

ОДИССЕЙ

2002



К истории жеста в культуре

История, память и изображения

Загробная жизнь царя Соломона

«Недуометельное языка моего»

Обветшавшее понятие «феодализм»

«НАУКА»

ODYSSEUS

L'Homme dans l'histoire

Mot et image dans
la culture médiévale

2002

*Ouvrage réalisé dans le cadre du programme d'aide à la
publication Pouchkine avec le soutien du Ministère des
Affaires Etrangères français et de l'Ambassade
de France en Russie*



MOSCOU
NAOUKA
2002

ОДИССЕЙ

Человек в истории

Слово и образ
в средневековой культуре

2002

*Издание осуществлено в рамках программы
«Пушкин» при поддержке Министерства
иностраннных дел Франции и Посольства
Франции в России*



МОСКВА
«НАУКА»
2002

УДК 94
ББК 63.3(0)
О-42

Серия основана в 1989 году

Главный редактор
А.Я. ГУРЕВИЧ

Редакционная коллегия:

М.Л. АНДРЕЕВ, Л.М. БАТКИН, Г.В. БОНДАРЕНКО (ответственный секретарь),
Б.С. КАГАНОВИЧ, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (зам. главного редактора), В.Н. МАЛОВ,
С.В. ОБОЛЕНСКАЯ, М.Ю. ПАРАМОНОВА, П.Ю. УВАРОВ (зам. главного редактора),
Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ, Г.С. ЧЕРТКОВА, А.Л. ЯСТРЕБИЦКАЯ
Секретарь редакций М.Л. КОПЫТОВА

Редакционный совет:

Ю.Н. АФАНАСЬЕВ, ВОЙЦЕХ ВЖОЗЕК, НАТАЛИ ЗЕМОН ДЭВИС,
ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ, ЖАК ЛЕ ГОФФ, Е.М. МЕЛЕТинский,
В.И. УКОЛОВА, А.О. ЧУБАРЬЯН

Рецензенты:

доктор исторических наук А.В. ПОДОСИНОВ,
кандидат искусствоведения А.М. ЛИДОВ,
кандидат искусствоведения О.С. ПОПОВА

**Одиссей. Человек в истории. 2002 / [Глав. ред. А.Я. Гуревич];
Ин-т всеобщей истории. – М.: Наука, 2002. – 426 с.: ил.
ISBN 5-02-008776-9**

Тема очередного выпуска “Одиссея” – изображения в жизни средневекового общества: исследуются их социальные, коммеморативные функции, их роль в пропаганде и репрезентации власти, впервые публикуется неизвестная до сих пор работа талантливого историка А.И. Хоментовской (1881–1942) по истории жеста. Внимание читателя привлечет переведенная на русский язык статья М. Блока, посвященная средневековым представлениям о загробном мире. В разделе “К истории понятий” анализируются проблемы научного и политического дискурса. Межкультурному общению посвящены материалы дискуссии о переводе.

Для специалистов и широкого круга читателей.

ТП-2002-I-№ 22

ISBN 5-02-008776-9 © Российская академия наук и издательство
“Наука”, серия “Одиссей. Человек в истории”
(разработка, оформление), 1989 (год основания),
2002
© Editions Arthème Fayard, 2000

СЛОВО И ОБРАЗ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Что важнее – слово или образ? Этот вопрос оставался главным для христианской культуры на протяжении всего средневековья. Мир подобия представлялся опасным отцам церкви, и даже сакральные изображения – Христа, Богородицы и святых – внушали меньше доверия, чем Слово Священного писания. И действительно, как поклоняться Богу в его изображениях, не поклоняясь самим изображениям; где грань, разделяющая дозволенное и недозволенное? Уже в самой христианской традиции изначально заложена двойственность восприятия образов, ибо она, с одной стороны, опиралась на ветхозаветную традицию с ее строгим запретом создавать изображения богов и им поклоняться, а с другой – как очевидную данность подразумевала возможность медиации между видимым и невидимым миром, поскольку воплощение Христа трактовалось как главный принцип и модель медиации в христианстве.

