

# ОДИССЕЙ



2010  
2011

Школа и образование  
в Сопотской школе в Польше и России

Дети, мастера и традиции  
в пригороде Нью-Йорка и в родном городе  
художника

Анна — художница и ее интернационализм  
«Сфинксы» — Ольга Бурилова

Сью Гарднер и Нью-Йорк

ИЛЮСТРАЦИИ

УДК 94  
ББК 63.3(0)  
О-42

Издание основано в 1989 году

Главный редактор А.О. ЧУБАРЬЯН

Редакционная коллегия:

Л.М. БАТКИН, Г.В. БОНДАРЕНКО, И.Г. ГАЛКОВА,  
И.Н. ДАНИЛЕВСКИЙ, Б.С. КАГАНОВИЧ, О.Е. КОШЕЛЕВА,  
К.А. ЛЕВИНСОН, С.И. ЛУЧИНКАЯ (составитель и зам. главного редактора),  
С.В. ОБОЛЕНСКАЯ, А.А. ПАНЧЕНКО, М.Ю. ПАРАМОНОВА,  
Л.П. РЕПИНА, А.В. ТОЛСТИКОВ (ответственный секретарь),  
П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ, А.Л. ЯСТРЕБИЦКАЯ

Редакционный совет:

Ю.Н. АФАНАСЬЕВ, В. ВЖОЗЕК, Н. ЗЕМОН ДЭВИС,  
Вяч.Вс. ИВАНОВ, Ж. Ле ГОФФ, Ж.-К. ШМИТТ,  
О.Г. ЭКСЛЕ, М. ЭМАР

Рецензенты:

доктор исторических наук И.П. ГЛУШКОВА,  
кандидат исторических наук С.Г. ЯКОВЕНКО

**Одиссей : человек в истории /** Ин-т всеобщ. истории. – М. : Наука, 1989– .

**2010/2011** : Школа и образование в Средние века и Новое время / [гл. ред. А.О. Чубарьян]. – 2012. – 000 с. – 15ВК 978-5-02-037561-1.

Альманах посвящен теме образования и религиозного воспитания в Европе от поздней античности до XX в. Разнообразные формы обучения и системы образования рассматриваются как один из важнейших инструментов формирования религиозной идентичности в европейском обществе. Рассматривается роль античной традиции в возникновении средневековой школьной системы в католическом и православном мире; исследуются проблемы национального и религиозно-конфессионального образования в странах Европы и Америки в Новое время. В разделе “Историк и изображения” публикуются статьи по средневековой иконографии. Другие разделы выпуска посвящены социальной истории, религиозной культуре средневековья и теории исторического знания. Большая часть материалов посвящена проблемам истории России, ее прошлому и актуальному настоящему.

Для историков, историков культуры, специалистов в области гуманитарного знания и более широкого круга читателей...

По сети “Академкнига”

ISBN 978-5-02-037561-1

- © Институт всеобщей истории РАН, 2012
- © Лучицкая С.И., составление, 2012
- © Коллектив авторов, 2012. Российская академия наук и издательство “Наука”, продолжающееся издание “Одиссей. Человек в истории” разработка, оформление), 1989 (год основания, 2012
- © Редакционно-издательское оформление. Издательство “Наука”, 20102

# СОДЕРЖАНИЕ

## ШКОЛА И ОБРАЗОВАНИЕ В СРЕДНИЕ ВЕКА И НОВОЕ ВРЕМЯ

*О.В. Ауров*

“IN OMNI TEMPORE PARATUS ESTO AD INSTRUCTIONEM”: СТАНОВЛЕНИЕ ЦЕРКОВНОЙ ШКОЛЫ В КОРОЛЕВСТВЕ ВЕСТГОТОВ (VI–VII вв.).....

*М.В. Рыбина*

РЕЛИГИОЗНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ КОНФЕССИОНАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ХРИСТИАН МУСУЛЬМАНСКОЙ КОРДОВЫ (IX ВЕК) .....

*О.Е. Кошелева*

ОБУЧЕНИЕ В РУССКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ .....

*Л.А. Пименова*

МАГИСТРАТЫ ПРОТИВ ИЕЗУИТОВ: СПОРЫ О НАЦИОНАЛЬНОМ И РЕЛИГИОЗНО-КОНФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ВО ФРАНЦИИ В СЕРЕДИНЕ XVIII в. ....

*И.М. Супоницкая*

ДЖОН ДЬЮИ И “НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК” СОВЕТСКОЙ РОССИИ: ДВЕ УТОПИИ .....

*Е.Ю. Рогачева*

“НОВЫЕ ЛЮДИ ДЛЯ НОВОЙ ЭРЫ”: ВКЛАД ДЖОНА ДЬЮИ В РЕАЛИЗАЦИЮ ИДЕАЛА “НОВОГО ЧЕЛОВЕКА”

## ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ

*А.Е. Махов*

СТРУКТУРА СРЕДНЕВЕКОВОГО ОБРАЗА И ИЗОБРЕТЕНИЕ ПОЛИФОНИИ .....

*Д.И. АНТОНОВ, М.Р. МАЙЗУЛЬС*

ДЕМОНЫ, МОНСТРЫ И ГРЕШНИКИ: НЕГАТИВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ В ПРОСТРАНСТВЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ.....

*Ю.Ф. Игина*

ИЗОБРАЖАЯ ВЕДЬМУ: ИКОНОГРАФИЯ ВЕДЬМ В АНГЛИЙСКОЙ ПАМФЛЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ .....

## ИСТОРИЯ И ЛИТЕРАТУРА

*В.Н. Малов*

КРАХ ГЕРОИЧЕСКОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА: “СОФОНИСБА” ПЬЕРА КОРНЕЛЛЯ.....

## ТЕОРИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

*Отто Герхард Эксле*

“ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ” – ЕЩЕ НЕ ПОНЯТАЯ ИСТОРИЯ.....

## ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

*О.В. Хаванова*

ОБРАЩЕНИЕ В КАТОЛИЧЕСТВО КАК АРГУМЕНТ  
В МОНАРХИИ ГАБСБУРГОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА.....

## РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

*Петер Динцельбахер*

СУД ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ И СУД ВСЕМИРНЫЙ.....

*Жан-Клод Шмитт*

СНЫ ГВИБЕРТА НОЖАНСКОГО.....

## ИСТОРИК И ВРЕМЯ

*Л.В. Вольфцун*

МИХАИЛ ЭММАНУИЛОВИЧ ШАЙТАН ИЗ ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГ-  
СКОЙ МЕДИЕВИСТИКИ 1920-Х ГОДОВ.....

## ДЕЯТЕЛИ ИСТОРИИ И МАССОВОЕ СОЗНАНИЕ

*Л.Ф. Борусяк*

“САМЫЕ ВЕЛИКИЕ...” .....

*А.Г. Левинсон*

РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ О СТАЛИНЕ (ПО МАТЕ-  
РИАЛАМ ЛЕВАДА-ЦЕНТРА) .....

## ИСТОРИЯ РОССИИ: QUO VADIS?

*А.А. Панченко*

КОММУНИСТЫ ПРОТИВ СУЕВЕРИЙ: СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ И “НА-  
РОДНАЯ РЕЛИГИЯ” .....

*Д.М. Володихин*

ЧТО ЛИКВИДИРОВАЛИ, КОГДА ОТМЕНИЛИ ОПРИЧНИНУ? .....

*М.Ю. Зенченко*

“...ХОТЯТ ТАТАРОВЕ ТАМГИ И ДЕСЯТИНЫ” (ПО ПОВОДУ СПОР-  
НОСТИ БЕССПОРНЫХ МНЕНИЙ О “ТАТАРСКОМ НАСЛЕДИИ” НА  
РУСИ) .....

## ПУБЛИКАЦИИ

*М.Ю. Неклюдова*

**ИЗГНАННИК ИЗ XVII ВЕКА: ШАРЛЬ ДЕ СЕНТ-ЭВРЕМОН И ЕГО “БЕ-  
СЕДА Г-НА МАРШАЛА Д’ОКЕНКУРА С ОТЦОМ КАНЕ”** .....

SUMMARIES

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

АЛЛА ЛЬВОВНА ЯСТРЕБИЦКАЯ (1932–2010) .....

# CONTENTS

## SCHOOL AND EDUCATION IN THE MIDDLE AGES AND MODERN TIME.

*O.V. Aurov*

“IN OMNI TEMPORE PARATUS ESTO AD INSTRUCTIONEM”: THE  
MAKING OF THE CHURCH SCHOOL SYSTEM IN THE VISIGOTHIC  
KINGDOM (6<sup>TH</sup>-7<sup>TH</sup> C.) .....

*M.V. Rybina*

RELIGIOUS EDUCATION AND THE SHAPING OF CONFESSIONAL  
AND CULTURAL IDENTITY OF THE CHRISTIANS IN 9<sup>TH</sup> CENTURY  
MUSLIM CORDOBA.....

*O.Ye. Kosheleva*

TRAINING WITHIN THE MEDIEVAL RUSSIAN ORTHODOX  
TRADITION.....

*L.A. Pimenova*

MAGISTRATES VS. JESUITS: DISPUTES CONCERNING NATIONAL  
AND RELIGIOUS/CONFESSIONAL EDUCATION IN THE MID-18<sup>TH</sup>  
CENTURY FRANCE

*I.M. Suponitskaya*

JOHN DEWEY AND SOVIET RUSSIA'S 'NEW MAN': TWO UTOPIAS ....

*E.Yu. Rogatchyova*

'NEW PEOPLE FOR A NEW ERA': JOHN DEWEY'S CONTRIBUTION TO  
THE IMPLEMENTATION OF THE 'NEW MAN' IDEAL.....

## THE HISTORIAN AND IMAGES

*A.Ye. Makhov*

THE STRUCTURE OF MEDIEVAL IMAGES AND THE INVENTION OF  
POLYPHONY.....

*D.I. Antonov, M.R. Maizuls*

DEMONS, MONSTERS AND SINNERS: NEGATIVE CHARACTERS IN  
THE SPACE OF THE OLD RUSSIAN ICONOGRAPHY .....

*Yu.F. Igina*

DEPICTING A WITCH: THE ICONOGRAPHY OF WITCHES IN EARLY  
MODERN ENGLISH PAMPHLETS .....

## HISTORY AND LITERATURE

*V.N. Malov*

THE COME-DOWN OF HEROIC INDIVIDUALISM: PIERRE COR-  
NEILLE'S SOPHONISBE.....

## THE THEORY OF HISTORICAL KNOWLEDGE

*Otto Gerhard Oexle*

'HISTORY OF CONCEPTS', A HISTORY YET TO BE CONCEIVED .....

