–90, 100, 103, 114, 117, 153, 166, 170, 195, 199, 201, 203, 222, 224, 226, 255, 256, 259, 312, 315, 331, 339, 363, 364, 369, 482, 496, 501, 502, 507, 508, 514, 516, 521, 530
Гонорий св. 403, 425
Гонтран Бургундский св. 385
Гораций 455
Госсен 266
Готфрид Бульонский 472, 479, 481
Готье де Куэнси 331, 361
Гоццоли, Беноццо 253
Граэсс 379
Григорий IX, папа 137
Григорий Великий св. 74, 161, 209, 210, 278, 378, 393, 394, 513
Григорий Турский 131, 291, 298, 347, 365, 367
Гримуар де Сен-Лоран, граф 24
Гроссетест, Роберт 293
Грутер 50
Губерт св. 374
Гуго из Фольето 70
Гуго Сен-Викторский 12, 42, 45, 47, 48, 56, 57, 68–71, 73, 161, 168, 188, 211, 212, 285, 287–289
Гуго, архиепископ Руанский 537
Гудула св. 377, 399
Гюго, Виктор 8, 26, 527, 529, 533
- Д
- Давид, царь 11, 208, 209, 216, 226–228, 233, 234, 247, 248, 251, 252, 257, 259, 282, 292, 308, 320, 460, 465, 466, 467, 468, 469, 521
Дамас, папа 237, 293
Даниил, пророк 44, 221, 223, 224, 225, 235, 237, 240, 252
Данте Алигьери 19, 41, 42, 48, 132, 175, 177, 321, 336, 355, 356, 360, 482, 512, 519
Де Ма-Латри, граф 119
Делаборд 471
Делапорт, Ив 28, 388
Делиль, Леопольд 29, 131, 134, 443, 485, 486, 490, 492
Детцель 26
Дешан, Поль 163
Деянира 464
Джотто 18, 180, 267
Диана 456
Дидрон, Адольф-Наполеон 10, 22, 24, 26, 34, 64, 66, 68, 93, 115, 119, 141, 152, 229, 244, 328, 435, 455, 473, 522
Дионисий Ареопагит, св. 42, 318
Дионисий Парижский, св. 13, 22

Дионисий, монах 328
 Доминик св. 405, 444
 Донат Элий 133, 141, 142
 Доу, Герард 106
 Дразин Суассонский св. 376
 Дюваль 152, 173, 182, 186, 190, 193
 Дюпюи 22, 117
 Дюран, Жюльен 193, 239, 477
 Дюрер, Альбрехт 491, 492
 Дюшале 182, 191, 193

Е

Ева, праматерь 74, 113, 206, 243, 244,
 273—275, 278, 290, 292, 321, 464
 Евклид 144
 Европа 463
 Евсевий Кесарийский 397
 Евстафий св. 30, 35, 381—383, 387, 388,
 440, 442
 Евстохия св. 346
 Евхарий св. 44, 46, 71, 92
 Езекия, царь 460
 Екатерина св. 386, 390, 437, 440, 442
 Елена св. 456, 490
 Елизавета, св. 43, 252, 269, 274, 327,
 328, 342, 345, 402
 Елисей, пророк 218
 Енох, праотец 320
 Ефрем, праотец 213, 215

Ж

Жан де Жанден 536
 Жан Красильщик 134
 Жан ле Маршан 361
 Жири 489
 Жоанно, Флуа 250
 Жуанвиль, Жан 256, 362, 445, 448
 Журден 152, 173, 182, 186, 190, 193
 Жюбиналь, Ахилл 250