Полемика по поводу толкования соотношения слова и образа продолжалась в течение всего средневековья. Даже если не касаться периода иконоборчества в Византии или каролингской эпохи с ее борьбой мнений относительно культа изображений, следует признать, что рефлексия на эту тему не угасала ни в эпоху классического средневековья, когда в XII в. под влиянием религиозной полемики с иудеями – представителями аниконической религии – создавалась и углублялась западная теория образа¹, ни в эпоху Реформации, предлагавшей далеко не однозначное решение этой проблемы: как выясняется, несмотря на взрыв иконоборчества, Слово в этот период не так уж последовательно и закономерно вытеснило Образ в дискурсе власти².

Какими же функциями средневековая культура наделяла изображения? Ограничивалась ли роль искусства только тем, то оно могло поддержать благочестие, раскрывая в художественных образах Слово Бога, постулаты Священного писания?

Вслед за церковными авторами изображения изучали историки, видя в них всего лишь отражение теологического дискурса: долгое время господствовала точка зрения, согласно которой

¹ См. статью Ж.-К. Шмитта “Вопрос об изображениях в полемике между иудеями и христианами”. – *Здесь и далее все ссылки на статьи настоящего сборника.*

² См. статью О.В. Дмитриевой.

средневековые изображения – это всего лишь “Библия для неграмотных” (такой виделась функция средневекового искусства, например, Э. Малю).

Истоки подобного, условно говоря, минималистского отношения к образам следует искать в самой средневековой христианской культуре, отчасти так и не преодолевшей ветхозаветный запрет на изображения. Однако важнейшей для средневековья была идея Воплощения, воплотившегося Слова, подразумевавшая иное отношение к сфере визуального. Средневековый образ как бы повторяет тайну Воплощения, придавая материальный телесный облик всему, что трансцендентно и недоступно.

Идея соединения мира видимого и невидимого лежит и в основе средневекового символизма и присущей средневековью образности мышления. Всякая мысль, всякое представление тяготело к кристаллизации в визуальный образ, изображение. Вера, религиозные чувства претворялись в образы. Мысли, абстрактные понятия, даже метафоры воплощались в конкретные зримые образы, представления жили в сознании, четко очерченные и окрашенные. Средневековое символическое мышление – это прежде всего мышление при помощи зрительных представлений, мышление, основанное на видении. Даже общие понятия (*universalia*) обретали зримую материальную форму – только средневековье могло породить такое течение мысли, как “реализм”. По-видимому, мышление в средние века было невозможно без видения. А если это так, то, изучая способ видения, можно узнать, как средневековые люди осмыслили мир, можно воссоздать систему их ценностей и представлений. Наверное, способ видения во все эпохи обусловлен культурой, связан с мышлением, и вместе с ними эволюционирует. Видение не является чисто механическим актом, в любую эпоху оно определяется господствующей системой представлений³. “В каждой новой форме видения кристаллизуется новое содержание мира”⁴. И все же можно предположить, что ни в какую другую эпоху видение не было так тесно связано с образом мышления и системой представлений, как в средневековье. Не это ли имел в виду Пьер Франкастель, когда говорил, что образы были необходимым условием существования социального порядка в средневековье? Осознавая роль сферы визуального в жизни

³ Вообще реальное видение отличается от искусственно навязанного человеку культурной нормой. В подтверждение этой мысли сошлюсь на Павла Флоренского, утверждавшего, что линейная перспектива навязана нам культурой и что на самом деле мы воспринимаем реальный мир в обратной перспективе. Интереснейшие опыты Б.В. Раушенбаха подтвердили: вблизи человек видит в слабой обратной перспективе и аксонометрии, а вдали – в линейной перспективе. См.: *Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи*. М., 1980.

⁴ *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств*. М.; Л., 1920. С. 29.

средневекового общества, мы стремились изучать изображения в контексте истории средневековой культуры и общества.

Изучая роль искусства в социальных отношениях, мы тем самым расширяем поле исторического исследования. Мы оцениваем изображения не только как отражение теологического или литературного дискурса, видя в них всего лишь визуальный комментарий Слова (Священного писания), и не только с точки зрения эволюции изобразительных форм. Центр тяжести переносится на изучение их роли в социальной практике, прежде всего их роли в функционировании власти и памяти.