## SOCIAL HISTORY

*O.V. Khavanova*

CONVERTING TO CATHOLICISM AS AN ARGUMENT IN THE LATE  
18<sup>TH</sup> CENTURY HABSBERG MONARCHY .....

## THE RELIGIOUS CULTURE OF THE MIDDLE AGES

*Peter Dinzelbacher*

THE FINAL JUDGMENT: PERSONAL AND GLOBAL .....

*Jean-Claude Schmitt*

GUIBERT OF NOGENT'S DREAMS .....

## THE HISTORIAN AND HIS TIME

*L.V. Volftsun*

MIKHAIL EMMANUILOVICH SHAITAN. A CASE IN THE HISTORY OF  
MEDIEVAL STUDIES IN ST. PETERSBURG IN THE 1920'S .....

## HISTORICAL FIGURES AND MASS CONSCIOUSNESS

*L.F. Borusyak*

'THE GREATEST ONES' .....

*A.G. Levinson*

THE RUSSIAN PUBLIC OPINION ON STALIN (BASED ON LEVADA-  
CENTER SURVEYS) .....

## RUSSIAN HISTORY: QUO VADIS?

*A.A. Panchenko*

COMMUNISTS AGAINST SUPERSTITIONS: THE SOVIET STATE AND  
THE 'POPULAR RELIGION' .....

*D.M. Volodikhin*

WHAT WAS ELIMINATED AS THE OPRICHNINA WAS ABOLISHED? ....

*M.Yu.l Zenchenko*

'... THE TARTARS DEMAND THE TAMGA AND THE TITHE': ON THE  
DISPUTABILITY OF INDISPUTABLE OPINIONS CONCERNING THE  
'TATAR LEGACY' IN THE OLD RUS .....

## PUBLICATIONS

*M.S. Neklyudova*

---

EXILED FROM THE SEVENTEENTH CENTURY: CHARLES DE SAINT-ÉVREMOND AND HIS CONVERSATION DU MARÉCHAL D'HOCQUINCOURT AVEC LE PÈRE CANAYE.....

SUMMARIES

IN MEMORIAM

Alla L'vovna Yastrebitskaya (1932–2010) .....

# ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ

---

*А.Е. Махов*

## СТРУКТУРА СРЕДНЕВЕКОВОГО ОБРАЗА И ИЗОБРЕТЕНИЕ ПОЛИФОНИИ

Исследования “образа” в медиевистике в первую очередь направлены, конечно же, на визуальную культуру Средневековья, а во вторую – на отражение зрительных образов, тех или иных стратегий виденья, визуальных предпочтений (например, своеобразной “хромофилии”, по выражению Моника Шаустен, – “радости от многокрасочности”<sup>1</sup>, о которой нам предстоит говорить ниже) в словесных текстах. За пределами этих исследований практически полностью остается область звуков, акустических образов – несмотря на то, что средневековые тексты изобилуют акустическими описаниями едва ли не в той же мере, что и визуальными образами; несмотря и на то, что одно из главных художественных открытий Средневековья принадлежит именно звуковой сфере. Речь идет об изобретении в каролингскую эпоху особого типа музыкального изложения, предполагающего одновременное звучание двух (или нескольких) голосов. За этим типом изложения много позднее утвердится всем известное название “полифония”<sup>2</sup>; и если в области визуальных искусств специфически средневековое виденье мира будет в значительной степени отброшено Возрождением, то в сфере музыки ситуация окажется совсем иной: именно это, средневековое открытие – в первых описавших его трактатах названное *diaphonia*, “разноголосие”, – определит всю дальнейшую историю музыкального искусства Запада<sup>3</sup>. Оно же, но уже под названиями полифонии или контрапункта, приобретает, начиная с конца XVIII в., интермедиальный смысл, выйдя за пределы музыки и применяясь к словесному творчеству поэтологами и литературоведами<sup>4</sup>.

Музыковедческое и “словесное” понимания полифонии уже давно кардинально разделились. Литературовед, оперирующий термином в своих целях, едва ли интересуется историей музыки: в его инструментарии полифония предстает стерильной метафорой, свободной от всякой исторической и тем более музыкально-

технической памяти. Неудивительно, что полифония – тип музыкального изложения, возникший в Средние века и достигший своего расцвета в эпоху барокко, – превращается у литературоведа, например, в принцип построения романа Новейшего времени (у М.М. Бахтина). Музыковед-историк, напротив, видит в полифонии лишь феномен истории музыки и редко проявляет интерес к проблеме ее осмысления в более широком контексте.

Возможно ли совместить оба подхода: рассматривать полифонию как историческую данность, но в то же время попытаться связать ее с иными, внемузыкальными сферами культуры? Можем ли мы увидеть в ней не только имманентно-музыкальную “технику композиции”, но и часть общего художественного опыта Средневековья, так же обусловленную его мировидением, как обусловлены им визуальные или словесные образы? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к акустической и музыкальной реальностям этой эпохи (акустический мир Средних веков не так уж плохо документирован и в этом смысле, несмотря на свою эфемерность, “дошел до нас”) и посмотреть, в каких, собственно, понятиях они описывались: возможно, эти понятия позволят нам выйти за пределы звука и связать “слух” Средневековья с его же “зрением”.

Начнем с письменных фиксаций звукового восприятия, не относящегося напрямую к музыке, и обратимся к двум текстам, датируемым серединой XII столетия. Первый из них – рассказ аббата Сугерия об освящении перестроенного храма аббатства Сен-Дени, состоявшемся 11 июня 1144 г. Напомним, что на этот ритуал Сугерий пригласил девятнадцать церковных иерархов, епископов и архиепископов, со всей Франции; они освятили двадцать алтарей храма (одиннадцать в хоре и девять – в крипте собора) и “совершили торжественное служение месс, как наверху, так и внизу”. Неясно, служил ли каждый иерарх собственную мессу (что вполне вероятно: Сугерий говорит, что “все служили так по-разному”, “omnes ... tam diversi... peragebant”), но очевидно, что служилось несколько месс – одновременно и в относительно небольшом пространстве храма; так что в акустическом плане происходящее едва ли показалось бы современному человеку образцом эвфонии. Однако описание Сугерия в “Книжечке об освящении церкви Св. Дионисия” пронизано восторгом: иерархи совершали богослужение “так празднично, так торжественно, так различно, так согласно, так близко друг к другу, так радостно, ... что их мелодия, приятная своим благозвучием и связной гармонией, казалась пением ско-

рее ангельским, чем человеческим...”<sup>5</sup>. Два слова в этом описании должны привлечь наше особое внимание: пение было различным (*diversi*) и в то же время согласным (*concorditer*). Говоря о “мелодии”, возникающей из голосов иерархов, аббат в то же время подчеркивает, что священники вовсе не пели в унисон – каждая месса служилась отдельно и “различно”. Вместе с тем, это “различное” пение (которое, конечно же, не соединялось в единое “музыкальное произведение”, но представляло собой просто одновременное звучание нескольких месс) воспринимается не как звуковой хаос, но как гармония, – хотя и не человеческая, а скорее ангельская.

Акустическое восприятие аббата проявляет себя как активная сила: оно соединяет воедино разрозненные, не связанные общей музыкальной логикой звучания в цельный звуковой образ. По сути, звуковое воображение Сугерия как бы творит из акустической материи собственную воображаемую “полифоническую музыку”. Онастроенности Сугерия на такое полифоническое слышание свидетельствует другой его труд – отчет “О деяниях, совершенных в годы служения” (1148–1149). Среди воспроизводимых здесь стихотворных надписей собственного сочинения Сугерий приводит надпись “на гробницах святых”, в которой говорится, что у этих гробниц “*plebs rogat et plorat, clerus canit in decachordo*” – «народ молит и плачет, клир поет на десять голосов [буквально: “в десятиструннике, в десять струн”, в переводе Э. Пановского – “в десятиголосной гармонии”, “*in ten-voices harmony*”]»<sup>6</sup>. “Десятиголосное пение” для времен Сугерия представляется, несомненно, поэтическим преувеличением: но это “преувеличение”, как бы опережающее музыкальную практику эпохи, свидетельствует о готовности такую полифонию воспринимать.

Второй пример взят из романа Кретьена де Труа “Ивейн, или Рыцарь со львом” (ок. 1177–1181). Кретьен описывает птиц, сидящих на дереве и поющих: “Птицы пели нежно, весьма хорошо сочетались между собой (*s’antr’acordioient*); и все пели разные песни: что пела одна, нельзя было услышать от другой”<sup>7</sup>. То, что можно принять за стандартный звуковой компонент описания *locus amoenus* (уже ранневизантийский ритор Ливаний в IV в. рекомендовал вводить в описание “прекрасного места” пение птиц<sup>8</sup>), осложнено двумя разнонаправленными акцентами: Кретьену важно подчеркнуть, что, во-первых, птицы поют разные песни (“*divers chanz chantoit chascuns*”), а во-вторых, – что эти песни тем не менее согласуются, образуют единое целое (“*mout bien s’antracordioient*”).

Комментатор романа Кретьена, Андре Мари справедливо отметил сходство кретьеновских птиц с “капеллой, исполняющей полифоническую музыку”, и сопоставил этот текст со свидетельством Гиральда Камбрийского (в “Описании Уэльса”, созданном после 1188) об обычае уэльсцев **петь так**, “**что сколько видишь голов в толпе поющих, столько и слышишь песен**”<sup>9</sup>. Однако в этом, акустическом, плане птицы Кретьена похожи не только на уэльсцев Гиральда, но и на епископов Сугерия: если каждая птица поет свою песню, то и каждый епископ служит свою мессу, – однако песни птиц, как и мессы епископов, образуют единое звуковое целое. Самым же важным представляется то, что Кретьен в своем описании сопоставляет те же два понятия, которые мы уже встретили у Сугерия: песни разные (*divers*) – **но они согласуются** (*antra-cordoient*); это совершенно аналогично выражению Сугерия: *tam diversi, tam concorditer*.

Итак, два словесных описания двух разных звуковых реальностей (торжественная месса и пение птиц) сходны в том, что в обоих некая акустическая гетерогенность (если не сказать попросту – шум) оценивается позитивно, как некая приятная слуху целостность. Акустическое воображение Кретьена и Сугерия конструирует из звуковой материи образ, обладающий единством и позитивным эстетическим качеством, – тем, что Сугерий называет “гармония” (“*concentus*”). Возможно, именно такой, активный, способ слышания облегчил восприятие сложной полифонической музыки, которая во второй половине XII – начале XIII в. достигает своего первого расцвета в творчестве мастеров парижской школы Нотр-Дам.

