

Д. Дюби

Время соборов
Искусство и общество 980-1420

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 93
ББК 63.3
Д11

Д11 **Д. Дюби**
Время соборов: Искусство и общество 980-1420 / Д. Дюби – М.: Книга по Требованию, 2023. – 410 с.

ISBN 978-5-458-12629-8

ISBN 978-5-458-12629-8

© Издание на русском языке, оформление
«УОУО Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

стиля, — с другой»¹⁵, он все же полагает это возможным. Задачу своей книги «Святой Бернард: цистерцианское искусство» Дюби формулирует так: «<...> обнаружить некое созвучие между *идеями* святого Бернарда, *формами*, в которых воплощались эти идеи (имеются в виду особенности художественного стиля цистерцианских монастырей), и, наконец, *мирам*, окружавшим эти идеи и формы»¹⁶.

В еще большей степени все сказанное касается книги «Время соборов. Искусство и общество 980—1420 годов», предлагаемой вниманию читателя. Приступая к знакомству с ней, читатель должен помнить, что перед ним, строго говоря, *не* монография. Это объединенные под одной обложкой три работы, каждая из которых в первом издании¹⁷ представляет собой великолепно выполненный альбом по средневековому искусству, где текст Дюби есть, в сущности, всего лишь комментарий к иллюстрациям, пусть и весьма обширный. Во французской исторической науке давно уже принято адресовать научные труды не только собратям по цеху, но и широкой читающей публике, однако три альбома, составившие «Время соборов», отличаются тем, что для научного содружества изначально и не предназначались. Отсюда формальные и стилистические особенности книги: написанная ярким, даже «цветистым» языком, с использованием столь любимым французами риторических приемов, она лишена научного аппарата, в частности ссылок (именной указатель добавлен отечественными издателями). Это вызвало недоумение и даже критику со стороны специалистов в других странах. Так, немецкий ученый К. Шрайнер отметил, что данная книга не содержит того, что обещает: встречи и пересечения искусства и общества даются на ассоциативном уровне и скорее посредством «вчувствования», нежели аргументированно, и прекрасный стиль изложения подчас заменяет исторические доказательства¹⁸.

Сам Ж. Дюби и согласен, и не вполне согласен с этим. Он именует свой труд собранием эссе, но настаивает, что речь идет все же не просто и не только об альбомных иллюстрациях: «В трех эссе я пытался извлечь из пластов памяти и музейной среды образцы искусства и поместить их в жизненный контекст — не наш, но тех, в чьем сознании родились эти произведения, кто первым восхищался ими. Итак, можно сказать, что в этих книгах речь идет о Средневековье. О необычном Средневековье».

Давайте и мы войдем в это «необычное Средневековье», проследим за исследовательской мыслью профессора Дюби (автор настоящего предисловия всячески будет стараться не впадать в пересказ, а если не получится — просит у читателя прощения).

Первый раздел книги — «Монастырь. 980—1130»¹⁹ начинается мощным аккордом: «Кругом царило почти полное безлюдье». И далее: «Попадались лепившиеся друг к другу лачуги из камня, глины, веток, окруженные колючей живой изгородью и кольцом садов. <...> Кое-где встречались и крупные поселения, но они все еще

¹⁵ *Duby G. Saint Bernard... P. 15.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ См.: *Idem. Adolescence de la chrétienté occidentale, 980—1140. Genève, 1966; Idem. L'Europe des cathédrales, 1140—1280. Genève, 1966; Idem. Fondements d'un nouvel humanisme, 1280—1440. Genève, 1967.*

¹⁸ См.: *Schreiner K. Von der Schwierigkeit, mittelalterliche Mentalitäten kenntlich und verständlich zu machen: Bemerkungen zu Dubys «Zeit der Kathedrale» und «Drei Ordnungen» für deutschsprachige Leser // Archiv für Kulturgeschichte. 1986. Bd. 68. H. 1. S. 219—220.*

¹⁹ Отличие в хронологических рамках данного раздела от таковых в послужившем основой для него альбома «Юность западного христианского мира. 980—1140» объясняется авторской правкой.

походили на деревни — это был лишь голый скелет римского города — руины, которые стороной обходил крестьянин с плугом, кое-как восстановленная ограда, превращенные в церкви или крепости каменные строения времен Римской империи. <...> Почва бесплодна от неумелого обращения — бросая зерно в землю, крестьянин в удачный год рассчитывал собрать лишь втрое больше. Хлеба хватало ровно до Пасхи, потом приходилось довольствоваться дикими травами, кореньями, случайной пищей, добытой в лесах и на речных берегах. <...> Можно ли считать преувеличением упоминание о горах мертвых тел, о толпах евших землю и выкапывавших трупы из могил? <...> Мир был полон страха и в первую очередь боялся собственной немощи».