Общезвестно, то искусство может быть средством репрезентации власти, выражать политические цели, прославлять государей, политических деятелей⁵. Известно, насколько важна его роль в идеологии и пропаганде. Изображения – это часто знаки присутствия власти в обществе. Через изображения утверждаются династические идеи, обосновывается легитимность власти⁶. Кроме того, они могут также рассматриваться как род *metoia*. Изображения являются важным способом фиксации памяти о событиях и выполняют существенную коммеморативную функцию: в соответствии с определенной системой ценностей и представлений они фиксируют те события и реалии, которые должны отложиться в памяти⁷. Они стимулируют память, оказывая эмоциональное воздействие на зрителей. *Metoia*, выраженная в визуальных образах, может стать консолидирующим элементом группы, может отражать ее сословную идентичность. Одним словом, образная память об определенных событиях и персонажах – важный способ групповой самоидентификации⁸. Изображение могло быть способом манифестации единства группы – будь то социальная группа, церковный приход или монашеская братия – и ее объединения вокруг каких-то ценностей.

Еще одной попыткой расширить поле исторического исследования является изучение такой темы, как история жеста. Жест – это как бы воплотившееся Слово; слово, доступное зрению, рассчитанное на зрительный эффект, и в этом смысле жест образует то пространство, где, пересекаясь, соединяются Слово и Образ. Известно, какую роль в обрядах и ритуалах средневекового общества с его развитой символикой социальных отношений играли жесты. Пытаюсь расшифровать значение этих жестов, в том числе по иконогра-

⁵ См. анализ этой функции искусства в статье *О.С. Воскобойникова*.

⁶ О том, как изображения служили средством самоутверждения королевских династий и аристократических родов, см. статью *К. Клаппиш-Зубер*.

⁷ См. статью “Иконография крестовых походов”.

⁸ Подробнее об этом см. статьи *Ю.Е. Арнаутовой* и *А. фон Хюльзен-Эи*.

⁹ См. статью *С.Б. Кулаевой*.

фическим источникам, мы неизбежно открываем связь между социальной историей и историей искусства⁹.

А в изучении жестов, которые служили для запоминания средневековых текстов и передачи другой информации (мнемонических жестов), открывается еще одна грань междисциплинарного проекта – изучение изображений на стыке истории памяти и истории жестов¹⁰.

Очевидно, что, пренебрегая изучением сферы визуального, мы обедняем наше представление о средневековье. Стремлением преодолеть до сих пор существующий разрыв в изучении истории искусства и истории общества продиктована тема очередного выпуска “Одиссея”.

С.И. Лучицкая

¹⁰ Этой важнейшей теме посвящена извлеченная из архива статья замечательного русского медиевиста *А.И. Хоментовской*.

Жан-Клод Шмитт

ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ*

В течение последних нескольких лет число историков, интересующихся искусством – традиционной сферой компетенции искусствоведов, – заметно увеличилось. Очевидно, что результаты этого интереса не могут не сказаться на состоянии обеих дисциплин – истории и искусствознания. Подобная эволюция расширяет “территорию историка” и заставляет его размышлять над теми явлениями и ценностями, в частности эстетическими, которые он, как правило, во внимание не принимает. В свою очередь, историка искусства она призывает к тому, чтобы поставить вопрос относительно достижений и ближайшем будущем своей дисциплины и обратить внимание на социальную значимость произведений искусства. Кажется, желательность и необходимость такого сотрудничества сегодня осознана: в частности, об этом свидетельствует наша встреча¹. Остается уточнить, какие условия необходимы для плодотворного сотрудничества. На мой взгляд, их три:

– необходимо проанализировать историографию с тем, чтобы уяснить для будущего, какие факторы препятствовали или, напротив, способствовали подобному сближению истории и искусствознания;

– необходимо уточнить, при помощи каких методов обеих дисциплин мы собираемся анализировать изображения;

– необходимо очертить круг той исторической проблематики, которая принимает во внимание роль изображений в функционировании общества¹.

ИСТОРИОГРАФИЯ

Недавно Фрэнсис Хэскелл напомнил о том, что изображения – от античных монет до хранящихся в музеях полотен – начиная с эпохи Ренессанса помогали историкам воссоздавать картину прошлого². В работе Хэскелла нет претензии на какое-то теоретическое обобщение, к тому же в ней игнорируется вся современная историография. Но в ней приведено множество фактов, позволяющих представить, как на протяжении развития исторической науки историки колебались между тремя взглядами на изобразительное искусство.

1. Одни искали (и до сих пор ищут) в изображениях более или менее верное, а значит, более или менее достоверное, с точки зрения историка, отражение “реалий” (*realia*), будь то изображения

* L'histoire et les images // Der Blick auf die Bilder / Hg. O.G. Oexle. Göttingen, 1997.