Если средневековый акустический образ в самом деле “строится”, конструируется (слухом слушателя или творческим действием композитора), то встает вопрос о том, сходны ли принципы построения этого образа с организацией образов словесных или визуальных. Ответ на этот вопрос может быть положительным лишь в том случае, если мы обнаружим в текстах эпохи понятия, одинаково применяемые и к музыкально-акустическому, и к визуальному и/или словесному. В поисках таких понятий приходится обратиться к средневековым трактатам о музыке: оставив в стороне собственно музыковедческие вопросы, мы попытались вычленил из их терминологии – по большей части узкоспециальной, технической – понятия и выражения, обладающие немзыкальной значимостью. Эти понятия группируются вокруг трех идей, которые очевидным образом выходят за пределы музыки, а

потому – в силу своего “трансмюзикального” характера – могут послужить для нас точками перехода от музыки к иным сферам средневекового художественного опыта.

Прежде всего, техника полифонии с самого начала своего теоретического осмысления понималась как род украшения. Уже “*Musica enchiriadis*” – трактат каролингской эпохи (вторая половина IX в.), в котором полифония (названная здесь *diaphonia*) обсуждается впервые, – применяет к этой технике понятие украшения: диафония служит “для украшения церковных песнопений (*pro ornatu ecclesiasticorum carminum*)”<sup>10</sup>. Термин *ornatus* – по происхождению своему риторический (обозначавший украшенную, фигурированную речь, в отличие от простой, *planus*), как и другие производные от глагола *ornare* – в эпоху Средневековья переносится на изображение, образ (*imago*). Идея украшения как одной из функций визуального образа вырабатывается еще в каролингскую эпоху – в так называемых Карловых книгах, созданных между 791 и 794 гг.<sup>11</sup> и определяющих позицию франкского двора в вопросе о почитании образов. Образ, согласно Карловым книгам, служит “для украшения церквей и для памяти о совершившихся деяниях (*ornamenta ecclesiarum et memoria rerum gestarum*)”<sup>12</sup>. Выражение “*ornamenta ecclesiarum*” перекликается с формулой неизвестного автора “*Musica enchiriadis*” – “*pro ornatu ecclesiasticorum carminum*”; возможно, именно Карловы книги дали ему эту идею.

В XII в. аббат Сугерий припишет украшению церкви мистическую функцию, которую, конечно, не знала античная риторика и которая еще полностью отсутствует и в Карловых книгах. В отчете “О деяниях, совершенных в годы его служения”, он описывает, как созерцание украшений главного алтаря храма – “многокрасочной красоты драгоценных камней (*multicolor gemmarum speciositas*)” – отвращает его от “внешних забот” и позволяет перенестись “от материального к нематериальному (*de materialibus ad immaterialia*)” и, анагогическим способом (*anagogico more*), от низшего к высшему (“*ab hac etiam inferiori ad illam superiorem*”)<sup>13</sup>. По словам Ж.-К. Шмитта, “*ornatus* для Сугерия – это вся совокупность тех видимых предметов, которые позволяют достичь созерцания невидимого”<sup>14</sup>.

Итак, идея украшения фигурирует во всех трех сферах – словесной, визуальной и акустической, и уже в силу этого служит связующим звеном между ними. Эта идея вовлекает полифоническую музыку в область средневековых представлений о красоте:

если диафония служит украшением, то она по-своему прекрасна. В то же время, диафония представляет собой некий особый, новый тип музыкальной красоты, который не был известен античности. Нам представляется, что средневековые трактаты не только содержат определение этой новой красоты, но и повторяют его с удивительной настойчивостью.

Уже в “*Musica enchiriadis*” звучит это определение, откровенно оксюморонное: диафония “состоит не из унисонного пения, но из гармонично разногласного согласия (*non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono*)”<sup>15</sup>. Трактат “Об органуме”, относящийся к той же эпохе, слегка расширяет это определение: “Называется же диафонией, потому что состоит не в унисонном пении, но слагается в приятную песню из сладостно разногласного согласия (*concentu suaviter dissono*)”<sup>16</sup>. Это риторическое расширение не скрывает, однако, основы всей фразы – парадоксального сближения противоположностей в выражении *concentus dissonus*: разногласное согласие звуков, гармоничный диссонанс. Можно по-разному передавать этот парадокс по-русски – суть остается одна: некие одновременно звучащие звуки “расходятся”, диссонируют, спорят – и все-таки “сходятся”, гармонируют, образуют согласие. У Гвидо Аретинского (в “Микрологе”, 1025–1026) та же идея подчеркнута риторической фигурой – исколоном с хиазмом, создающим эффект зеркальной симметрии основ при параллелизме грамматических форм: “Диафония означает разделение голосов (*vocum disjunctio*), которое мы называем органумом: когда отделенные друг от друга голоса и согласно разногласят и несогласно согласуются (*cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant, et dissonanter concordant*)”<sup>17</sup>.

То же определение фигурирует, в варьированном виде, и в других текстах – например, в стихотворном описании многоголосной музыки из кондукта XIII в. “*Trinae vocis tripudio*”:

*Trinae vocis tripudio  
Sonet concors discordia  
Ut lingua, mens et actio  
Pari concordent gratia.*

(“В хороводе трех голосов да зазвучит согласное разногласие, так что уста, разум и деяние обретут согласие по равной благодати...”)<sup>18</sup>. Согласие трех голосов здесь соотнесено с бенедиктинским требованием согласия *lingua, mens et actio*<sup>19</sup>; однако характерно, что многоголосие вновь представлено как парадокс согласного несогласия. Согласие и несогласие – *concordia* и

discordia – в описаниях полифонической музыки вновь и вновь настойчиво соплагаются, хотя каждый раз в новом грамматическом облиции. “Один голос держит одну ноту, другой надлежащим образом движется вокруг нее, и это нравится слуху, покоренному великой сладостью. Или же каждый из двух голосов поет согласно-несогласно своему товарищу”, – так описывают раннюю форму многоголосия, так называемый органум, авторы трактата “Сумма музыки” (XIII в.) Персей и Петр<sup>20</sup>.

Все тексты такого рода сознательно и настойчиво подчеркивают, что диссонанс/разногласие гармоничен, а гармония/согласие составлена из диссонантного, разногласного. Одновременно звучащие мелодии и гармонируют, и диссоннируют. Трактат “Сумма музыки” особо отмечает, что такой парадоксальный тип музыки приятен, “сладостен слуху”. Тот же парадокс развернут в поэтическом описании многоголосной музыки у Алана Лилльского в прозиметре “О плаче Природы” (вторая половина XII в.): “Со сладостными звучаниями духовые инструменты извергают воздух; неравное равенство их пения, это согласие несогласного, соединившись, разделяется, а разделившись, соединяется, – разлад голосов, один и тот же и одновременно иной”<sup>21</sup>. Нетрудно заметить, что современник и соотечественник Сугерия и Кретьена де Труа разделяет присущий им модус слышания, при котором “различное” превращается в гармоничное “единое”, и в своей богатой словесной вариации на эту начальную тему добавляет к исходной антиномичной паре “различное – согласное” еще три: разделенное – соединенное (*divisa – juncta*), неравное – равное (*dispar – comparitas*), несходное – сходное (*dissimilis – similis*).

У Алана появляется в точном виде формула *concordia discors*, которая и является, по нашему мнению, второй (после идеи украшения) идеей, связывающей музыкальный опыт Средневековья с иными сферами его культуры. Эта формула, которую, по сути, варьируют и цитированные выше музыковедческие тексты, была заимствована Средневековьем из римской литературы. Она появляется у Овидия, где обозначает единство противоположных начал жизни (борьба огня и влаги – то “согласие несогласного”, *discors concordia*, из которого рождается жизнь, – “Метаморфозы”. I:430–433), у Горация, где характеризует повседневное бытие как сосуществование различного (“Послания”. I:12:19), наконец, у Лукана, где воссоздает ситуацию неустойчивого мира накануне войны (“Фарсалия”. I:98). Вероятно, не будет преувеличением сказать, что в целом для античного человека формула *concor-*

*dia discors* – как аллюзия на учение Эмпедокла о любви и вражде стихий – предполагала нечто неустойчивое, таящее опасность и в этом смысле негативное. Неудивительно, что когда формула (в несколько ином словесном облачении – *symphonia discors*) используется античным автором (Горацием в “Искусстве поэзии”<sup>22</sup>) в целях эстетической оценки, то она приобретает отчетливо негативную коннотацию, обозначая нестройную музыку, с которой сравниваются посредственные стихи малоодаренного поэта.

В эпоху Средневековья ситуация резко меняется: формула (в различных словесных облициях, иногда сильно отступающих от античных прототипов, но всегда так или иначе сополагающих понятия раздора, *discordia*, и согласия, *concordia*) получает исключительно широкое распространение – создается впечатление, что Средневековье находит в ней что-то “свое”, созвучное своему мироощущению. При этом намечается несомненная тенденция к использованию ее для позитивной эстетической оценки. Говоря совсем просто: слова, которыми Гораций определил “плохое” в поэзии, теперь используются для обозначения “хорошего” – и не только в музыке, но и в словесности.

Свидетельством последнего служат трактаты по поэтическому искусству, появившиеся в конце XII–XIII в. По крайней мере в двух из них мотив примирения разногласного и диссонирующего появляется в связи с обсуждением темы словесного украшения. Для автора одного из них, Эверарда Немецкого (XIII в.), “говорить превосходно” (*egregie*) – значит “выходить за границы обычной речи (*communis transeo metas sermonis*)”, что в точности соответствует риторическому пониманию речевого украшения как некоего отклонения от простой, естественной речи. Среди приемов такого украшения Эверард описывает и следующий: “Соединяю слова, которые извне кажутся враждующими (разногласными), но которые изнутри связаны согласием без всякой ссоры (*voces jungo, sibi quae discordare videntur extra, quas intus praesens sine lite ligat*)”; тут же даны примеры таких соединений: “отдыхает в труде” и т.п.<sup>23</sup> Другой поэтолог, англичанин Джеффри Винсофский (Гальфрид де Виносальво) в своей “Новой поэтике” (создана между 1208 и 1214) характеризует “украшенную речь” как некое соединение легкого и трудного; эти два начала, сочетаясь, образуют согласие несогласного – *concors discordia*, как выражается Джеффри: “Этот род речи [“превосходный – *egregie*”: имеется в виду украшенная речь – *A.M.*] и трудный, и легкий одновременно (*modus iste loquendi est gravis estque levis*); трудно

изобрести слово, но изобретенное уже легко понять... Так смешиваются противоположности, но они заключают мир, и враги становятся друзьями (*sic se contraria miscent, / Sed pacem spondent hostesque morantur amici*). Так говори, так сочетай трудное и легкое, чтобы одно не вытесняло (*detrahat*) другое, но чтобы оба начала соединялись и наслаждались одним и тем же местом пребывания (*sed sibi convenient et sede fruuntur eadem*), а согласное разногласие утихомиривало свой спор (*pacificetque suam concors discordia litem*)”.