Этот мир катился в пропасть после гибели Римской империи. «Завоевания Каролингов ненадолго восстановили подобие мира и порядка в континентальной Европе, но сразу после смерти Карла Великого отовсюду — из Скандинавии, восточных степей, со средиземноморских островов, которые захватили исламские полчища, — хлынули несокрушимые орды переселенцев и обрушились на латинский христианский мир, чтобы предать его разграблению».

Но вот наступил тысячный год. Замечу, что эта дата давно привлекает внимание историков²⁰. Они связывают ее и с напряженным ожиданием конца света, и с прекращением набегов завоевателей, и с хозяйственным подъемом. «После 980 года больше не видно ни разоренных аббатств, ни испуганных монахов, покидающих родные обители, спасая себя и свои святыни. Отныне если за вершинами деревьев виднеется зарево, это уже не отсветы пожара, а костры земледельцев, выжигающих лес на месте будущего поля. <...> Именно в то время волны недорода утратили былую мощь и стали реже накатываться на Европу. В постепенно обустроенных деревнях появилось больше места для жизни, эпидемии теперь наносили меньше вреда». Но! «На самом деле рассвет занялся лишь для небольшой горстки людей. Большинство же еще очень долго пребывало во тьме, тревоге и нищете. <...> Только строгой иерархической системой социальных отношений, властью сеньоров и могуществом аристократии можно объяснить тот факт, что удивительно медленное развитие примитивных материальных структур смогло вызвать феномены роста <...> и наконец дать толчок возрождению высокой культуры. Если бы непререкаемая власть малочисленной группы аристократии и духовенства не оказывала такого сильного влияния на толпы подчиненных работников, никогда на бескрайних пустошах, в среде грубого, дикого и бедного народа не возникли бы художественные формы, эволюция которых рассмотрена в этой книге».

Впрочем, представляют ли эти художественные формы собой искусство в нынешнем смысле слова? «В ту эпоху все, что мы называем искусством, или, по крайней мере, то, что от него осталось спустя тысячу лет, самая его прочная, наименее подверженная разрушению часть, не имело иной цели, как положить к стопам Бога богатства видимого мира, дать человеку возможность умерить гнев Всемогущего этими дарами и снискать Его милость. Все великое искусство было жертвой, приношением. В нем больше магии, чем эстетики». И искусство развивается под эгидой отмеченного меньшинства — носителей власти и религиозного авторитета.

Власть в раннее Средневековье, то есть, строго говоря, во времена, находящиеся за пределами рассмотренных в данной книге, была властью, во-первых, военной, во-вторых, магической. «Короли варваров обладали <...> магической способностью посредничать между народом и богами. От их заступничества зависело счастье всех подданных. Эту власть короли наследовали от самого божества, чья

²⁰ Сам Дюби написал об этой дате книгу: *Duby G. L'an mil. P., 1974*. См. также: *Поньон Э. Повседневная жизнь Европы в 1000 году. М., 1999*.

кровь текла в их венах». Но уже в VIII веке происходит резкий поворот, ставший, впрочем, и толчком к развитию прежних идей. Сильнейший из владык Западного мира, правитель Франкского королевства Пипин Короткий, был коронован в середине VIII века по образцу библейских царей, и он становится не потомком давно забытых языческих богов (да и не мог он на это претендовать по праву рождения), но помазанником Божиим. «Священнослужители окропляли короля елеем, который, умащая его тело, наделял государя божественной силой и сверхъестественными способностями. Эта церемония <...> вводила монарха в лоно Церкви, где он занимал место рядом с епископами, которые также проходили обряд посвящения в сан. <...> И наконец, поскольку художественные традиции, унаследованные через произведения, составлявшие славу римского искусства, в VIII веке на Западе сохранились только в лоне Церкви, поскольку любой опыт строительства здания или украшения отдельных предметов, имевший ранее целью возвеличивание могущества городов, отныне славил Бога, поскольку великое искусство стало всецело литургическим – в силу всех этих причин король, которого христианизация его магической власти поместила в центре церковного церемониала, стоял теперь и у истока величайших художественных начинаний».