¹ Речь идет о состоявшемся 7 марта 1996 г. в Гёттингене коллоквиуме, посвященном диалогу историков и искусствоведов. – Примеч. переводчика.

войны (например, сцены ковра Байё), сельскохозяйственной техники (можно начать с изучения рукописей иллюстрированных календарей) или домашних интерьеров средневековья (о чем можно судить, например, по некоторым изображениям сцен Рождества). Нельзя отрицать, что по крайней мере некоторые изображения такого рода представляют документальный интерес. Но их непосредственное использование ничего не скажет нам ни о самих изображениях, ни об их смысле, ни тем более о весьма сложной природе их “репрезентации”³. Считать, что для людей прошлого (как, впрочем, и для нас) реальность могла существовать независимо от сознания действующих в истории лиц и того смысла, которым они наделяли свои произведения, – значит глубоко ошибаться. Сомнение в этой “позитивистской” установке вызывает иллюзия, что искусство (во всяком случае до появления абстрактного искусства) само по себе наделено четкой справочной функцией, которую историк может воспринимать изолированно от других возможных функций. Конечно, изображение – это всегда образ чего-то. Отсюда возникает иллюзия: чтобы сказать об изображении все, достаточно сообщить, что именно оно изображает. Но суть проблемы не в этом, и сами изображения не раз могут нам напомнить, что их функция не столько в том, чтобы “представлять” внешнюю по отношению к ним реальность, сколько в том, чтобы по-своему этой реальностью быть⁴. Следовательно, для историка проблема заключается не столько в том, чтобы просто рассмотреть изображение и “прочитать” его содержание, сколько в том, чтобы сначала понять изображение как нечто целое, включая его форму и структуру, его функции и функционирование.

2. Другие видят в искусстве приметы и “дух времени” (Zeitgeist), который они интерпретируют по аналогии с известными историей искусства стилями, такими, как “романский”, “готический”, “пламенеющая готика” или “барокко”. Но они не считают возможным анализировать сами произведения, на которые едва ли обращают внимание. Фрэнсис Хэскелл называет их “философами” и даже причисляет к ним Жюль Мишле, Якоба Буркхардта и Йохана Хейзингу. По поводу Хейзинги он замечает, что тот “редко обращался к произведению искусства, чтобы описать специфический аспект средневекового общества”; исключение составляет лишь глава XI “Осени средневековья”, посвященная представлениям о смерти. Превознося Хейзингу как последнего великого историка, внесшего основной вклад в тему “История и ее образы” и признававшего, что благодаря изображениям мы видим прошлое “яснее, четче и резче – словом, более точно с точки зрения истории” (more lucidly, more sharply and more colourfully, in short more historically), Хэскелл упрекает его за традиционный предрассудок – за то, что изображениям он придавал меньше значения, чем текстам, по той причине, что “литературные произведения предоста-

влияют нам больше (в сравнении с визуальными искусствами) критериев для суждений о культуре прошлого, поскольку позволяют оценивать как ее внутреннее содержание, так и ее внешние формы”.

3. Но, быть может, чаще всего отношение историков к искусству выразилось в том, что история – социальная, политическая и даже история культуры, с одной стороны, и история искусства, – с другой, долгое время избегали друг друга, и пути их развития были различны. Это расхождение не случайно. Его причина коренится в представлении, что язык, как принято считать, обладает преимуществом в сравнении с другими символическими функциями человека. Оно проистекает также из того обстоятельства, что в XVIII в. история формировалась как дисциплина “литературная”, а в XIX в. как позитивистская с ее искусственно завышенной оценкой письменных источников, считавшихся более объективными или внушающими большее доверие, чем изображения.

Подобно тому, как позитивистская история, писавшаяся “на основе текстов”, могла сблизиться с археологией, непрерываемую объективность которой сообщали изучаемые ею материальные объекты и надписи, так и история искусства, занимавшаяся оценкой шедевров, стилей и художников, оказывалась связанной преимущественной с философией, поскольку миссия последней состояла в том, чтобы судить о Прекрасном с точки зрения вечности. Именно в таком плане в 1888 г. Шарль Диль во вступительной лекции к своему “курсу археологии” противопоставлял, с одной стороны, философию и историю искусства, которые занимаются поиском вечных законов эстетики, а с другой – историю и археологию, которые опираются друг на друга в процессе изучения “фактов”: “Изучая идеал красоты, присущий каждой эпохе, история искусства руководствуется идеалом высшей красоты”, – говорил он об искусствознании. С одной стороны, “история искусства – близкая родственница философии и эстетики, от которой она неотделима”; с другой – напротив, “археология близка истории, для которой она является незаменимым и надежным вспомогательным инструментом”⁵.