Что, собственно, подразумевает Джеффри под двумя началами, которые соединяются в *concordia discors*, из вышеприведенного текста не вполне ясно, – однако это проясняется у Джеффри из нижеследующего обсуждения метафоры. Слова, составляющие метафору, могут быть “единодушными союзниками (*unanimis socii*)” и не противоречить друг другу по смыслу (пример: “опьяненная земля пьет дождь”); “однако такое украшение будет превзойдено лучшей картиной, когда имя вступает в ссору с глаголом, и они по видимости ненавидят друг друга, но внутри, по смыслу, царят любовь и согласие (*Vincet adhuc melior pictura colore, Quando movet litem cum verbo nomen, et ipsa Oderunt sese facietenus, attamen intus Est amor et concors sententia*)... Ссора – в самих словах, но смысл слов кладет конец ссоре (*Lis est in vocibus ipsis; Sed litem totam sedat sententia vocum*)”. Пример такой несогласно-согласной метафоры: “пред ликом Божиим благоговейное молчание взывает” (“*ante Dei faciem devota silentia clamant*”)<sup>24</sup>.

У другого поэтолога той же эпохи – Иоанна де Гарландии, автора “Парижской поэтики” (между 1218 и 1249), – формула *concordia discors* появляется при обсуждении рифмы. Определяя ее как “гармоничное созвучие слов с одинаковыми окончаниями (*consonancia dictionum in fine similitum*)”, Гарландия трактует понятие *consonancia* как чисто музыкальное свойство речи (поскольку и ритмика, включающая учение о рифме, понимается им как раздел музыки). Музыка же, частью которой является ритмическая поэзия, определяется как “гармоничное созвучие вещей и звуков, или несогласное согласие, или согласное несогласие (*vel concordia discors, vel discordia concors*)”<sup>25</sup>. Формула *concordia discors*, таким образом, расширяет свое значение, охватывая теперь не только музыку, но и новую (ритмическую, в отличие от метрической античной) поэзию, понятую как часть музыки.

*Concordia discors*, согласие несогласного – таков идеал красоты, украшенности, к которому в равной мере стремятся и музыка,

сополагающая в единовременном звучании разные голоса, и поэзия, в своих “украшениях” соединяющая противоположные по смыслу слова (как у Эверарда Немецкого и у Джеффри Винсофского), использующая в рифмах-созвучиях саму музыку как все ту же *concordia discors* (у Иоанна Гарландии). Тот факт, что формула была принята в состав и поэтологических, и музыковедческих систем – причем принята как способ выражения позитивного эстетического качества (а не для описания нестройной, “несогласной” музыки, как это было у Горация), – на наш взгляд, отражает присущую средневековому воображению склонность искать и находить красоту в соединении противоречий, контрастов, диссонансов. Принципиально важным документом, одновременно и свидетельствующим о зарождении такого понимания красоты, и оказавшим существенное влияние на его становление, стало рассуждение Августина об антитезе в трактате “О Граде Божьем”. Бог, по мнению Августина, никогда не сотворил бы будущих грешников (а их греховность он, несомненно, предвидел), если бы не знал, как применить их для пользы праведных (*nisi pariter nosset quibus eos bonorum usibus commodaret*); он, таким образом, “украсил порядок времен, как прекраснейшую песнь, как бы некими антитезами (*ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen etiam ex quibusdam quasi antithetis honestaret*). Антитезы, о которых говорим, – прекраснейшие из украшений речи (*in ornamentis elocutionis sunt decentissima*), а по-латыни они называются “противоположные” (*opposita*), или, сказать точнее, “противопоставленные” (*contrapposita*)... Как сопоставление противоположностей придает красоту речи (*contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt*), так из своего рода красноречия не слов, а вещей (*regum eloquentia*) посредством противопоставления противоположностей образуется красота мира (*contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur*)”<sup>26</sup>.

Августинианская идея антитезы, лежащей в основе мира, была глубоко усвоена Средневековьем: в частности, она развивается в популярнейшем “Светильнике” Гонория Августодунского (ок. 1100), который сопрягает ее с понятиями *concordia* и *discordia*. Описывая окончательное разделение грешников, “находящихся в разладе со всем творением (*omni creatura discordiam habentes*)”, и праведников, “находящихся в согласии со всем творением (*concordiam cum omni creatura habentes*)”, Гонорий находит здесь “антитезу блаженных и проклятых (*antitheses beatorum et damnatorum*)”, которая вызывает у него реакцию едва ли не “эс-

тетического” восхищения: “О чудная противоположность! (O mirabilis contrarietas!)”<sup>27</sup>.

Нет сомнения, что антитеза праведных и грешных воспринимается Гонорием как нечто прекрасное; моделью красоты и для него служит соединение различного/противоположного, “разногласного”. Грешники и праведники соединены для Гонория так же прекрасно, как для Джеффри Винсофского прекрасно соединены противоположные по смыслу слова, а для Кретьена де Труа – “различные песни” птиц.

Интерес к *contrarietas* как сосуществованию противоположного проявился и в средневековой литературе (особенно в рыцарском романе) – в частности, в типичной для нее парадоксальной ситуации одновременного переживания противоположных чувств героем куртуазного романа, который в один и тот же момент печалится и радуется, верит и сомневается, знает и не знает и т.д. Совмещение антитетичных состояний понимается как своего рода раздвоение души. Так, Готфрид Страсбургский, описывая состояние Изольды, когда она одновременно “хотела и не хотела (*si wolte unde enwolte*)” **убить Тристана в отместку за гибель ее дяди**, отмечает: “ее сердце было раздвоено, одно и то же сердце было злым и добрым (*sus was ir herze in zwei gemuot ein herze was übel und gut*)” (10274, 10267–10268)<sup>28</sup>. Подобное “разделение” души сродни “разделению голосов” (*divisio vocum*) в полифонической музыке, о котором пишет в цитированном выше определении диафонии Гвидо Аретинский: и в психологическом, и в музыкальном *divisio* **проявляется общая направленность средневекового воображения на такие “целостности”, в которых совмещается противоречивое, даже несовместимое. Цельное разделено, и все же цельно – так одновременно разделен и целен состоящий из праведных и грешных мир в понимании Гонория Августодунского, душа Изольды, полифоническая музыка – *concordia*, полученная в результате разделения-*divisio*.**

Останавливаясь на подобном “*divisio*” души героя, назовем лишь основные его разновидности. Печаль и радость, плач и смех соединяются, пожалуй, наиболее часто. Так, в “Парцифале” королева Гиневра, получив от Гавана письмо, “сильно плакала и тем не менее радовалась (*sie weinde sêre unde was doch vrô...*)” (645–7)<sup>29</sup>. Словом “*doch*” – “однако, тем не менее” – Вольфрам подчеркивает противоречивость ее состояния; через сотню строк он повторяет конструкцию применительно уже к королю Марку,

который, читая то же письмо, “испытал и то и другое; одно – радость, а другое – печаль”<sup>30</sup>.

Антитеза одновременно испытываемых радости и печали нередко излагается с применением риторической фигуры, именуемой в античных поэтиках *regressio* (**возврат**): понятия сначала называются, а потом повторяются еще раз, но с уточнениями; этот возврат к исходной антитезе с несомненностью свидетельствует о желании автора ее акцентировать. Так, в “Персевале” Кретьена де Труа угольщик сообщает Персевалу, что тот найдет короля Артура одновременно “веселым и печальным (*lié et dolant*)”; на вопрос о причине такого состояния следует *regressio* – возврат с разъяснением: король весел, потому что разгромил короля Риона, и печален, потому что спутники его покинули, отправившись в свое замки<sup>31</sup>.

Ту же конструкцию – когда сначала утверждается соединение противоположностей, а потом каждая из них в отдельности разъясняется – находим и в “Парцифале” Вольфрама. Гамурет, согласившийся защищать осажденный город Белаканы, принимает почести на торжественной трапезе и чувствует при этом, что в нем зарождается любовь к Белакане. При этом герой “печален и радостен (*trûric unde frô*)” – далее вновь разъясняющее *regressio*: “он радовался, что ему оказывают великую честь”, печалью же его (*nôt*) была “могущественная любовь”, которая сгибает и “высокие души” (34:30–35:4). То же *regressio* – и в сцене из “Тристана”, когда король Марк видит любовников спящими, с мечом, лежащим между ними. Это зрелище его “радовало и печалило (*was im liep und leit*)”, заявляет автор, и далее разъясняет: радовало – потому что Марк верил, что они не обманывали его; печалило – потому что он все-таки их подозревал (17 512–17 515).

Вариацией антитезы печали и радости, насильственно соединенных в одной душе, становится антитеза смеха и плача: в “Парцифале” в сцене встречи Артура со своей матерью все испытывают “радость и печаль (*vrôude unde jâmer*)”, “смеются и плачут (*lachen und weinen*)”, а происходит все это “от великой любви (*von grôzer liebe daz geschach*)” (672:16–21). О средневековом интересе к парадоксу плачущего смеха (или смеющегося плача) свидетельствует и надпись на пластине с изображением обрезания Исаака из Клостернойбургского алтаря (конец XII в., мастер Николай Верденский): “*Flet circumcिसus Ysaak tuae o Sara risus* (Плачет обрезанный Исаак, твой, о Сара, смех)”<sup>32</sup>. Памятью о том, что имя

Исаак означает “смех”, автор представляет обрезание Исаака как ситуацию плачущего смеха.

Мотив смеха-плача как выражения раздвоенности и вместе с тем единства человека разрабатывает Бернард Клервоский, используя его, по сути, как некое орудие самоанализа: “Утром “буду взывать как ласточкин птенец”, вечером же “буду размышлять, как голубь” (Ис. 38:14). Ибо когда мне улыбнется утро благодати, я, восстав и подавая голос, воздам благодарность Богу за его появление; при наступлении же вечера не будет недостатка в “жертве вечерней” (Пс. 140:2), когда, стеная подобно голубю, пролью слезы в терзании. Так буду служить Богу в оба времени, когда “вечером водворяется плач, а на утро радость” (Пс. 29:6). Скорбный, скорблю вечером, чтобы утром наслаждаться радостью. И оба угодны Богу – и кающийся грешник, и преданный праведник...”<sup>33</sup>. Подобное полифоническое *divisio* человека – на “утреннего” и “вечернего”, праведника и грешника, – найдет концентрированное выражение в письме Бернарда, где он называет себя “химерой”: “Я же – некая химера моего времени (*ego enim quedam Chimaera mei saeculi*), веду себя и не как клирик, и не как мирянин”<sup>34</sup>.