В 800 году Карла Великого короновали императорской короной. Образы великой империи, христианской монархии и магической власти слились воедино. Империя – Римская, потому именно античные (и позднеантичные, то есть времена после принятия Константином Равноапостольным христианства) образцы стали формой для нового искусства, которое можно назвать «имперским». Это архитектура. «Карл Великий пожелал, чтобы его молельня в Ахене походила на императорские часовни, которые он видел в Равенне, – церковь центрического плана. Это произведение архитектуры должно было выражать особую миссию государя, ходатайствующего перед Богом за свой народ». Это и книжная миниатюра («античная традиция передавалась прежде всего через книжное искусство»), тем более что книга становится на какое-то время необходимым предметом: во времена Карла Великого растет число школ, ибо «в обществе, где культура аристократии была исключительно военной и полностью чуждой образованию, государь должен был поддерживать институты, дававшие необходимое образование священнослужителям. <...> Культурная традиция передавала наследие, которое почтительные поколения ревностно пронесли сквозь тьму и смуты раннего Средневековья, наследие золотого века империи латинян. Эта культура была классической, переживавшей воспоминания о Риме».

Распад империи Карла Великого не полностью и не сразу уничтожил это классическое искусство. Во-первых, именно около 1000 года возникает новая империя, наследница, хотя и уменьшенная, империи Каролингов – Священная Римская империя, фактически Германское королевство, но с рядом иных земель, в частности с Северной Италией, и, главное, со столицей – пусть, как правило, номинальной – в Риме. «Воскрешенная германизированная империя была римской в значительно большей степени, чем империя Каролингов». Во-вторых, императорская власть не уничтожила власти королей, также священной власти. «Государь был тем, кто дает нечто Богу и людям, из его открытых ладоней должны были сыпаться великолепные произведения искусства. Дарящий становился выше того, кто принимал дар, первый подчинял себе второго. Следовательно, монарх царствовал даруя – дарами завоевывал для своего народа благосклонность сверхъестественных сил, дарами получал любовь подданных. Короли при встрече старались подарками доказать друг другу свое превосходство. Вот почему лучшие художники XI века собирались вокруг правителей, пока те сохраняли свое могущество. Искусство того времени было по своей сути придворным, оно было священным. Художе-

ственные мастерские переходили под покровительство королевских дворов. Расцвет различных династий с необыкновенной точностью отразился в географии искусства XI века». Но... «пока те сохраняли могущество».

Поворот произошел именно в XI веке, и связан он был с «феодалной революцией». «Движущей силой преобразований была не экономика, развивавшаяся крайне медленно и не способная вызвать никаких серьезных перемен. Причину следует искать в политической жизни — во все возраставшем бессилии королей». Во времена набегов арабов, викингов, венгров «неуклюжая королевская армия, приехавшая к заранее спланированным военным действиям, тратившая много времени на сборы и тяжелая на подъем, оказалась не способной оказывать сопротивление, отражать и предупреждать нападения. В Западной Европе, раз за разом переживавшей поражения, настоящим правителем области становился военачальник, способный обеспечить мирное существование. <...> О безопасности народа теперь заботился не король, а сеньоры. Королевская власть действительно сдала позиции. Она по-прежнему была жива в сознании людей, но уже, скорее, как некий миф. В реальной, повседневной жизни настоящие авторитет и власть перешли к местным правителям, герцогам и графам». Этим дело не ограничивается. Как говорится, «процесс пошел». «Вскоре графы освободились от господства герцогов, как те в свое время — от господства королей. Затем, с приближением тысячного года, распались и графские владения. Любой, кто владел крепостью, окруженной полями и лесами, создавал вокруг нее маленькое независимое государство. На пороге XI века все королевства по-прежнему существовали. Правителей коронуют, и никто не сомневается, что они поставлены Богом. Но военная мощь, власть судить и наказывать отныне рассеяна, рассредоточена среди множества политических образований разного масштаба».

Однако у этих почти совершенно независимых «маленьких королей» не было главного атрибута *королевской* власти: они не были коронованы, помазаны на царство, в них не соединялись, как в королях, духовное и светское начала, они были лишены магической способности осуществлять посредничество между Богом и людьми. И отсюда не могли они возложить на себя эстетические функции королевской власти. Новый культурный подъем, создавший романское искусство, объясняется иными причинами.

В Священной Римской империи, в королевствах — наследниках империи Карла Великого в руках монархов концентрировались большие (сообразно эпохе, конечно) средства, которыми они могли одаривать церкви, оплачивать создание произведений искусства, которые были подношениями Богу. С «феодалной революцией» богатства, образуемые как в результате эксплуатации подвластного населения, так и от войн и грабежей, находятся в руках феодалов. Они также готовы приносить дары церквям и Церкви в целом, но не могут быть при этом посредниками между Богом и людьми. Освободившиеся места занимают монахи, и именно с этим переходом Ж. Дюби связывает рождение романского искусства.