То обстоятельство, что и позже историки искусства вслед за Алоисом Ригелем (*Вопросы стиля*, 1893), Генрихом Вёльфлином (*Основные понятия истории искусств*, 1915), Анри Фосийоном (*Жизнь форм*, 1934) в анализе произведений уделяли первостепенное внимание формам и их собственному (*suí generis*) развитию, могло лишь углубить пропасть между эмпирией искусства и, так сказать, занятиями вплотную социальной и политической историей. История искусств знала собственные “циклы” развития (классика, барокко), независимые от хронологии различных типов правления и государственного строя. “Стили” имели отношение лишь к “школам”, “ателье” и “художественным влияниям” и даже к “национальной”

традиции⁶, но их исследование не выходило за пределы замкнутой области истории искусства⁷.

Те, кто был больше озабочен тем, чтобы связать развитие искусства с развитием общества в целом, могли понимать это соотношение лишь очень упрощенно и условно. Так было в случае с Эмилем Малем, высказавшем категоричное суждение, что религиозное искусство XIII в. сравнимо с “книгой”, предназначенной для объяснения доктрин церкви (исключение он делал лишь для “чисто декоративных произведений”, которые он произвольно устранял из области своего исследования на том основании, что они были лишены “символической значимости”)⁸. Так он мог выявлять различные смысловые уровни и функции произведений, проводя аналогию между ними и “Зерцалом” Винченцо из Бовэ – “Зерцалом природы”, “Зерцалом науки”, “Моральным Зерцалом”, “Историческим Зерцалом”.

Сегодня нам очевидна концептуальная ограниченность подобного проекта: нельзя “вчитывать” смысл ученой культуры в изображения, сводить их к этой культуре. Эта идея, однако, в свое время представлялась весьма соблазнительной тем современным историкам, которые сознавали значение искусства для общей истории культуры, но в силу специфики своего образования чувствовали себя плохо подготовленными для изучения этой тематики.

Например, Марк Блок, проводя параллель между развитием общества и современными художественными явлениями, отсылал именно к Эмилю Малею. Ульрих Раульфф прекрасно показал, сколь неоднозначным было отношение великого историка к искусству⁹. С одной стороны, история, особенно история аграрная, была для него наукой, основанной на эмпирических наблюдениях при помощи карт, планов небольших территорий и аэрофотографии, об использовании которой он узнал во время второй мировой войны. Он также живо интересовался исследованиями Лефер-де-Ноетт о ковре Байё по истории вооружения. С другой стороны, Марка Блока можно считать типичным представителем французской интеллигенции, которая была, как говорили, “мало чувствительна к визуальной стороне вещей...”¹⁰. Как бы то ни было, Марк Блок действительно признался в своей некомпетентности в этой сфере на страницах “Феодального общества”, посвященных “манерам думать и чувствовать” (1939). Цитируя Э. Малея, он говорил о необходимости для историка обращаться к изучению “пластических форм”, в которых общество выражало себя, но ступить на этот тернистый путь, в свою очередь, решил не без колебаний¹¹. Для готовившегося им сборника статей 1933/34 г. он лишь предусмотрел сгруппировать несколько исследований в отдельный раздел под рубрикой “Изображения и коллективное воображение”, в который должна была быть вклю-

чена и его прекрасная статья “Загробная жизнь царя Соломона”^{2*}, опубликованная в 1925 г. через год после издания книги “Короли-чудотворцы”¹². Однако в этой статье, как и в упомянутой книге, он в полной мере обнаруживает способность пристально изучать изображения, понимать их идеологическое значение и даже делает набросок сравнительной истории сакральных образов на латинском Западе и в Византии. Но Марк Блок не пошел по этому пути и, более того, не продолжил этноисторический демарш, предпринятый в книге. В обоих случаях были намечены пути исследования, которым медиэвисты начнут следовать лишь позже.