Совмещаются и иные антиномичные состояния: желание и нежелание (так Изольда, как мы уже упоминали выше, “хотела и не хотела” убить Тристана), знания и незнания (состояние короля Марка, подозревающего Изольду в неверности, описано как парадоксальное сосуществование знания и незнания: “истина была для него одновременно и открыта, и скрыта”<sup>35</sup>). Весьма часто внутренняя *discordia* представлена совмещением жизни и смерти: как одновременная жизнь и смерть (варианты – живая смерть, вечное умирание и т.п.) описываются состояния влюбленности, греховности, утраты и т.п. В “Парцифале” король Кламид, влюбленный в Кондвирамурс, жалуется Парцифалу, что “несет в себе живую смерть (*ich trage den lebendigen tôt*)” (213:22); в том же романе Сигуна, после того как Парцифаль признается ей, что не задал королю Анфортасу спасительного вопроса, обрушивает на него поток ругательств, который заканчивается формулой: “Вы живы и мертвы для счастья (*ir lebt, und sît an sælden tôt*)” (255:20).

В “Тристане” Готфрида сближение жизни и смерти становится лейтмотивом, который звучит уже в прологе, где Готфрид рисует свой идеал человека как совмещения противоположностей: его не интересуют люди, которые не могут выносить несчастья и хотят жить лишь в радости; близки же ему те, что соединяют в

сердце “счастливую жизнь, скорбную смерть, счастливую смерть, скорбную жизнь (*ir liebez leben, ir leiden tôt, ir lieben tôt, ir leidez leben*)” (52–53, 62–63). Высшее воплощение этого идеала – конечно, сами Тристан и Изольда; однако мотив жизни-смерти применяется Готфридом не только к главным героям, но и вообще к различным негативным состояниям: так, день и ночь иметь перед глазами своего смертельного врага – это “смерть заживо (*ein lebelficher tôt*)” (1847); **потерять близкого человека (в данном случае Тристана)** – значит “быть мертвым в живом теле (*mit lebendem lîbe tôt*)” (9592) и т.д. Аналогичное представление о состоянии “живой смерти”, вызванном утратой близкого человека, находим и в “Парцифале”: королева волшебного замка, собираясь лечить израненного Гавана, говорит, что если он умрет, мы “будем живую нести в себе смерть (*lebendec sterben tragen*)” (578:30). По сути, всякое состояние утраты человеком равновесия и гармонии – всякая **discordia (к которой относится и любовь)** – трактуется как вторжение смерти в жизнь, как породнение жизни и смерти: у Готфрида это представление выражено с особой силой, однако оно не чуждо и Вольфраму.

Последняя психологическая **concordia discors, которую** следует упомянуть, – одновременно испытываемые любовь и ненависть, – с наибольшей обстоятельностью воссоздана Кретьеном, который в сцене битвы Говена и Ивейна (“Ивейн, или Рыцарь со львом”) на протяжении почти ста строк объясняет читателю, как Говен и Ивейн могли одновременно любить и ненавидеть друг друга. Задаваясь вопросом, как “любовь и смертельная ненависть” (*Amor et Haine mortel*), вещи “столь противоположные (*qui tant sont contraires*)”, могут “пребывать вместе”, “в одном доме” (6025–6028), Кретьен дает, по-видимости, шутливый ответ: в здании много помещений; “быть может, любовь заперта в отдаленной комнате, а ненависть пошла в галереи, выходящие на улицу, потому что она хочет, чтобы ее увидели”<sup>36</sup>. Если бы любовь не “пряталась” и не была бы слепой, то защитила бы обоих героев и не дала бы им причинить друг другу зло.

Нетрудно заметить, что здесь на уровне “персонажной структуры” романа реализуются те же представления, какие на уровне стилистики развивал в цитированном выше пассаже о вражде и дружбе слов Джеффри Винсофский. Если для Джеффри “наилучшее украшение” речи достигается, когда слова внешне враждуют, но по сути за этой враждой (*lis*) слов скрывается согласие (*concors*) смысла, то у Кретьена именно так, “внешне”, враждуют ге-

рои, которые, по сути, любят друг друга. В обоих случаях за показывающей себя *discordia* (не случайно у Кретьена “ненависть” идет к окну, чтобы “дать себя увидеть”, а любовь прячется) скрывается *concordia*.

Возвращаясь к музыке, следует отметить, что идея одновременного соединения различных (противоположных) чувств в двенадцатом столетии применяется и к ней – например, у Алана Лилльского, согласно которому, музыка “меняет себя” и “сплетает смех с плачем, серьезность с игрой (*cum lacrymis risus, cum ludis seria texens*)”<sup>37</sup>.

Формула ***concordia discors*** вводит нас в самую суть средневекового образа – будь то образ музыкальный, визуальный или вербальный; позволяет уяснить его внутреннюю интенцию. Образ как бы отвечает на вопрос, который ставит король Артур в “Рыцаре Льва”, – удивленный внезапным примирением Говена и Ивейна после их длительной битвы, король спрашивает их: “Как такая дружба и согласие (*acorde*) могли возникнуть между вами, если я весь день видел между вами такую ненависть и раздор (*descorde*)?”<sup>38</sup>

В самом деле: как согласие (*concordia*) может возникнуть из разногласия и раздора (*discordia*), в котором пребывает человеческая душа и весь мир? На этот вопрос и пытается ответить средневековый художник – как, впрочем, и средневековый теолог. Гонорий Августодунский в поисках ответа вводит различие между природой и сущностью: то, что оказывается разногласным “в природе”, гармонирует и соглашается “в сущности”. В высшей степени показательным, что это таинство преобразования *discordia* в *concordia* поясняется Гонорием посредством музыкальных метафор. “Высший творец создал мир наподобие огромной кифары, на котором разместил разные струны, дабы они издавали различные звуки; и во всем своем творении он различил два противоположных начала (*contraria*). Дух и тело, как мужской и детский хоры, издают тяжелый и легкий звуки: они разногласны в природе, но согласны в сущности”. Однако не только душа и тело, но и все мировые начала у Гонория связаны в контрастные пары, перекликающиеся взаимнообратными (*reciprosos*) звучаниями: “обратные звуки издают дух и тело, ангел и дьявол, небо и ад, огонь и вода, воздух и земля, сладкое и горькое, мягкое и твердое, и так далее в том же духе”<sup>39</sup>.

Музыкальный образ представляется Гонорию некой самоочевидной демонстрацией того, как “разногласное” по природе ста-

новится “согласным” по сущности: музыка для него непосредственно *показывает* то, что теология стремится теоретически *объяснить*.

Но как именно музыка “показывает”? Можем ли мы говорить о каких-либо музыкальных приемах, которые в самом деле демонстрируют “несогласное согласие” мира – и в этом смысле могут быть сопоставлены с аналогичными визуальными или словесными приемами? Остановимся лишь на одном – но чрезвычайно важном, если не главном – приеме такого рода. Если диафония мыслится как “разделение голосов” – и это разделение представляется “разногласием”, *discordia*, то преодоление *discordia* следует искать в стремлении разделенных голосов друг другу. В самом деле: уже в трактате “*Musica enchiriadis*” **оба голоса в двухголосной диафонии “сходятся воедино (*ambae in unum convenient*)”**<sup>40</sup>. Гвидо Аретинский, описывая завершение музыкального раздела, использует характерный глагол *occurrere* – “бежать навстречу”: при соединении голосов в завершениях музыкальных разделов один голос “бежит навстречу” (*occurit*) **завершающему тону другого голоса**<sup>41</sup>. Между тем, “встреча” предполагает разнонаправленное движение голосов: параллельные голоса встретиться не могут. И в самом деле, во многих трактатах XI–XIII вв. **настоячи**во звучит мысль о необходимом преобладании разнонаправленного движения голосов. Джон Коттон (ок. 1100) пишет о “диафонии”, “что ее легче всего использовать, если тщательно соблюдать разнообразие движений, так что когда в основной (*recta*) мелодии подъем, в органуме – снижение, и наоборот”<sup>42</sup>. В “*Tractatus de musica*” (так называемый “Трактат Адриена де Лафажа”, конец XII в.) “постоянное разнонаправленное движение”<sup>43</sup> голосов (дисканта и кантуса) выдвигается как общее фундаментальное правило: “Дискант должен быть обратным (*contrarius*) кантусу, хотя он и звучит вместе с кантусом... Когда кантус поднимается, дискант должен опускаться, и когда кантус опускается, дискант, чтобы быть естественным, должен, напротив, подниматься”<sup>44</sup>. В так называемом Ватиканском трактате (середины XIII в.) большинство правил голосоведения основаны на том же принципе: “если один голос опускается... другой восходит...”<sup>45</sup> и т.д.

В этих теоретических построениях голоса связываются отношением, которое можно определить как зеркальная симметрия: подъем одного голоса соответствует опусканию другого. Принцип зеркальности напрямую упомянут в “Микрологе” Гвидо Аретинского: описывая здесь различные приемы построения мелодии-

ческих линий, Гвидо говорит и о таком, при котором движению “сверху вниз (*saliendo ab acutis*)” “отвечает (*opponat respondendo*)” движение снизу (*a gravibus*), – “происходит так, как когда мы видим в колодце напротив нас наш собственный образ”<sup>46</sup>.

Зеркальную симметрию можно рассматривать как разновидность той “контрастной симметрии”, которая в словесных текстах возникает при соединении грамматически и лексически симметричных, но противоположных по смыслу конструкций. В конструкциях такого рода мы наблюдаем своего рода зеркальную симметрию противопоставленных смыслов. Примером может служить фраза Августина: “*Sicut enim diabolus superbus hominem superbientem seduxit ad mortem; ita Christus humilis hominem obedientem reduxit ad vitam*” – “Как дьявол гордый человека гордящегося совратил к смерти; так Христос смиренный человека послушного возвратил к жизни”<sup>47</sup>. С риторической точки зрения мы имеем здесь двучленный исоколон – однако замечательна полнота обратной симметрии, достигнутой Августином: первая половина фразы словно бы “смотрится в зеркало” второй половины, каждому слову первого члена (за исключением вводного оборота) соответствует обратное по смыслу слово из второго члена; повторяется лишь слово “человек”, которое в этой конструкции служит как бы осью симметрии – и синтаксической, и смысловой.