Центром художественной деятельности и горнилом, в котором создавалось новое *романское* искусство, стал монастырь. Королевская власть слаба, властвующая аристократия не имеет ни сакрального статуса, ни достаточных для осмысления хоть какой-нибудь эстетической программы познаний, белое духовенство слишком погрязло в мирских делах. Мир живет в ожидании Страшного суда. Ж. Дюби полагает, что особенно напряженно ожидали не 1000-го года. «Можно утверждать, что многие христиане с тревогой ожидали наступления тысячелетия Страстей Господних — 1033 года. В культуре, придававшей такое значение поминовению усопших и посещению могил, дата смерти Бога занимала гораздо более важное место, чем дата Его рождения».

Озабоченные спасением своей души перед неизбежностью Страшного суда люди возлагают надежду на монахов, чьей функцией в обществе была молитва («Первой задачей монахов было молиться за общество»). Именно поэтому означенное общество видит свой моральный идеал, который должно было воплощать искусство, в монахах. Именно монашество завоевывает главенствующее положение в духовной жизни общества, а значит – и в искусстве.

Искусство же, как говорилось, – жертва Богу. «Главенствующее положение, занимаемое монастырями, объясняет также, почему значительная часть их доходов тратилась на украшение обителей. Бога славят не только молитвой, Ему приносят в дар прекрасные произведения, декор и архитектурную гармонию зданий, которая становилась лучшим выражением могущества Предвечного. В результате упадка королевской власти и изменений, происходивших в обществе, на аббатства легла задача представлять перед Богом за народ, издревле считавшаяся компетенцией монархов, а также все, что касалось управления художественным творчеством. Служение Богу за весь народ, совершаемое монахами, вызвало в XI веке расцвет церковного искусства».

Однако высокий духовный статус следует поддерживать, в том числе и в первую очередь, доказательством непричастности к этому, погрязшему в грехах миру. Нужны реформы, благодаря которым монастыри станут очагами святости и выйдут из-под контроля светской власти, а равно и из-под власти слишком уж обмирщенных епископов. Дабы противостоять этой власти, монастыри объединяются в конгрегации, главной из которых станет Клюнийская, возникшая вокруг этого аббатства в Бургундии.

С точки зрения истории искусства, победа дисциплинированных, противостоящих епископам и феодалам клюнийских аскетов означает расцвет нового художественного стиля – романского. Его первоначальное распространение совпадает с теми территориями, где клюнийские традиции были наиболее сильны – в Бургундии, Аквитании, Провансе. Но это также те области, которые в процессе «феодалной революции» ранее других освободились от королевской власти. И эти же земли были теми, где римская традиция – а в «большом» искусстве других и не существовало – была наименее связана с «имперским», «королевским» искусством. Образ Рима, вдохновлявший создателей нового стиля, отличался от того образа, который влиял на мастеров Карла Великого и Оттона III, этот образ проявлял свое воздействие в тех регионах, где античные традиции, по существу, не угасали и питали повседневную культуру, где находилось множество памятников античной эпохи.

Античность, впрочем, давала лишь форму новому искусству. Суть его состояла в другом и питалась другим. «Что делать с богатствами, которые ежедневно в изобилии производились в имениях, находившихся в умелых руках? С богатствами, которые со всего христианского мира стекались в аббатство от набожных прихожан? С золотыми монетами и слитками серебра, которые Христовы рыцари, победители ислама, жертвовали монастырям? Все эти сокровища должны были служить приумножению роскоши, с которой было обставлено богослужение. Вскоре клюнийская община превратилась в огромную мастерскую, где монахи-художники трудились над убранством Божьего дома. <...> Но эти новые храмы, их декор, груды драгоценностей, окружавшие алтари, в действительности были лишь оболочкой, идеально соответствовавшей содержанию – гораздо более значимому произведению искусства, которое ежедневно повторялось в строго регламентированной пышности литургического богослужения». То есть суть нового искусства – литургия.