Последствия слабых связей между развитием истории и истории искусства представляются еще более пагубными, если учесть, что в те же годы, когда Марк Блок призывал историков к обдуманному использованию изображений, в Германии, а затем в Великобритании и США искусствознание испытало беспрецедентное концептуальное обновление благодаря трудам Аби Варбурга и его последователей, среди которых в первую очередь следует назвать Фрица Закля и Эрвина Панофски; но лишь спустя долгие годы оно затронуло методы и исследовательскую практику историков. Сам Марк Блок, как представляется, не заметил этих теоретических и методологических потрясений¹³.

Однако, если сегодня в ретроспективе попытаться оценить наследие Варбурга и “новую историю”, родившуюся во Франции в 1929 г., когда были созданы “Анналы”, то станет очевидно, как много общего было между интеллектуальными проектами, принадлежавшими разным культурным и языковым традициям; и это сходство могло бы когда-нибудь привести к сближению истории и искусствознание. Но необходимость этого сближения не осознавалась: напротив, дисциплинарная инерция и то обстоятельство, что историки по вполне понятным причинам отдавали приоритет другим сюжетам (в частности, экономической и демографической истории), в течение долгого времени способствовали тому, чтобы развести два круга проблем еще дальше, вместо того чтобы их сблизить. Зато в современной конфигурации наук о человеке и обществе некоторые сформулированные тогда понятия, пусть даже в виде устаревших дефиниций, обнаруживают огромную эвристическую действенность.

Таково, например, понятие “символическая форма”, заимствованное из философии Эрнста Кассирера и примененное в историческом плане Эрвином Панофски к проблеме линейной перспективы¹⁴. Использование этого понятия предполагало решительный разрыв с историей стилей, которая, как уже говорилось, отнюдь не располагала к изучению истории общества. Отказываясь выводить линейную

^{2*} См. в настоящем сборнике (С. 237–260). – *Примеч. ред.*

перспективу из субъективного психофизического опыта видения, подчеркивая абсолютно отвлеченный характер двух ее конституирующих принципов (сходимость всех линий изображения в точку в бесконечности и равномерность изображения трехмерного пространства), показывая, что это научное открытие было подготовлено развитием во всех передовых областях интеллектуальной истории (оптики, математики), а не только в замкнутой сфере истории искусства, демонстрируя, наконец, ее обратное влияние на рационализацию субъективного видения, включая даже визионерский опыт мистиков, Эрвин Панофски внес существенный вклад в создание перспективы как предмета “универсальной истории”, который до сих пор оправдывает все наши усилия. Предмет этой “универсальной истории”, к которой в своих заветах призывал Мишель Фуко, – осмысление различных “символических форм”, определяющих характер функционирования общества в данную эпоху.

Именно в этом смысле варбургово понятие “наука о культуре” (*Kulturwissenschaft*) порывало с концепцией “культурной истории”, которая даже у Карла Лампрехта еще была связана с понятиями прогресса и эволюции или же ограничена узконациональными рамками¹⁵. По крайней мере поначалу речь не шла только об интеллектуальной истории в духе Эрвина Панофски, который стремился свести исследование “иконологии” к изучению интеллектуальных традиций, позволяющих расшифровать разнообразие смыслов произведения искусства. Изначально понятие “*Kulturwissenschaft*” охватывало различные планы “*Weltanschauung*” общества: всю “проблематику социальной истории и социальной психологии, общества и политики”¹⁶. Как уже в этом не увидеть черты, роднящие *Kulturwissenschaft* с другим историографическим проектом века, полностью или во многом независимым от него, но относящимся к тому же времени, – с проектом “Анналов”?

Одна из наиболее значимых в этом плане попыток, на которую обратили внимание историки “Анналов”, была осуществлена Эрвином Панофски, предложившим в единой интерпретации соотнести “готическую архитектуру” и “схоластическую мысль”¹⁷. Изучая структуру и взаимосвязь этих явлений, он стремился не только обнаружить сосуществование во времени двух внешне совершенно отличных друг от друга явлений – схоластической системы рассуждения *disputatio* и системы стрельчатых арок, – но и выявить общие для их структуры принципы уяснения и примирения противоположных тенденций. Эту попытку нельзя назвать безупречной, ибо она еще основывалась на идее упрощенного параллелизма между различными формами мысли, фигуративной и мифической, архитектурной и философской. Однако в “универсальной истории” точное соответствие между различными “символическими формами” и различными “языками” общества не всегда обязательно; между ними могут

существовать противоречия и даже конфликты, ведь единство в истории всегда проблематично¹⁸. Проблемы специфики искусства и порой конфликтных отношений между различными “символическими формами” одного и того же общества должны находиться в фокусе интересов историка, изучающего изображения.