З

Закхей 314
 Захария, пророк 77, 242, 252
 Зелома 301

И

Иаков (сын Иосифа) 314, 337
 Иаков Ворагинский 12, 61, 268, 274,
 278, 298, 300, 302, 304, 305, 307,
 309, 310, 313, 319, 322, 337, 347,
 353, 369, 378, 379, 388, 396, 406,
 407, 411, 421, 499
 Иаков Младший, апостол 336
 Иаков Старший, апостол 336
 Иаков, праотец 304
 Иафет, праотец 307
 Ив св. 380
 Иезекииль, пророк 44, 76, 77, 214, 222,
 236, 240, 241
 Иеремия, пророк 44, 227, 235, 238,
 240, 258, 259, 276, 482
 Иероним Стридонский св. 72, 206,
 210, 236, 237, 243, 293, 300, 302,
 337, 346, 350, 365, 387, 389, 392,
 393, 430, 499
 Иессей, пророк 239, 243, 247, 462, 469
 Иехония, пророк 282
 Изабелла Французская 468
 Иисус Навин 228
 Иларий Пиктавийский св. 201, 206,
 207, 287, 444
 Илия, пророк 55, 213, 215, 267, 320,
 469
 Иннокентий III 56, 57, 523
 Иоаким, св. 291, 336, 337, 338, 339,
 340
 Иоанн Богослов св. 58, 195, 265, 277,
 279, 280, 347, 389, 414
 Иоанн Златоуст св. 501, 509
 Иоанн Креститель св. 55, 227, 258,
 262, 264, 282, 345, 376, 392, 414,
 429, 433, 434, 439, 442, 471, 503,
 505
 Иоанн Лествичник св. 166
 Иоанн Скот Эриугена 42
 Иоанн Солсберийский 135, 143, 441
 Иоахим Флорский 482
 Иов 71, 72, 178, 209, 212, 233, 234, 249,
 381, 426, 512, 513

Иоиль, пророк 236, 237, 252
Иона, пророк 80, 84–86, 204, 218, 237, 240, 252, 256
Ионафан 521
Ираклий, император 372
Ирод 299, 307, 308, 313, 323, 414, 415
Исаак, праотец 11, 207, 208, 213, 227, 228, 231, 258, 259
Исайя, пророк 44, 54, 72, 79, 83, 227, 238, 243, 251, 259
Исидор св. 386
Исидор Севильский 30, 44, 45, 56, 71, 120, 129, 142–145, 161, 173, 193, 210, 211, 215–218, 228, 229–232, 234, 237–239, 242, 278, 279, 281, 407, 459, 460
Иувал 151
Иуда 36, 323, 424
Иуда, апостол 336, 376, 406, 407, 419, 424, 437

К

Каин 39, 74, 141, 151, 207, 217, 291, 293–296, 454
Кайе, Шарль, о 22, 27, 28, 32, 79, 81, 85, 86, 89, 92, 95, 213, 231, 279, 285, 288, 395, 396, 398, 401
Каласий св. 386
Калло, Жак 108
Кампаспа 454, 456, 457, 458
Карин 319, 320
Карл V 250, 471, 478, 489
Карл VI 471
Карл Великий 132, 250, 445, 454, 468, 470–478, 481, 487, 517
Карл Лысый 473
Карл Мартелл 476
Каспар, один из волхвов 304, 306
Кассиан 210
Кассиодор 128, 144, 312
Кервер 257
Керер, Хуго 304, 307
Клара св. 375, 403

Клеопа (2-й муж св. Анны) 336
Клерваль, аббат 143
Климент V, папа 471
Климент Александрийский 205
Клотильда 466, 473
Кнут, король 468
Коммин, Филипп де 464
Комон, де 27, 93
Конрад IV 481
Константин, император 366, 396, 397, 473, 475, 478
Констанций, император 207
Корбаран, эмир 479
Корбле, аббат 27, 243, 244
Корнелий св. 375
Краусс 26
Кретьен де Труа 134
Криспин св. 380, 402, 428
Криспиниан св. 428
Ктесий 73
Кузен, Жан 464
Куле 473
Куртез, Робер 479

Л

Лагранж, кардинал 471
Лазарь (бедняк из притчи) 260, 283, 287, 289
Лазарь (друг Господень) 267, 315, 320, 433
Лактанций, Луций Целий Фирмиан 459
Ламех 293, 294, 295, 296
Ланселот 384
Лануа 387
Ластери, Робер Шарль де 60
Лафонтен 100
Лебёф, аббат 175, 427, 445
Лев Великий, св. 346
Левиафан 321, 482, 512, 514
Левк 319, 320, 406
Легуэ, Кретьен 463
Ленорман 95