Литургия – значит в первую очередь музыка. «Литургическое действо было музыкальным. Религиозность XI века раскрылась в песнопении, которое полным голосом в унисон исполнял мужской хор. В нем звучало единодушное, угодное Богу,

внимавшему хвале, воздаваемой Создателю Его творениями». Но и изобразительное искусство стремится к тому же, хотя не только к этому. «То, что мы называем искусством, имеет только одну цель – сделать видимым гармоничное строение мира, расположить определенное число знаков на предназначенных им местах. Искусство запечатлевает плоды созерцательной жизни и передает их в простых формах, чтобы сделать восприятие доступным для тех, кто находится на первых ступенях приобщения к знанию. Искусство – это рассуждение о Боге, такое же, как литургия и музыка. Оно также стремится прорубить, расчистить дорогу, пробиться к глубинным ценностям, скрытым в чаще природы и Священного Писания. Искусство показывает нам внутреннюю структуру того стройного здания, какое представляет собой тварный мир».

Цель искусства в Средние века – обеспечить спасение. Но к этой цели может вести два пути. Один путь – для мирян. «Дело монастырей – не только постоянно и от имени всего народа возносить Богу подобающую Ему хвалу, но и готовить людей к грядущему Воскресению». В этой подготовке искусство играет определенную роль. «Безусловно, произведение искусства могло иметь определенное значение в воспитании верующих <...> Огромное число монументальных изображений, которое предложила новая скульптура после 1100 года, внезапно предстало перед всем сообществом верующих. Для них изваяния стали учебником».

Главное все же не в этом. «Однако в художественном творчестве той эпохи воспитательные цели отошли на второй план. Эстетика, к которой обратилось монастырское искусство, была замкнутой, обращенной внутрь себя, открытой лишь посвященным, чистым людям, которые, отказавшись от погрязшего в пороке мира и его соблазнов, возглавляли христианский народ в его движении к истине». Ж. Дюби настаивает: «Признаем же, что архитектура и изобразительное искусство XI века, как музыка и литургия, были неким способом инициации. Поэтому в их формах не было ничего народного. Они обращались не к толпам, а к избранным, узкому кругу тех, кто начал взбираться по лестнице, ведущей к совершенству». Эти избранные, идущие другим путем, – монахи, аскеты, погруженные в созерцание, дабы узреть сверхчувственное, лежащее за пределами видимого мира. «Созерцание видимого мира становится отныне не так необходимо: его следует оставить позади. <...> Религиозное искусство XI века пытается сконцентрировать евангельское учение в нескольких знаках, превращает их в огненные столпы, подобные тому, в который превратился Иегова, чтобы вести народ Свой в Землю обетованную. Христос нигде не изображен как брат. Он предстает господином, который властвует и судит, Владыкой. <...> Кто в то время мог представить рыбаками и нищими святых Иакова или Павла, могущественных апостолов, на чьих могилах происходило столько чудес, которые поражали молнией и “огнем святого Антония” сомневающихся в их власти? Как христианство 1000 года, простертое ниц перед мощами, осмелилось бы привязаться к тому, что было человеческого в Христе? В романский период апостолы жили в невидимом мире, в царстве Воскресшего в праздник Пасхи, который запретил женам-мироносицам прикасаться к Себе, в царстве Христа, оторвавшегося от земли в день Вознесения, в царстве Вседержителя, восседавшего на троне в апсиде» романских соборов. Это – Христос Апокалипсиса.

Другие, впрочем, думали иначе. «Второе движение зародилось в недрах монастырской жизни. Некоторые монахи считали Апокалипсис менее захватывающим, чем Новый Завет. Они восстали против торжественности и роскоши клюнийской литургии и, не стремясь к славе серафимов, стали проповедовать образ жизни, который здесь, на земле, должен был превратить служителей Бога в истинных апостолов, подражавших Христу в Его нищете. <...> В XI веке постепенно зарождается идея о том, что внушающий страх Бог, чей трон на портале <...> возвышается над

собранием судей, разгневанный Бог, карающий людей чумой, голодом, набегами неведомых грабителей, вышедших некогда из недр Азии, Бог, Второе пришествие которого ожидалось с таким напряжением, не кто иной, как Сын, то есть человек». Конечно, Господь не есть просто человек, но и человек тоже. На портале церкви в Отёне (ок. 1120 г.) «Иисус восседает посреди апостолов, которые больше похожи на людей, чем на небожителей». На рубеже XI и XII веков великий богослов Ансельм Кентерберийский задается вопросом: почему Бог стал человеком? «В поисках ответа он составил схоластическую методику и предложил толкование воплощения Бога в человеческом образе, иллюстрацией чему стала готическая скульптура». Впрочем, скульптура эта появляется после 1130 года – в другую эпоху.