МЕТОДОЛОГИЯ

Историк, таким образом, предъявляет двойной вызов – анализировать искусство в его специфике и динамических отношениях с обществом. Различные труды – во Франции социолога искусства Пьера Франкастеля, врага всяческого социологизма и тщательного аналитика образного мышления, в Соединенных Штатах Мейера Шапиро, тонкого знатока романского искусства¹⁹, – как мне кажется, сегодня могут быть причислены к наиболее доступным для понимания историка.

Существенная задача, стоящая перед медиевистом, который работает преимущественно по изображениям, прямо или опосредованно связанным с текстами (в первую очередь с библейским), состоит в том, чтобы обратить внимание на специфику произведений пластических искусств и извлечь из этого все возможные выводы. Внутреннее устройство неподвижного визуального образа (а на Западе он существовал вплоть до изобретения кино) и структуры языка абсолютно различны: один охватывается взором целиком, даже если требует более пространной “дешифровки” и сравнения со сходными, но более ранними, изображениями; он конструирует свое пространство или, говоря словами Франкастеля, определяющую его систему фигур и мест. Другой язык, письменный или устный, развернут во времени, в момент произнесения фразы и затем всего высказывания, создавая иллюзию, как тонко замечает Франкастель, что именно в этот момент мысль обретает навязываемый ей смысл: “Опасность слов, которые мы произносим друг за другом во временной последовательности, заключается в том, что они заставляют нас по принципу контраста вообразить единое и одновременное течение мысли; опасность изображений, кажущихся нам неподвижными на протяжении веков, в том, что они вызывают в нашей памяти впечатления, знания, несбыточные мечты, которые между собой сочетаются лишь фрагментарно. Вот почему механизмы языка и изображения несводимы одни к другим”²⁰.

Эти специфические черты изображения и языка не дают нам права рассматривать изображение в качестве “иллюстрации” текста даже в том случае, когда миниатюра расположена напротив текста и непосредственно с ним связана. Текст воскрешает в памяти смысловое содержание благодаря временной последовательности слов;

изображение привлекает существенно отличное “мышление зрительными образами”, сфера действия которого – пространство. Однако конструирование пространства изображения, взаиморасположение фигур никогда не бывает нейтральным; они отражают и одновременно продуцируют системы ценностей, иерархий, идеологических выборов.

Говоря словами Панофски, внутреннее содержание изображения сначала выводится (в строгом смысле слова) из иконографии: аналогичные изображения в одной и той же рукописи, в частности в евангелии Оттона III, королевской *majestas* и божественной *majestas*, чреватые глубоким смыслом, имеющим отношение как к представлению о королевской власти, так и к представлению о божестве (вклейка, рис. 1, 2)²¹. Но не менее важна структура изображения, в котором совершенно явно соотнесены три элемента: если, например, в алтаре Ансбаха (1511) Бог Отец, приводящий в движение пресс, раздавивший его сына, изображен в той же тиаре, что и папа Григорий Великий, собирающий гостию у выхода прессы (при этом фигуры Бога и папы изображены симметрично по разные стороны от фигуры страдающего Христа), изображение в соответствующем историческом контексте сразу же становится конденсированным смысловым содержанием определенной идеологической программы, объединяя в целое тайну Воплощения, догму Троицы, таинство евхаристии и главным образом подчеркивая законность папской власти перед лицом первых потрясенных протестантской Реформы (вклейка, рис. 3)²². Очевидно, что в анализе изображения следует учитывать иконографические мотивы, их соотношения, создающие его структуру, а также присущие данной культуре и эпохе способы изображения. Таким образом, средневековое изображение не имеет никакого отношения к системе линейной перспективы. Сформулируем несколько принципов его анализа.

1. В сущности, мы не можем не заметить определенную иерархию планов изображения, начиная от фона, который иногда представляет в миниатюре золотой лист, кончая фигурами, помещенными на переднем плане и в первую очередь представляющимися взору; иногда они кажутся крупнее других, предстают взору целиком и, в противоположность частично перекрываемым ими фигурам на заднем плане, занимают привилегированное место в системе ценностей, которую подобное изображение формирует. Так, иллюминированные инициалы рукописи “Декрета Грациана” играют с размером и позицией (стоя, сидя) персонажей, цветами их одежды и насыщенностью этих цветов и особенно местом их расположения (“перед” или “за” буквой); окружая букву со всех сторон, эти изображения как бы передают идею социальной иерархии, на которую текст указывает далеко не в столь же эксплицитной манере (вклейка, рис. 4)²³.