- Ленуар, Александр 13, 22, 115, 117
 Леонард св. 372, 373, 376, 402
 Леонардо да Винчи 345
 Лефевр-Понталис 27
 Либержье, Гюг 49
 Лие св. 375
 Лилит 292
 Линас, де 276, 404
 Лия, праматерь 199
 Ло, епископ Кутанса св. 339, 398
 Лонгин (сотник) 277, 317, 318
 Лоран, брат 168, 169, 174, 183, 189, 194
 Лот 110
 Лудольф Картезианский 233, 275, 281,
 299, 300, 304, 308, 314, 317, 345
 Лука св. 44, 59, 76, 77, 288, 322
 Лукиан 455
 Лукреций Карр 154
 Лупус св. 376, 398, 437
 Людовик I Анжуйский 489
 Людовик VII 250, 429, 445, 470
 Людовик Орлеанский, герцог 471
 Людовик Святой 56, 62, 250, 434, 438,
 454, 470, 479, 517
- М**
- Магауда 468, 469
 Магомет 297
 Макловий св. 372
 Максенций, св. 372
 Максим из Турина 305
 Манассия, праотец 213, 215, 238
 Марбод Реннский, епископ 70, 363
 Маргарита Провансальская 470
 Маргарита св. 375, 437
 Мария де Агреда 296
 Мария Египетская 394
 Мария из Уаньи св. 372
 Мария Магдалина 315, 392, 403, 437,
 531
 Мария, Дева 43, 59, 83, 116, 199, 201,
 220–226, 233, 238, 248–251, 257,
 269, 272, 274, 277, 280, 291, 298,
 300, 304, 309, 311–315, 317, 322,
 327, 329–332, 334–337, 339, 341,
 342, 344–354, 359–369, 402, 434,
 464, 503, 537
 Марк св. 44, 76, 77, 376
 Марке де Вассело 95
 Марко Поло 385
 Маркул св. 377
 Марс 537
 Марсилий Парижский св. 398, 427,
 430
 Марта св. 403
 Мартен, о. 27, 79, 85, 401
 Мартен-Сабон 28
 Мартин Турский св. 439
 Марциал св. 314
 Марциан Капелла 113, 129, 130, 131,
 132, 134, 136–141, 145, 158, 530
 Маршан 28, 295, 361
 Матильда, королева 468
 Матурин Ларшанский св. 374, 442
 Матфей, евангелист 44, 76, 79, 245,
 251, 303, 337, 407, 424, 495
 Матфий, апостол 424
 Медард св. 375, 377
 Медея 463
 Мелитон Сардский 72, 347
 Мелхиседек 52, 205, 226, 228, 230, 257,
 258, 259, 274
 Мельхиор 304, 306
 Менандр 381
 Меркурий (убил Юлиана Отступника)
 369
 Меркурий, языческий бог 47, 129, 145,
 374, 511, 537
 Миду, Этьен 28
 Миллен 227
 Мильтон 321
 Минь 12, 40, 298, 347, 406
 Мисаил, один из отроков еврейских
 223
 Митра 117, 305
 Михаил, архангел 320, 351, 374, 442,
 482, 509, 511

Михей, пророк 252, 288, 308
Мишель, Андре 95
Мишле 68
Модест св. 391
Модеста Шартрская св. 36, 37, 248, 428, 436
Моисей, пророк 11, 43, 55, 80, 81, 129, 173, 204, 209, 210, 213–217, 220–222, 225–228, 232–234, 240, 252, 254, 257–259, 267, 268, 285, 286, 292, 493
Моланус 22, 379, 509
Монто, Б. де 282
Монфокон 7, 22, 439, 454, 466, 467, 468, 478, 479
Мори 307
Мужо, М.Ж. 79
Муссафия 361

Н

Навуходоносор 221–223, 225, 252, 311
Наполеон III 7, 404
Наум, пророк 236, 252
Нафан, пророк 465
Нафанаил, пророк 262
Нептун 456
Никазий св. 391, 426
Никодим 291, 297, 298, 317, 319, 320
Николай Лирский 31, 78, 294
Николай св. 371, 386, 395–397, 425, 430, 439, 440, 443, 447–451
Ной, праотец 173, 208, 229, 230, 234, 253, 282, 283, 294, 307, 388, 440

О

Обер, аббат 91
Овидий 454, 455, 463, 464
Одон Ключинский 514
Омон 319
Ориген 69, 205, 206, 207, 210, 304, 318
Орканья, Андреа 175, 181
Орфей 131
Осия, пророк 237, 240, 252
Оттон, император 78