Вторая часть книги именуется «Собор. 1130–1280». Главное в этой части – готическое искусство. Это искусство городов и королевских дворов. «По определению, собор – это церковь епископа, следовательно, городская церковь. Возникновение церковного искусства в Европе в первую очередь означало возрождение городов, которые в XII–XIII веках непрерывно росли, становились оживленней, предместья тянулись все дальше вдоль дорог. Города притягивали богатство. Долгое время города находились в тени. Теперь же к северу от Альп они снова стали очагами высочайшей культуры. <...> Новое искусство воспринималось людьми того времени исключительно как “французское искусство”. Оно расцвело в провинции, называвшейся тогда Францией, – между Шартром и Суассоном <...> Париж стал его средоточием. Париж, королевский город, первым в средневековой Европе ставший настоящей столицей – тем, чем давно перестал быть Рим. Столицей не империи, не христианского мира, но королевства, Царства. Городское искусство, наивысшим проявлением которого в Париже стали формы, называемые нами готикой, предстает как королевское искусство. Основной его темой становится прославление единовластия – безраздельного владычества Христа и Богородицы. В Европе соборов утверждается могущество королей, освобождающееся от душившего его феодализма». Данная эпоха была эпохой экономического подъема. Однако «достаток, ставший следствием развития сельского хозяйства, оставался уделом избранных, а пирамидальную структуру государственного устройства венчала теперь фигура короля, причислявшего себя к церковнослужителям и восседавшего в окружении епископов. Вот почему следствием подъема деревень стало строительство соборов, знаменовавшее расцвет королевской власти». Это отражается и на искусстве. «Благополучие монархии и Церкви коснулось также и искусства Франции, становившегося все более безмятежным. Оно привыкло к улыбке, училось выражать радость. Эта радость была не только земной, так как священное неразрывно соединялось с мирским (сам король был тому примером), происходило чудесное слияние преходящего и вечного. Искусство соборов нашло завершение в почитании во-человечившегося Бога и стремилось изобразить примирение Создателя и Его творения. Таким образом, оно переносило в область сверхъестественного и освящало радость жизни, которую испытывал рыцарь, галопом мчавшийся по майским цветам, беззаботно топтавший луга и нивы».

Но, конечно, и здесь экономика – не главное. Готическое искусство, как и предшествующие стили, есть искусство религиозное. «Основные формы этого искусства возникли в тесном кругу приближенного к трону духовенства, в немногочисленном обществе с высоким уровнем достатка, в среде тех, кто находился в авангарде интеллектуальных изысканий». Эта узкая группа придворных интеллектуалов-теологов не очень-то была связана с окружающим обществом. «Между 1130 и 1280 годами глубинные течения, незаметно изменявшие его [общества. – Д. Х.] строение, получали едва заметный отклик в узком кругу духовенства, руководившего художниками и следившего за строительством соборов. Эти течения также не нашли

отражения в художественном творчестве, развитие которого зависело в значительной степени от движения религиозной мысли. Итак, чтобы понять искусство того времени, в первую очередь следует обратиться не к экономике или социологии, а к богословию».

Готическое искусство появилось, по мнению Ж. Дюби, по воле одного человека, ибо зарождение готического стиля связано с перестройкой аббатом Сугерием церкви монастыря Сен-Дени в 1135–1144 годах. «Монастырь возник по воле одного человека – аббата Сугерия. <...> Сугерий стремился к тому, чтобы его монастырь стал произведением богословия. Безусловно, богословие это основывалось на сочинениях покровителя аббатства, святого Дионисия, или, как было принято считать, Дионисия Ареопагита», которого – совершенно безосновательно – идентифицировали с первым епископом Парижским, небесным патроном Галлии и аббатства Сен-Дени. В приписываемых Дионисию Ареопагиту произведениях описывается иерархическая структура небесного и земного миров, порожденных эманацией света из его первоначального источника, каковой есть Бог. Таким образом, свет объединяет всю структуру видимого и невидимого мира. Раз абсолютный свет – Бог – скрыт в каждом из творений, то это придает миру единство, целостность и стройность; между творениями Божиими существуют определенные соответствия, познание которых дает возможность постичь Бога.