Островки подобной контрастной (или зеркальной, если под зеркальностью понимать “обратность” смыслов) симметрии постоянно встречаются и в светской литературе Высокого Средневековья; нередко они возникают в вышеупомянутых описаниях душевной *discordia* героя. Приведем лишь два примера из “Тристана”. Внутренний разлад Тристана, разрывающегося между двумя Изольдами, передан в следующей конструкции:

er wolde und enwolde  
 Isolde unde Isolde... (193 89–193 90)  
 Он хотел и не хотел  
 Изольду и Изольду...

Союзы “und” в обеих строках образуют ось симметрии, через которую половины строк “глядятся” друг в друга, как в зеркало; однако идентичность отражения нарушена отрицанием “не”. Смыслы симметричных конструкций – обратные; симметрия, по сути, контрастная.

Другой островок сходным образом организованной контрастной симметрии возникает в описании столь же противоречивого состояния короля Марка – в сцене, когда он видит Тристана и

Изольду спящими в гроте с мечом, лежащим между ними, и не может решить для себя, виновна ли Изольда в измене.

“schulde?” sprach er “triuwen jâ”  
 “schulde?” sprach er “triuwen nein” (17 530–17 531)  
 “Вина?”, сказал он, “воистину, да”;  
 “Вина?”, сказал он, “воистину, нет”.

Едва ли не наиболее отчетливо средневековое пристрастие к контрастно-симметричным конструкциям проявилось в представлениях о рае и аде. Симметрия их устройства описывается в нескончаемых парах антитез, как, например, в “Светильнике” Гонория Августодунского, где “чудесная противоположность” ада и рая после Страшного Суда представлена как торжество стройной симметрии: “Как эти, друзья Бога, навеки, счастливые, восславятся в Господе; так, напротив, враги его, весьма жалкие и несчастные, будут вечно мучимы. Как эти просияют величайшей красотой, так те обезобразятся величайшим ужасом. Как эти обретут легкость наивысшей живостью, так те будут отягчены наивысшей косностью. Как эти укрепятся особенной силой, так те ослабятся особым бессилием” и т.д.<sup>48</sup>

Контрастная симметрия в положении грешников и праведных у Гонория находит выражение и в любопытном визуальном мотиве: грешники в аду будут помещены так, что “головы их будут погружены вниз... ноги подняты вверх”<sup>49</sup>. Позиция тела грешника, таким образом, контрастно симметрична позиции праведника: в этом смысле грешник, пребывающий “вверх ногами”, – антипод праведника. Возможно, не без влияния “Светильника” в изобразительном искусстве Средних веков и раннего Возрождения, прежде всего в иконографии ада и Страшного суда, широко распространяется мотив контрастно-симметричного сопоставления фигур, одна из которых расположена головой кверху, а другая – головой книзу. Мы находим этот мотив, например, в Винчестерской псалтыри (ок. 1161), где грешники плавают в адской пасти, словно в невесомости; ключевая пара – король и королева – образуют вышеописанную контрастно-симметричную фигуру. Тот же мотив мы встречаем в “Страшных Судах” и изображениях ада: у Джотто в росписях капеллы Скровеньи (1303–1306), в Кампо-Санто в Пизе (середина XIV в.), у Фра Анджелико, у Таддео ди Бартоло (фреска в кафедральном соборе Сан-Джиминьяно, 1396).

Наконец, этот мотив встречается и вне inferнального контекста – например, в методе собора в Модене, на которой, по мнению Кьяры Фругони, изображены “антиподы”<sup>50</sup>. В последнем

случае обыгрывание мотива вне отчетливой иконографической программы свидетельствует об интересе средневековых художников к контрастной симметрии как таковой.

По сути, тела на подобных изображениях образуют ту же “линию”, какую описывает в своем музыкальном трактате Гвидо Аретинский: зеркально-симметричное соединение “поднимающегося” и “опускающегося”. Если в антитетичности как таковой проявляет себя *discordia*, разлад мира и души, то антитезы упорядоченные, составленные в симметричные фигуры знаменуют переход этого разлада в эстетическое качество – в гармонию, *concordia*: разлад превращается в “чудесную противоположность” (по выражению Гонория), заслуживающую восхищенного созерцания. Прием контрастной (или зеркальной) симметрии, преобразующий *discordia* в *concordia*, проявляется, как мы видели, и в полифонической музыке, и в словесности, и в изобразительном искусстве (что показано нами на одном конкретном мотиве, ни в коей мере, конечно, не исчерпывающем все богатство обратно-симметричных построений в средневековом искусстве).

Интерес к комбинированию контрастирующих между собой элементов провоцировал средневекового художника на построение более сложных и многосоставных, чем двухчастная антитеза, “фигур контраста”. От *contrarietas* как “простой” противоположности путь ведет к *diversitas* – общему “несходству” вещей. И если *contrarietas* мира является предметом восхищенного созерцания (напомним, что Гонорий называет его “чудным”, *mirabilis*), то и *diversitas* мира воспринимается как некое Божественное чудо и, следовательно, как красота. Об этом свидетельствует, в частности, эпизод из жития св. Андрея в “Золотой Легенде” Якова Ворагинского. Св. Андрей на вопрос о величайшем чуде, сотворенном Господом “в малом (*in parva re*)”, отвечает: такое чудо – “многобразие и великолепие лиц (*diversitas et excellentia facierum*)”; ведь среди всех живущих и живших людей нельзя найти двух одинаковых лиц; и на каждом лице, сколь ни мало оно, Господь смог сосредоточить все органы телесных чувств<sup>51</sup>.

В визуальной сфере это многообразие проявляет себя прежде всего в комбинации цветов, в многокрасочности, которая для средневекового человека является неотъемлемым компонентом красоты. Многокрасочность прекрасна, поскольку символически передает разнообразие, несходство (*diversitas*) добродетелей: как пишет Храбан Мавр в главе “О цветах” (из трактата “О мироздании”), “различные (*diversi*) цвета обозначают различные виды

добродетелей, которыми украшается творение Божие по образу своего Творца”<sup>52</sup>. В полном соответствии с этим представлением Небесный Иерусалим у Гонория Августодунского украшен “разноцветными прозрачными камнями” (эти “*discolores gemmae translucidae*” не могут не напомнить о “*multicolor gemmarum speciositas*” Сугерия), сияющими различными добродетелями души (*diversis virtutibus animae splendidae*)”<sup>53</sup>. Идея многоцветности как символа многообразия добродетелей находит эсхатологическое преломление в описании Гонорием воскрешения мертвых: их тела останутся обнаженными, но получают разные цвета в зависимости от достоинства человека. “Как есть различные виды цветков, так что лилии отличаются белизной, а розы – краснотой; так и различная благодать (*diversa gratia*) красок обнаружится в телах праведных: один цвет будут иметь мученики, другой – девственницы; и это сочтется им за одежды”<sup>54</sup>.

Понятие *diversitas*, уже знакомое нам по акустическим описаниям Сугерия и Кретьена, всплывает, как мы видим, вновь и вновь: красота – и в музыке, и в словесной, и в визуальной сфере – немыслима без этого “различного”, “несходного”.

В эту систему многоцветной, и в тоже время символически значимой красоты включены – на правах черного цвета – и грешники. Августин, который в своем эстетическом “оправдании” зла прибегал, как мы видели, к музыкально-поэтической метафоре (добро и зло – как антитеза в “песне”), в другом месте для той же цели обращается к метафоре живописной: “Как прекрасна картина, где черная краска положена на свое место, так и мир для того, кто способен его увидеть, прекрасен и с грешниками, хотя рассмотренные сами по себе они безобразны”<sup>55</sup>. Этот визуальнотеологический мотив (грешник для мира – как черная краска для картины) через посредничество Григория Великого<sup>56</sup> доходит до Гонория, у которого он применен к демонам, а “эстетический” момент выражен намного сильнее, чем у Августина: “Ученик: Если Бог предвидел, что они [падшие ангелы. – *А.М.*], станут таковыми, то зачем их создал? – Учитель: Для украшения своего творения. Ибо как художник подкладывает черную краску, чтобы белая или красная стали великолепней, так и праведники благодаря сравнению с грешниками воссияют еще больше”<sup>57</sup>.

Понятно, что в многокрасочности есть нечто мистическое: напомним, что именно “многокрасочность драгоценных камней” позволяет Сугерию в его медитации анагогически вознестись *ad immaterialia*. Пример из совершенно иной сферы – многокрасоч-

ность животных, которая также могла обладать поистине магической привлекательностью. В “Тристане” такова волшебная собачка Птикрю, дар некой феи; она так прекрасна, что ее красоту (schoene) никто не смог бы описать. Между тем эта красота заключается прежде всего в многокрасочности: шерсть собачки являла смесь столь многих цветов, что никто не мог сказать, какого собственно цвета она была (“...nieman rehte wiste, von welher varwe ez waere”) (15 820–15 821).

Вольфрам фон Эшенбах, у которого фиксируется одно из первых появлений в немецком языке прилагательного *bunt* – “пестрый”<sup>58</sup>, разворачивает в “Парцифале” настоящую комбинаторную игру с цветом, используя едва ли не все мыслимые возможности цветового “дизайна”: монохромность (“красный рыцарь” Итер), *contrarietas* двух цветов (многократно возникающий в романе мотив контраста черного и белого – “цветов сороки”, 1 : 6, символизирующих “смешанность” в мире противоположных начал; контраст белого и алого в знаменитой сцене с каплями крови на снегу, напоминающими Парцифалу лицо его супруги), трехцветность (трехцветный шатер Ешуты – 129 : 21), и т.д., вплоть до описания постели Анфортаса (791), которую украшают 58 видов камней (разумеется, разноцветных), которые перечислены поименно!

Многокрасочность, изобиливание цветами – и есть наша третья идея, связывающая музыку с визуальным миром Средневековья. Полифония школы Нотр-Дам была описана ее неизвестным современником как “изобиливание красок, принадлежащих к искусству гармонии (*abundantia colorum armonice artis*)”<sup>59</sup>. Музыка вслед за другими искусствами стремится “изобиловать цветами”, чтобы символически выразить разнообразие (*diversitas*) творчества. Многокрасочность-*diversitas* представляет собой как бы усиленную, умноженную, достигнувшую полноты и преизбыточности форму той *contrarietas*, о которой мы говорили в связи с идеей *concordia discors*.