П

Павазий 398
Павел Орозия 63
Павел св. 30, 35, 40, 53, 172, 179, 188, 205, 216, 255, 349, 376, 389, 390, 406–411, 420, 421, 424, 437, 439, 440, 442, 518, 537
Павел, диакон из Неаполя 364
Павла св. 346
Пан 456
Пандора 464
Пари, Гастон 183, 186, 479
Парис 456
Паскаль, Блез 157
Пасхазий Радберт 287
Патрик Ирландский св. 385
Перро, Шарль 397
Персей 382, 385
Пети, Максанс 485, 490
Петр Альфонси 281
Петр Дамиани 40, 448
Петр Кантор 172, 174, 178, 185
Петр Коместор 31, 141, 145, 238, 293, 294, 299, 309, 331, 345
Петр Ломбардский 173, 174, 176, 177, 179, 518
Петр Моранский 69
Петр Ноласко св. 386
Петр Пикардиец 77
Петр св. 30, 35, 40, 205, 259, 276, 278, 322, 349, 407–411, 420, 421, 424, 492, 518
Петрус де Нататибус 307
Пильон, Луиза 106
Пипер, Фердинанд 33
Пипин Короткий 248, 249
Питра, дом 71
Пифагор 9, 45, 133, 141, 144, 145, 455
Плакида 381, 388
Платон 172, 455
Плиний Старший 62, 65, 73, 84, 103
Плутарх 455, 464
Поль Леонский св. 398

Потифар 232
 Присциан 141, 142
 Прозерпина 537
 Пруденций 157, 158, 159, 161–166,
 170, 178, 181, 187, 193, 196
 Псевдо-Августин 240, 300, 461
 Псевдо-Авдий 273, 371, 406, 411, 419,
 491
 Псевдо-Беда 306
 Псевдо-Бонавентура 296, 314, 315,
 317
 Псевдо-Мелитон 71
 Псевдо-Турпен 445, 473, 474, 475, 476,
 477, 478
 Птолемей 144, 455

Р

Рабан Мавр 30, 39, 42, 45, 47, 48, 70,
 77, 92, 173, 188, 193, 194, 210,
 211, 220, 287, 294
 Рабле, Франсуа 464
 Рагенфред 163
 Радульф 136
 Райт, Т. 110
 Рафаэль, Санти 345, 456
 Рахиль, праматерь 199
 Рембрандт 79, 261
 Ремигий Осеррский 130, 134, 426, 437,
 466, 472, 473
 Ренан, Эрнест 116
 Рене, король 489
 Реститут св. 314
 Ривьер, сир де ла 471
 Рига, Пьер де 211
 Ричард Львиное Сердце 468
 Ришар де Фурниваль 74
 Робер 74
 Роберт, граф Фландрский 479
 Роланд 9, 477, 478, 481
 Роман Руанский св. 398, 428
 Ронан св. 400
 Роттманнер 72
 Рох св. 375, 405

Руперт Дейтцкий 56, 57, 116, 180, 236,
 264, 266
 Руфин Аквилейский 378
 Рюинар, дом 466, 467
 Рютбёф 161, 364

С

Савская, царица 43, 227, 233, 273, 304
 Салимбене, фра 517
 Саломей (3-й муж св. Анны) 336
 Саломея (мать св. Иоанна) 315
 Саломея (повитуха) 301, 302
 Самсон, судья Израиля 219, 233, 234,
 257, 464, 521
 Самуил, пророк 11, 226–229, 233, 257,
 259, 465, 469
 Сара, праматерь 207
 Сатурнин св. 314, 375
 Саул, царь Израиля 208, 465, 466, 468,
 469
 Себастьян св. 375, 376, 430, 439, 442
 Северин св. 340
 Сенека 408, 455
 Сен-Лоран, де 24, 181, 182, 282, 398,
 420
 Сепе, Мариус 239, 300
 Сервазий св. 375, 377
 Серф, каноник 141, 465
 Сивилла 223, 252, 454, 459–463
 Сикард Кремонский 54, 56, 57, 59,
 117
 Сим 307
 Симеон (Богоприимец) 227, 252, 258,
 259
 Симмах 372
 Симон Волхв 408, 409
 Симон де Монфор 440
 Симон, апостол 336, 406, 407, 419,
 424
 Синьорелли, Лука 507
 Сократ 135
 Солин, Юлиан 103
 Соломон, царь 227, 233, 234, 256, 259,
 292, 293, 333, 465, 521

Солон 455
Софокл 455
Софония, пророк 236, 237, 240, 241, 252
Спрингер 82, 105
Стаций 458
Стефан Венгерский св. 481
Стефан св. 264, 390, 411, 429, 430, 435, 436, 441, 448, 471
Сугерий, аббат 243, 253, 254, 354, 531
Сусанна 221, 234, 237, 343
Суффло, Жак Жермен 171