Указанная концепция – ключ к пониманию нового искусства, ей соответствует архитектура готического храма, в котором свет придает единство внутреннему пространству. Сама готическая конструктивная система и была направлена на создание слитного, пронизанного светом пространства. Сугерий предпринял перестройку фасада монастырской церкви Сен-Дени. «Свет заходящего солнца проникал внутрь через окна трех порталов. Над ними сияла роза – первая, появившаяся в западной части церкви и освещавшая три верхние часовни в честь небесных иерархов – Девы Марии, архангела Михаила и ангельского воинства. Основной элемент фасада всех будущих соборов возник благодаря богословским рассуждениям Сугерия. <...> На противоположном конце церкви, там, где, повторяя движение восходящего солнца, завершалось литургическое шествие, Сугерий устроил источник света, место, где становилось возможным в ослепительном сиянии приблизиться к Господу. Было решено убрать стены, и строителям пришлось для этого использовать все архитектурные возможности того приема, который до сих пор применялся в зодчестве лишь для украшения, – речь идет о пересечении стрельчатых арок. <...> Романские образцы предлагали план галереи церковных хоров, от которой во все стороны отходили ответвления-ниши. Сугерий приложил все силы, чтобы сделать эти ниши как можно более открытыми дневному свету. Изменив строение сводов, он добился появления дополнительных окон, заменил стены-перегородки колоннами и воплотил свою мечту – придал стройность богослужению, подчинив освещение храма особой логике. Все участвующие в службе будут теперь собраны вместе, организованы в единое целое самой формой полукружия и еще более того – объединяющим всех светом». И т. д., и т. п. – пусть лучше читатель обратится к тексту самого профессора Дюби.

Другой важной чертой теологии Сугерия, проявившейся в декоре построенной им церкви Сен-Дени, была идея воплощения Бога в человеке. «Новое искусство, создателем которого был Сугерий, стало прославлением Сына Человеческого».

Богословие шло рука об руку с экономикой и политикой. Прославление Сына Человеческого переплеталось с прославлением могущества епископов и городов. Богатство Церкви во многом определялось богатством горожан. «Богатство текло в епископскую казну <...> через пожертвования. Совесть у купцов была неспокойна. Они все время слышали: “ни один торгующий не может быть угоден Господу”,

потому что наживается за счет своих братьев. <..> С приближением старости деловой человек, беспокоясь о душе, желал искупить грехи, щедро одарив какой-нибудь монастырь. <...> Во времена Людовика VII и Филиппа Августа река благочестивых подношений потекла от разбогатевших горожан. <...> Строительные планы епископов, требовавшие огромного количества денег, в первую очередь были направлены на то, чтобы утвердить их собственное могущество, способствовать их личной славе. Епископ был сеньором, князем и желал, чтобы о нем говорили. Новый собор казался ему подвигом, победой; он мечтал о нем, как полководец о выигранной битве. Чувствуется, что Сугерий, описывая предпринятые по его указанию строительные работы, трепещет от гордости. <...> Епископская церковь символизировала также союз <...> церковной и королевской власти. <...> Она была памятником королевскому могуществу: те же возвышающиеся над фасадом башни, те же статуи-колонны, изображения на которых допускали двойное толкование. Народ узнавал в них скорее французского короля Филиппа и королеву Агнессу, чем царя Соломона и царицу Савскую. Наконец, новый собор возвещал о благосостоянии финансировавшего его строительство города, пестрого сборища лавочек и мастерских, над которыми он возвышался и которые прославлял. Собор был предметом гордости горожан».

И все же богословие, как уже говорилось, превалировало. «На строительство соборов расходовались огромные средства. Не нанося ущерба процветанию города, соборы посвящали это процветание Господу, оправдывали и возвеличивали богатство города. Однако на стройках каменщики, витражисты и скульпторы выполняли указания не торговцев вином или сукном. Их работой руководили ученые». Возникают епископские школы, предвестники будущих университетов, в них поощряются диспуты и споры, и «в этих сомнениях, поисках и спорах крепнет молодое богословие, становясь суше, но в то же время тверже, сильнее, строже. <...> В глазах магистров, преподававших в городских школах, заботившихся о строгости рассуждений и стремившихся понять суть того, о чем они говорили, Бог предстает уже не сияющим источником света, предвечная красота которого ослепляла монахов, предававшихся созерцанию. Они видели Его скорее таким же *человеком*, как они сами, представляли Христа Учителем, несущим свет разума, свет книжных знаний, видели Его своим братом». Помимо этого новое «сухое» богословие выдвигает на первое место разум, стремится стать рациональным. «Мир перестает быть нагромождением символов, подавляющих воображение, он приобретает логичную форму, которую повторяет собор, отводя подобающее место каждому видимому творению. Геометру надлежало, обратившись к дедуктивным математическим знаниям, облечь в осязаемые формы, передать в камне невероятные бестелесные образы Небесного Иерусалима, которые в Сен-Дени смогли воплотиться лишь в ослепительном сиянии, льющемся через витражные стекла». Мощную поддержку разуму, рациональности давала заново открытая математика. «Впервые в Сен-Дени структура здания была вычислена «с помощью математических инструментов», и скорее всего план крипты, в который следовало включить часть старого здания IX века, был построен с помощью компаса. Такой подход избавлял архитектуру от эмпиризма романских построек. Логический стержень помогал обрести большую независимость от материала, позволял строить не такие тесные и приземистые, более открытые свету здания. Наконец, появилась возможность с помощью математических расчетов воплотить в жизнь все эти рациональные построения. Аркбутаны, изобретенные в Париже, чтобы еще выше надстроить неф Нотр-Дам, были порождением науки чисел. Искусство Франции, выросшее в соборных школах, охотно украшало стены церквей изображениями семи свободных искусств. С конца XII века искусство принадлежало логикам. Вскоре оно должно было стать искусством инженеров».