Неудивительно, что процесс художественного творчества нередко описывался в средневековых текстах как “соединение различного”, – и не в последнюю очередь различных красок. Уже Карловы книги пишут о живописном произведении (*pictura*) как о “соединении цветов (*compaginatio colorum*)”<sup>60</sup>. Много позднее эта идея применяется к поэзии: поэты, согласно Гуго Сен-Викторскому, должны “соединять одновременно различное и создавать одну картину из многих цветов и форм (*diversa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis, unam picturam facere*)”<sup>61</sup>. Поэти-

ческое произведение – “соединение, созданное из различного (*ex diversorum conjunctura*)” (Алан Лилльский)<sup>62</sup>; понятие *conjunctura* (восходящее, видимо, к используемому Горацием в “Искусстве поэзии” понятию *junctura*) становится поэтологическим термином: его, как показывает Д.У. Робертсон<sup>63</sup>, использует Кретьен де Труа в своем знаменитом определении романа как “*une molt bele conjointure* (весьма прекрасного соединения)” (“Эрек и Энида”, в. 14).

Однако в том же духе, в сходных терминах описывается и полифоническая музыка в секвенции Адама Сен-Викторского, использующего вместо *conjunctura* практически синонимичное ему слово *connexio*: “Гармония различного, сведенного в одно; их соединение сладостно (“*Harmonia diversorum / Sed in unum redactorum / Dulcis est connexio*)”<sup>64</sup>. “*Connexio diversorum*” Адама Сен-Викторского, “*diversorum conjunctura*” Алана Лилльского, “*diversa simul compilantes*” Гуго Сен-Викторского – по сути, три выражения одного и того же творческого принципа, общего для словесной и музыкальной композиции.

Вероятно, музыка воспринималась как особенно яркое и очевидное проявление этого принципа “соединения различного”, поэтому именно она используется как модель всякого творческого акта, даже сотворения мира Богом. Подобный ход мысли мы находим в трактате Иоанна Скота Эриугены “*De divisione naturae*” (середина IX в.): “Красота всего сотворенного мира, всего подобного и неподобного, образована некоей чудесной гармонией и соединена из различных видов и разных форм, а также из различных субстанций и соподчинений акциденций в некое несказанное единство. Подобно тому как инструментальная мелодия составлена из различных качеств и количеств звуков, которые, когда их слушают по отдельности, разделены несогласованностью порций... но когда соединяются друг с другом по рациональным правилам музыкального искусства... то издают некую естественную сладость, – так и согласие мира слажено единой волей творца из различных подразделений единой природы, которые разногласны друг с другом, когда их рассматривают по отдельности”<sup>65</sup>. Бог и музыкант действуют сходным образом: соединяют диссонирующие элементы в гармонию.

Итак, музыковедческие тексты и акустические описания обнаруживают три идеи, позволяющие осмыслить полифоническую музыку в общем контексте средневековой культуры. Первая – идея украшения, в равной мере применимая к музыке, картине, сло-

весному тексту. Вторая – идея разногласия согласного (*concordia discors*) как общий художественный принцип, акцентирующий в произведении искусства момент совмещения противоположных элементов (*contrarietas*). Наконец, третья идея – многокрасочность: совмещение разнородных элементов (звуков, литературных мотивов, визуальных форм) создает “картину”, в которой антитезы и диссонансы оказываются красками мира; *contrarietas* перерастает здесь в разнообразие-*diversitas*, символическим выражением которой и служит многокрасочность.

Выявляющиеся при сопоставлении музыкальных и внемзыкальных текстов связи позволяют нам по-новому взглянуть на полифонию как элемент средневековой культуры. После многих веков господства в Западной музыке монодической традиции полифония кажется странным изобретением; но в контексте общей средневековой тенденции трактовать образ как совмещение различного в некой одновременности (принцип “различное одновременно – *diversa simul*”, по выражению Гуго Сен-Викторского) это изобретение кажется уже не только не странным, но едва ли не неизбежным.

<sup>1</sup> *Schausten M.* Vom Fall in die Farbe: Chromophilie in Wolframs von Eschenbach “Parzival” // *Beträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Tübingen, 2008. Bd. 130, H. 3. S. 466.

<sup>2</sup> Как музыкальный термин слово “*poliphonia*” впервые появляется в трактате “*Summa musice*” (XIII в.), написанном некими “Персеем и Петром”; однако оно остается редким вплоть до конца XVIII в., когда и получает свойственную ему ныне распространенность. См.: *Leuchtman H.* Polyphonie // *Lexikon des Mittelalters*. München, 2002. Bd. 7. S. 75.

<sup>3</sup> О ранней полифонии и ее историческом значении см.: *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья, X–XIV вв. М., 1983 (История полифонии, Вып. 1); *Eggebrecht H.H.* Die Mehrstimmigkeit von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert // *Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt, 1984. Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit; *Die Musik des Mittelalters* / Hg. von H. Möller, R. Stephan. Laaber, 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 2).

<sup>4</sup> В роли образцового “полифонического писателя” на протяжении всего XIX в. выступал Шекспир, возведенный в этот статус немецкими романтиками: “В шекспировском обращении с новеллами много контрапункта... он сам выбирает тональность и сопровождающие аккорды для генерал-баса” (*Schlegel F.* *Literary notebooks. 1797–1801* / Ed. H. Eichner. L., 1957. P. 123); Шекспир – “величайший мастер гармонии и драматического контрапункта” (*Шеллинг В.Ф.* *Философия искусства* / Пер. П.С. Попова. М., 1966. С. 205). В 1850–1860-х годах полифоническую форму (фугу) обнаружит в пьесах Шекспира Отто Людвиг (*Ludwig O.* *Shakespeare-Studien*. Halle, 1901. S. 139. см. об этом: *Махов А.Е.* *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэ-

- тике. М., 2005. С. 114). В XX веке, после работ М.М. Бахтина, Шекспира в этой роли сменил Достоевский.
- <sup>5</sup> “Qui omnes tam festive, tam solemniter, tam diversi, tam concorditer, tam propinqui, tam hilariter... missarum solemnem celebrationem superius inferiusque peragebant, ut ex ipsa sui consonantia et cohaerente harmonia grata melodia potius angelicus quam humanus concentus aestimaretur...” – Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii (согласно датировке Э. Пановского, “книжечка” создана между 1144 и 1147). Cap. VII. Цит. по: Abbot Suger on the abbey church of St-Denis and its art treasures / Ed., transl. and annotated by E. Panofsky. 2 ed. Princeton, 1979. P. 118, 120 (о датировке – с. 142).
- <sup>6</sup> *Sugerius*. De rebus in administratione sua gestis. Cap. XXXI. P. 56–57.
- <sup>7</sup> “Doucement li oisel chantoient, / Si que mout bien s’antr’acordoient; / Et divers chanz chantoit chascuns; / C’onques ce que chantoit li uns / A l’autre chante ne oï”. – *Chrétien de Troyes*. Yvain ou le Chevalier au Lion // *Chrétien de Troyes*. Oeuvres complètes. P., 1994. P. 350 (v. 463–466).
- <sup>8</sup> См.: *Curtius E.R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 8. Auflage. Bern; München, 1973. S. 203–204.
- <sup>9</sup> “in turba canentium, sicut huic genti mos est, quot vides capita, tot audis carmina” – *Giraldus Cambrensis*. Descriptio Cambriae. Lib. II, cap. 13. Цит. по: *Chrétien de Troyes*. Erec und Enide. Le chevalier au Lion / Ed. A. Mary. P., 1923. P. 316–317.
- <sup>10</sup> *Musica enchiriadis*. Cap. XVIII // *Patrologia latina* (далее – PL.). Vol. 132. Col. 981.
- <sup>11</sup> См.: *Schmitt J.-Cl.* Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. P., 2002. P. 66.
- <sup>12</sup> De imaginibus [Libri Carolini]: Praefatio // PL. Vol. 98. Col. 1006.
- <sup>13</sup> *Sugerius*. De rebus... Cap. XXXIII. S. 62–64.
- <sup>14</sup> *Schmitt J.-Cl.* Op. cit. P. 88.
- <sup>15</sup> *Musica enchiriadis*. Cap. XIII. Col. 973.
- <sup>16</sup> *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* / Hg. von H. Schmid. München, 1981. P. 206. (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission; Band 3). Цит. по электронной публикации в корпусе текстов: *Thesaurus musicarum latinarum* (далее – TML) / подгот. в ун-те Индианы под рук. Т. Матисена. // [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ANOINCOR\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ANOINCOR_TEXT.html)
- <sup>17</sup> *Guido Aretinus*. Micrologus. Cap. XVIII // PL. 141. Col. 401.
- <sup>18</sup> *Analecta Hymnica Medii Aevi*. XXI: Lieder und Mottetten des Mittelalters / Hrsg. von G.M. Drees. Leipzig, 1895. S. 148.
- <sup>19</sup> *Traub A.* Das Ereignis Notre Dame // *Die Musik des Mittelalters* / Hrsg. H. Möller, R. Stephan. Laaber, 1991. S. 256. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 2).
- <sup>20</sup> “Pars tenet una notam, pars altera circuit apte, / Et placet hoc auri multa dulcedine capte. / Vel canit utraque pars discors concorsque sodali...” – *Summa musicae: A thirteenth-century manual for singers* / Ed., with transl. and introd. by Ch. Page. Cambridge, 1991. P. 202.
- <sup>21</sup> “Cum dulci strepitu ructabant organa ventum, / Dividitur juncta, divisaque jungitur horum / Dispar comparitas cantus, concordia discors, / Imo dissimilis similis dissensio vocum” – *Alanus de Insulis*. De planctu naturae // PL. Vol. 210. Col. 477.