Т

Теодорих, король 466
Теодульф, епископ 132, 161
Теренций 381
Тертуллиан 158, 304
Тесей 463
Тибо, Эмиль 79
Тило, Дж. 298
Тишендорф, Константин 40, 298, 319, 406
Товия 233, 234, 235
Траян, император 381, 382, 458
Тувалкаин 9, 141, 144, 145, 151, 293
Турн 162
Турпен 474, 476, 477
Тьерри Шартрский 142, 143, 144, 145

У

Уве, Этьен 28
Ультрогота, королева 466
Ульфа св. 248, 387, 425
Уоллис, Томас 465
Урбан, папа 532

Ф

Фабрициус, Альберт 406
Фаларид 382
Фануил св. 336
Фарон из Мо св. 374
Фарра, праотец 304
Фарси, Гуго 361

Федра 464
Фелиси д'Эзак 13, 60, 77, 91, 92, 94, 105, 522
Феодор св. 391, 393, 435
Феодора св. 385
Феофил 291, 362, 364, 369
Феррагут 477, 478
Фетида 464
Филипп Август, король 468, 471
Филипп Булонский 468
Филипп Смелый 168
Филипп Танский 73
Филипп, апостол 262, 407, 424
Филон Александрийский 205
Фирмин Амьенский св. 387, 391, 392, 425
Фисхарт, Иоганн 110
Флориваль, Адриён де 28, 315
Фома Аквинский св. 9, 10, 31, 32, 37, 49, 61, 63, 173, 175, 180, 499, 500, 515, 519, 521
Фома Бекет св. 376, 430, 435, 437, 441
Фома из Кантимпре 74
Фома Кентерберийский 136
Фома, апостол 353, 407, 415, 416, 423
Фор св. 375
Форже 404
Фортунат 316
Фра Анджелико 290, 340, 355, 392, 519
Фра Салимбене 517
Франциск Ассизский св. 181, 316, 372, 517
Франциск Сальский св. 386
Фридрих Барбаросса 474
Фриммель, Теодор фон 485
Фрон из Перигё св. 398
Фукидид 455
Фуко Осеррский св. 373
Фульберт Шартрский 135, 298, 339
Фульгенций 210
Фулькран Лодевский св. 373

Х

Хам 307
Хильдеберт 466
Хильдегарда Бингенская 482
Хильперик, король 467
Хлодвиг, король 246, 249, 426, 454,
466, 472, 481, 528
Хлодомир, король 466
Хлотарь, король 466
Христофор св. 259, 375, 381, 384, 385,
402, 430, 439, 442, 537
Хротсвита, аббатисса 337, 363, 411

Ц

Цезарь 308, 454
Цезарь Арльский, св. 305, 377
Цельс 206
Церера 456, 537
Цецилия св. 390, 430, 532
Цицерон 142, 145, 455

Ч

Челлини Бенвенуто 23

Ш

Шаванн, М. 194
Шанфлери 106, 110
Шлоссер, Юлиус фон 39

Э

Эгидий Лангедокский св. 374, 386,
437, 441, 444, 473, 474, 476, 477
Эзоп 241, 457
Эйкен, Х. ван 71
Элиан 65, 73, 85
Элигий св. 402, 403
Эльм (Эразм) св. 377, 400
Эммерих, Катарина 296
Эней 162
Эннекен из Брюгге 489
Эрве св. 387
Эрве, монах 243
Эскулап 463
Эсфирь, царица 234, 235

Ю

Юдифь 159, 234, 235
Юи, Ренье де 58
Юлиан из Ле Мана св. 398
Юлиан Отступник 368
Юлиан Странноприимец св. 376, 403,
428, 436
Юнона 456
Юпитер 456, 537
Юстин св. 455
Юше Эжен 28, 365, 368, 439

Я

Янус 119, 120



**НОУ ВПО «Институт философии,
теологии и истории
св. Фомы»**

105005, Москва, ул. Фридриха Энгельса, 46, стр. 4,
м. «Бауманская»

Тел. 8-499-261-0146.

e-mail: thomas-secr@yandex.ru

<http://www.ifti-thomas.ru>

Лицензия Федеральной службы по надзору в сфере образования
и науки Серия А № 165932 от 05.05.06

Специальность: Религиоведение

Квалификация: Религиовед, преподаватель

Форма обучения: очно-заочная (вечерняя)

Срок обучения: 5,5 лет (на базе среднего (полного) общего образования).