Но не логикой единой и даже не логикой вкуче с инженерией жив человек. Снова и снова звучит вопрос: почему Бог вочеловечился? Но сочетается этот вопрос и с другим: а мог ли Он это сделать? Пышные богатства Церкви вызывают осуждение тех, кто молится нищему Христу. Возникают и множатся различные секты, требующие всеобщей обязательной бедности, например вальденсы. Еще дальше по пути отказа от материальных богатств идут другие еретики — катары, отвергающие вообще весь материальный мир. По их учению, есть добрый Бог света, сотворивший все духовное, и есть злой Бог тьмы, создавший все материальное. «Катарский дуализм перенял терминологию и некоторые символы, которыми пользовалось католическое духовенство, так что переход от резкой критики, которой странствующие проповедники подвергали епископов, к чистой ереси казался незаметным. Доктрина катаров отрицала существование иерархии небесных чинов, предложенной Дионисием Ареопагитом <...> и само понятие Творения: материя — это зло; она не могла быть создана добрым Богом. Учение катаров отвергало также принцип вочеловечения Бога и, по-видимому, считало Христа лишь ангелом, посланцем Бога света. <...> Действительно, как вообразить божественное сияние погруженным во тьму человеческого тела, обретающим плоть в лоне женщины, как почитать Деву Марию? Катары также отвергали понятие искупления. Возможно ли представить себе, что Бог света претерпел страдания в человеческом облике, и какова цена мучений, принятых бранным телом? Для *совершенных* [духовенство катаров. — Д. Х.] крест был бессмысленным символом, мистификацией. Они решительно отмежевались от <...> богословских спекуляций на тему Троицы, от всей иконографии соборов». Значит, Церкви надо было в борьбе с такими мнениями донести до людей средствами искусства, хотя, конечно, не только ими, церковное учение о человеческой природе Христа. Распятия, мозаики, порталы соборов служат этому. «Созерцая Христа, умершего на Голгофе, воинов, жен-мироносиц, Марию, целующую Его правую руку, невозможно было усомниться, что Бог — Дух и Свет — принял человеческий образ, страдал и умер, чтобы искупить грехи человечества».

Ответом на ересь тех, кто отрицал земные богатства и земной мир, стало появление в XIII веке нищенствующих орденов. Новые монахи, «братья», как их называли, отрешившись от всего, что принадлежало миру, — не только от богатств, но и от жилья, от любой одежды, кроме одной рясы, от обуви, от денег, не уходили из мира, а шли в него, они воспевали этот мир, мир прекрасный, но несовершенный, ибо его отягощают грехи людей. Значит, надо призвать всех к покаянию. «XIII век был временем радостных открытий. Все было проникнуто эйфорией, вызванной победами. Проповедь покаяния шаг за шагом следует за этой радостью, чтобы никто не впал в заблуждение и чтобы народ Божий не свернул с пути, ведущего в Землю обетованную. Как и в грамотах, призывающих к крестовым походам, в скульптурном декоре соборов часто встречается крест. Он — центральный элемент сцен, изображающих Страсти Господни. Не следует забывать, что теперь крест стал символом победы, утверждал, что Бог, приняв человеческий образ, претерпел смерть. В триумфе Воскресения Христос увлекает за Собой все человечество к истинному блаженству, которое не от мира сего».

Искусство следует за мыслью новых богословов из нищенствующих орденов. Оно изображает Христа, апостолов, святых как реальных людей, но людей просветленных, перешедших в иной мир, мир света. «В то время мысль учителей воинствующей Церкви не останавливалась на Страстной пятнице, а сразу обращалась к торжеству Пасхи. В Реймсе, на внутренней стороне портала, украшенного витражами, пропускавшими лучи божественного света, дикие заросли и виноградники окружают фигуры сцены Воскресения, переставшие быть символами и ставшие персонажами. Но это еще и не действующие лица драмы. Эти скульптуры долж-