- <sup>22</sup> Стих 374. Скорее всего, это единственный для античности случай применения формулы в чисто эстетическом контексте.
- <sup>23</sup> *Everardus Alemannus. Labyrinthus // Les arts poétique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924. P. 349–351.*
- <sup>24</sup> *Geoffrey of Vinsauf. Poetria Nova. Цит. по изд.: Gallo E. The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine. Hague, 1971 P. 58–60 (vv. 839–840, 870–890).*
- <sup>25</sup> *John of Garland. The Parisiana Poetria / Ed., introduction, translation and notes by T. Lawler. New Haven; London, 1974. P. 159–160. (Yale studies in English; 182).*
- <sup>26</sup> *Augustinus Hipponensis. De Civitate Dei. Lib. XI, cap. 18 // PL. Vol. 41. Col. 332.*
- <sup>27</sup> *Honorius Augustodunensis. Elucidarium. Lib. III, 21 // PL. 172. Col. 1176.*
- <sup>28</sup> “Тристан” цитируется по изданию: *Gottfried von Strassburg. Tristan / Hrsg. von R. Krohn. Stuttgart, 1990–1991. Bd. 1–3; указываются номера строки.*
- <sup>29</sup> “Парцифаль” цитируется по изданию: *Wolfram von Eschenbach. Parzival / Nach der Ausgabe von K. Lachmann. Stuttgart, 2004 Bd. 1–2; с указанием номеров раздела и строки.*
- <sup>30</sup> “dô muoste er bî beiden wesen, daz ein was fröude unt’z ander klage” (649:8–9).
- <sup>31</sup> *Chrétien de Troyes. Perceval: Altfranzösisch-Deutsch / Hrsg. von F. Olef-Krafft. Stuttgart, 2003. S. 48–50 (vv. 845–859).*
- <sup>32</sup> Интерпретацию этой надписи см. в кн.: *Wirth J. L’image médiévale. Naissance et développements (VI–XV siècle). P., 1989. P. 254.*
- <sup>33</sup> “Et in mane quidem “sicut pullus hirundinis sic clamabo” (Is. 38, 14), in vespere autem “meditabor ut columba” (Is. 38, 14), quatenus et cum gratiae matutinum arriserit, in modum hirundinis exsultans et clamitans gratiam agam pro visitatione, et cum vespera ingruerit, non deerit “sacrificium vespertinum” (Ps. 140, 2), cum instar columbae gemens, lacrimas fundam in tribulatione. Sic enim deserviet tempus utrumque Deo, cum et “ad vesperam demorabitur fletus, et ad matutinum laetitia” (Ps. 29, 6). Maerens maerebo in vespera, quo laetus fruar matutino. Placet uterque Deo, et peccator compunctus, et iustus devotus...” – *Bernard de Clairvaux. Sermons divers. P., 2006. T. 1. P. 62 (Serm. III, 4).*
- <sup>34</sup> *Bernardus Claraevallensis. Epistola CCL. Ad Bernardum priorem portatum // PL. 182. Col. 451. Тем самым бернардовская критика (в знаменитой “Апологии к Гвильгельму”) “химерической” романской скульптуры с ее “смешной чудовищностью”, “безобразной красотой и прекрасным безобразием (ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas)” обращается им на самого себя: он сам и есть одна из этих скульптур. На внутреннюю связь этих двух текстов Бернарда указал Томас Дейл: *Dale Th. Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa // Art Bulletin. N.Y., 2001. Vol. 83, № 3.**
- <sup>35</sup> “was ime diu wârheit / beidiu geheizen und verseit” (15 257–15 258).
- <sup>36</sup> “Espoir qu’Amors s’estoit anclose / En aucune chambre celee; / Et Haine s’anert alee / As loges par devers la voie, / Por ce qu’el vialt, que l’en la voie”. – *Chrétien de Troyes. Yvain ou le Chevalier au Lion // Perceval. P. 484 (vv. 6038–6042).*
- <sup>37</sup> *Alanus de Insulis. Anticlaudianus. Lib. III, cap. V // PL. Vol. 210. Col. 517.*
- <sup>38</sup> “Seignor, fet li rois, dites nos / Qui a si tost mis antre vos / Ceste amistié et ceste acorde, / Que tel haine et tel descorde / I ai hui tote jor veüe?” – *Chrétien de Troyes. Yvain ou le Chevalier au Lion. P. 491 (vv. 6323–6327).*

- <sup>39</sup> “Summus namque opifex universitatem quasi magnam citharam condidit, in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit: dum universum suum opus in duo, vel duo sibi contraria distinxit. Spiritus enim et corpus quasi virilis et puerilis chorus gravem et acutum sonum reddunt, dum in natura dissentiunt, in essentia boni conveniunt... Reciprocum sonum reddunt Spiritus et corpus, angelus et diabolus, coelum et infernus, ignis et aqua, aer et terra, dulce et amarum, molle et durum, et sic caetera in hunc modum”. – *Honorius Augustodunensis*. Liber XII quaestionum. Cap. 2 // PL. Vol. 172. Col. 1179.
- <sup>40</sup> Musica enchiriadis. Cap. XVII. Col. 977.
- <sup>41</sup> *Eggebrecht H.H.* Die Mehrstimmigkeit von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie. Darmstadt, 1984. Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. S. 34.
- <sup>42</sup> “... facillimus eius [diaphoniae] usus est, si motuum varietas diligenter consideretur; ut ubi in recta modulatione est elevatio, ibi in organica fiat depositio et e converso” – *Johannes Affligemensis*. de musica cum tonario. Цит. по TML: [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM_TEXT.html)
- <sup>43</sup> *Eggebrecht H.H.* Op. cit. S. 60.
- <sup>44</sup> “Discantus cantui debet esse contrarius, quamvis cum cantu debeat personare... Quando autem cantus elevatur, discantus debet deponi, et quando cantus deponitur, discantus, ut naturaliter fiat, ex contrario debet elevari”. – Tractatus de musica. TML, [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ANOFRA5\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ANOFRA5_TEXT.html)
- <sup>45</sup> “Si cantus descenderit ... ascendat organum...” – Ars organi. TML, [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ARSORG\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/ARSORG_TEXT.html)
- <sup>46</sup> “sicut fit cum in puteo nos imaginem nostram contra spectamus” – *Guido Aretinus*. Micrologus. Cap. XV. Col. 395. В. Хиршман проводит параллели между описанными у Гвидо видами “движения мелодии” и литературными приемами – такими, как versus reciproci (аналогичные “ракоходу” в музыке) или исколоном (аналогия с членением мелодии на равные симметричные отрезки). – *W. Hirschmann*. Das Kompositionskapitel als Modell poetischer Reflexion: Zur pragmatischen Transformation der ars musica in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalter // Artes im Mittelalter / Hrsg. U. Schaefer. Berlin, 1999. S. 179.
- <sup>47</sup> *Augustinus*. de Trinitate. Lib. IV, cap. X // PL. Vol. 42. Col. 896.
- <sup>48</sup> “Sicut igitur hi amici Dei perenniter felices in Domino gloriabuntur: ita, e contrario, inimici ejus nimium miseri et infelices jugiter cruciabuntur. Ecce sicut isti decore maximo illustrabuntur, ita illi maximo horrore deturpabuntur. Sicut isti summa agilitate erunt alleviati, ita illi summa pigritia praeagravati. Sicut isti praecipuo robore solidati, ita illi erunt praecipua invaletudine debilitati”. – *Honorius Augustodunensis*. Elucidarium. Lib. III, 21. Col. 1175. О другом средневековом зеркально-симметричном описании ада и рая – в анонимной “Книге о трех обиталища”, ложно приписывавшейся св. Патрику, – см. в кн. *Махов А.Е.* Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., 2006. С. 17–18.
- <sup>49</sup> “Capita sunt eis deorsum mersa, ... pedes sursum erecti”. – *Honorius Augustodunensis*. Elucidarium. Lib. III, 4. Col. 1160.
- <sup>50</sup> *Frugoni Ch.* Wiligelmo: Le sculture del Duomo di Modena. Modena, 2007. P. 52.
- <sup>51</sup> *Jacibus de Voragine*. Legenda aurea: (De sancto Andrea apostolo). Stuttgart, 1988. S. 32.

- <sup>52</sup> “Colores autem diversi diversas significant species virtutum, quibus decoratur plasma Dei ad imaginem sui Conditoris”. – *Rabanus Maurus*. de universo. Lib. XXI, cap. 9 // PL. Vol. 111. Col. 563.
- <sup>53</sup> *Honorius Augustodunensis*. Speculum ecclesiae // PL. Vol. 172. Col. 1011.
- <sup>54</sup> “Et sicut hic sunt diversa genera florum, ut in liliis albedo, et in rosis rubedo: ita diversa gratia colorum creditur fore in corporibus Sanctorum, ut alium colorem martyres, alium habeant virgines; et haec pro vestimentis reputabuntur” – *Honorius Augustodunensis*. Elucidarium. Lib. III, 16. Col. 1169.
- <sup>55</sup> “Quoniam sicut pictura cum colore nigro, loco suo posita, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet”. – *Augustinus*. de Civitate Dei. Lib. XI. Cap. XXIII // PL. Vol. 41, cl. 336.
- <sup>56</sup> *Gregorius Magnus*. Moralia. Lib. XXXIII, cap. XX // PL. Vol. 75. Col. 697–698.
- <sup>57</sup> “Cum Deus praesciret eos tales futuros, quare creavit eos? – Propter ornamentum sui operis. Ut enim pictor nigrum colorem substernit, ut albus vel rubeus pretiosior sit, sic collatione malorum justi clariores fiunt”. – *Honorius Augustodunensis*. Elucidarium. Lib. I, 8. Col. 1115.
- <sup>58</sup> Buntен man, “пестрый человек” (“Парцифаль”, 758:2) – о двуцветном, черно-белом Фейрефице. См.: *Schausten M.* Op. cit. S. 466.
- <sup>59</sup> Аноним IV: de mensuris et discantu // *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera* / Ed. E. de Coussemaker. 4 Vol. Paris: Durand, 1864–1876 (reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963). Vol. 1. P. 342. Андреас Трауб проводит параллель между этим описанием полифонической музыки и “многоцветной красотой камней” Сугерия: *Traub A.* Op. cit. S. 242.
- <sup>60</sup> De imaginibus [“Libri Carolini”]. Lib II. Cap. XXVIII. Col. 1096.
- <sup>61</sup> *Hugo de Sancto Victore*. Erudicio didascalica. Lib. III, cap. IV // PL. Vol. 176. Col. 769.
- <sup>62</sup> *Alanus de Insulis*. de planctu naturae. Col. 451.
- <sup>63</sup> *Robertson D.W.* Some Medieval literary terminology, with special reference to Chrétien de Troyes (1951) // *Robertson D.W.* Essays in Medieval Culture. Princeton, 1980. P. 65.
- <sup>64</sup> The liturgical poetry of Adam of St. Victor. London, 1881. Vol. 1. P. 38.
- <sup>65</sup> “...pulchritudo totius universitatis conditae, similitum et dissimilium, mirabili quadam harmonia constituta est, ex diversis generibus variisque formis, differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus, in unitatem quandam ineffabilem compacta. Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitatibus et quantitativis conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur, longe a se discrepantibus... proportionibus segregatae, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas... naturalem quandam dulcedinem reddentibus: ita universitatis concordia, ex diversis naturae unius subdivisionibus a se invicem, dum singulariter inspiciuntur, dissonantibus, juxta conditoris uniformem voluntatem coadunata est”. – *Joannes Scotus Erigena*. De divisione naturae. Lib. III, 6 // PL. Vol. 122. Col. 637–638.