Вступительные испытания: тест по Истории России, тест по русскому языку.

Лица, имеющие диплом о высшем профессиональном образовании различных ступеней, могут приниматься на первый курс в специально формируемые группы с последующим сокращением срока обучения до 3,5 лет за счет перезачета освоенных ранее дисциплин при получении предыдущего уровня образования в соответствии с приложением к диплому.

Вступительные испытания: Обществознание (тест).

Хавьер Субири
«Чувствующий интеллект»

Хавьер Субири (Xavier Zubiri, 1898–1983) — выдающийся испанский философ, создатель ноологии — особого «метафизического» варианта феноменологической философии. В начале своей философской биографии опирался на идеи Гуссерля; автор первого в Европе исследования о Гуссерле, написанного не на немецком языке. На зрелом этапе творчества пришел к осознанию недостаточности как гуссерлевского идеализма, так и хайдегеровской герменевтики. Собственным делом Субири стало радикальное переосмысление основных понятий феноменологии и всей традиции европейской философии в контексте принципиально нового понимания того соответствия, которое устанавливается между интеллектом и вещной реальностью.

Часть I: Интеллект и реальность

«Чувствующий интеллект» — главный труд Субири, опубликованный в последние годы жизни философа (1980–1983). Включает в себя три исследования: «Интеллект и реальность», «Интеллект и логос», «Интеллект и разум». Суть этой работы сам автор суммировал следующим образом: «Человеческое постижение формально есть чистая актуализация реального в чувствующем интеллекте». В этом томе публикуется первая часть трилогии: «Интеллект и реальность».

304 с.

Цена 350 руб.

Часть II: Интеллект и логос

«Интеллект и логос» — вторая часть трилогии испанского философа Хавьера Субири «Чувствующий интеллект».

Со времен Парменида философия пыталась разрешить проблему отношения между интеллектом и реальностью в пункте, составляющем главную тему этого тома: в «логосе», классическим выражением которого является «суждение». Субири решительно противостоит этой традиции, ведущей, по его мнению, к формально-логицистскому пониманию того, каким образом человек постигает реальность. Сам Субири отставляет первенство чувствующего постижения перед логосом. Как было показано в первом томе трилогии (*Х. Субири, Интеллект и реальность. Изд-во ИФТИ, 2006*), первичное постижение реального актуализирует

В И Б Л И О Т Н Е С А И Г Н А Т И А Н А

Б О Г О С Л О В И Е , Д У Х О В Н О С Т Ь , Н А У К А

вещи, поскольку они «реальны». Логос же представляет собой последующий («позднейший») модус постижения, позволяющий выразить то, чем эти реальные вещи являются «в реальности».

Развитию этой центральной идеи посвящена вторая часть трилогии.

336 с.

Цена 350 руб.

Часть III: Интеллект и разум

«Интеллект и разум» — третья, заключительная часть трилогии испанского философа Хавьера Субири «Чувствующий интеллект». Тема этой последней части — разум как фундаментальный модус постижения, реализуемый в форме познания. По убеждению Субири, классическая европейская философия основывается на двух базовых отождествлениях: отождествлении постижения с познанием и познания с наукой. Субири опровергает оба тождества и разрабатывает свою концепцию познания как рационального постижения, которое вписывается в неизмеримо более широкое понятие чувствующего интеллекта. В этой концепции разум понимается как постижение глубинной реальности вещей, которая, будучи взята как целое, образует мир.

288 с.

Цена 350 руб.

В.В. Бибихин

«Ранний Хайдеггер»

Основой книги стал курс «Ранняя философия М. Хайдеггера», прочитанный В.В. Бибихиным на философском факультете МГУ в течение четырех семестров с 1990 по 1992 гг. Ранние произведения немецкого философа прочитываются не как нечто незрелое и предварительное, а скорее как комментарий к позднему Хайдеггеру. Большая часть курса и семинаров посвящена чтению и разбору основного произведения Хайдеггера «Бытие и время» (1927). Книга дополнена двумя статьями, написанными на основе курса, и статьей «От Бытия и времени к Beiträге», являющейся своеобразным продолжением его тематики.

536 с.

Цена 460 руб.

BIBLIOTHECA IGNATIANA
Богословие, Духовность, Наука

Эмиль Маль
Религиозное искусство XIII века
во Франции

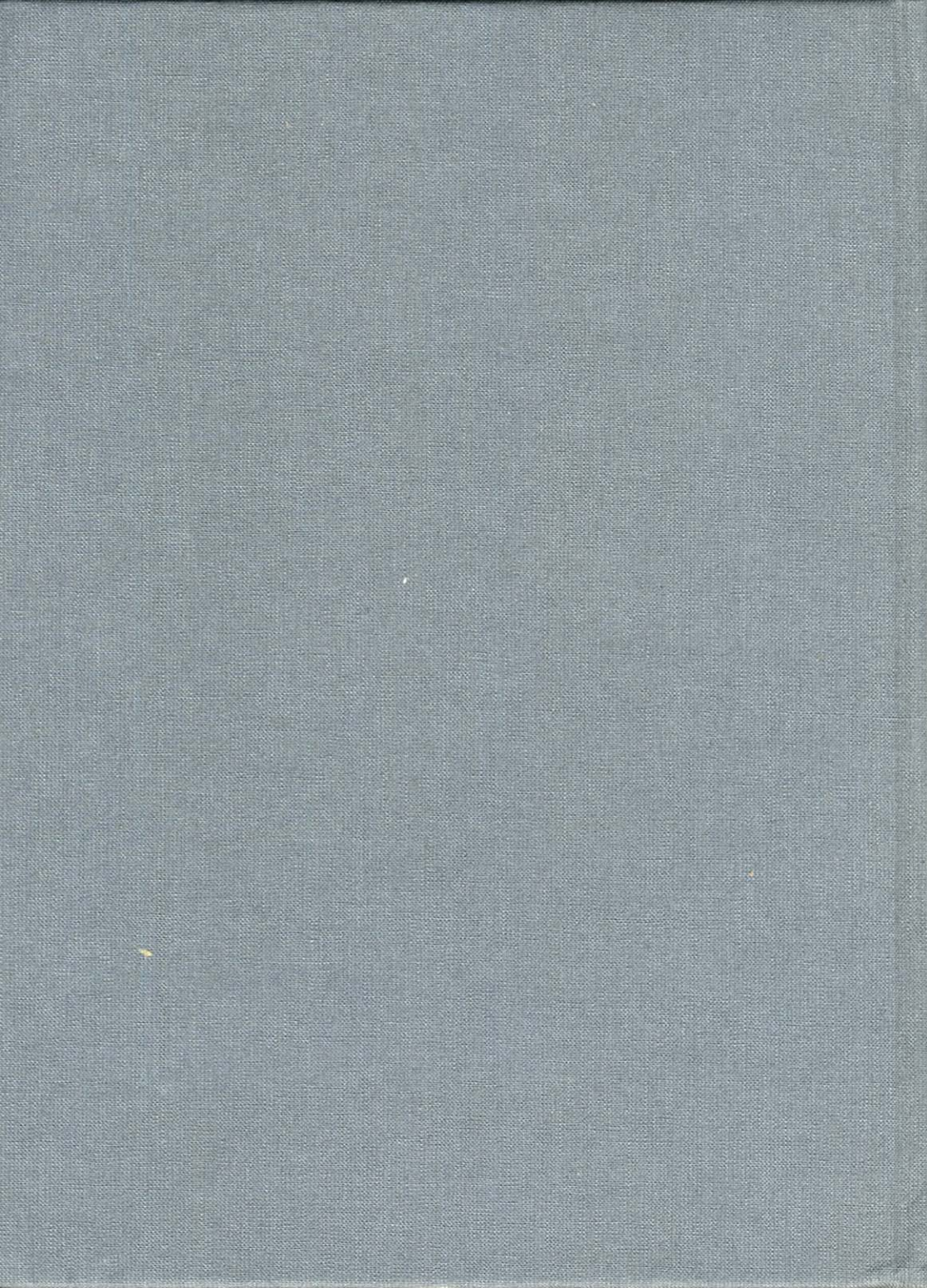
Корректор: *И. Карезина*
Верстка: *С. Хос*

Издание Института философии, теологии и истории
св. Фомы.

Адрес издательства:
105005, г. Москва, ул. Фридриха Энгельса, 46, стр. 4
тел.: 8 (499) 261-01-46
e-mail: thomas-secr@yandex.ru

Тираж 1000 экз.

Заказ 259
Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6



ВІБЛІОТЕКА ІГНАТІАНА
Богословие, Духовность, **Наука**