2. Изображение может рассматриваться как “зримая поверхность”, со своей иерархией верха и низа, левой и правой (с точки зрения изображения или иногда с точки зрения зрителя) стороны и особенно членением на отдельные части, со своим ритмом, внутренней динамикой, создаваемыми линиями изображения (например, благодаря архитектурным мотивам, которые вносят дополнение в создание изображения, придавая каждой сцене торжественность), но также хроматической системой, присущей каждому изображению и всему произведению в целом. В миниатюрах (но можно догадаться, что так же должно было бы быть в настенной живописи и скульптурах церкви) краски, превосходно создавая игру полутонов, их чередования, игру эха, воспоминания, придавая изображению динамику, визуально объединяют некоторые фигуры между собой, вводят определенную темпоральность в изобразительное пространство и в случае необходимости поддерживают ось рассказа. Развертывание сцен Исхода в “Псалтыри св. Людовика” происходит не только благодаря верной “иллюстрации” *historia*, известной по священному тексту, но и благодаря тому, что от изображения к изображению используются одни и те же линии, формы и краски, подсказывающие ход повествования (вклейка, рис. 5 и 6)²⁴.

3. Смысл изображению придают не сами по себе изобразительные элементы – орнаментальные мотивы, формы и краски, – но лишь их взаимоотношения, их позиции относительно друг друга: противопоставление или уподобление, разделяющее их расстояние или, напротив, приемы, с помощью которых они сближаются, налагаются друг на друга и иногда объединяются. Лишь изображение может быть различным по составу и сочетать (наподобие того, как это происходит в сновидениях) несколько, впрочем, различных фигур, с тем чтобы в противоречивых отношениях между ними, их изменениях, переходах из одного состояния в другое выразить сложное развитие значимых интенций²⁵. Поиски, смысл которых начиная с XII в. заключался в том, чтобы адекватно изобразить логический парадокс Троицы, идею сочетания единства божественной сущности (*Dreieinigkeit*) и неизбежного различия между тремя лицами (*Dreifaltigkeit*), в полной мере демонстрируют мощь и изобретательность средневековой “фигуративной мысли”. Мы видим, как эта мысль, по существу, колеблется между двумя логически противоположными формулами: установление различия между сходными изображениями (триандрическая формула)²⁶ и слияние различных фигур (формула Божественного престола) (вклейка, рис. 7)²⁷.

4. Изображение не может быть абсолютно изолированным. Часто оно составляет часть серии: например, миниатюр в полную страницу единственной рукописи псалтыри или часть украшенных узорами букв, начинающих каждое жизнеописание святого в иллю-

стрированной рукописи “Золотой легенды”, или *causa* в рукописи “Декрета Грациана”. Исполненное настоящего смысла произведение может быть лишь серией в ее тотальности: изоляция образа будет всегда произвольной и ложной.

5. От этой *данной* априори серии следует отличать серии, *сконструированные* историком в соответствии с иконографическими критериями – формальными, структурными, тематическими, хронологическими... Возможности строить такие серии и особенно объединять их между собой поистине неисчерпаемы: можно, например, реконструировать хронологическую серию романских скульптурных тимпанов, затем соединить ее с серией изображений Страшного суда, не только скульптурных, но и тех, которые встречаются в миниатюре и настенной живописи; можно реконструировать как можно более исчерпывающим образом серию изображений Авраамова Лона с целью создать историческую антропологию “божественного родства”²⁸; заинтересоваться системой распределения изображений с правой и с левой стороны, связанной с существенной идеологической схемой средневекового общества²⁹.

6. Сегодня анализ принципов конструирования иконографических серий тем более необходим, что средства информатики (компьютер, цифровые изображения) коренным образом изменяют условия научного труда: становится все более доступной документация, появляются неограниченные возможности, сочетая различные критерии отбора изображений, конструировать виртуальные иконографические корпусы. Но эти революционные изменения в технике исследования порождают столько же новых теоретических трудностей, сколько предоставляют небывалых практических возможностей³⁰.

7. Наконец, – и это главное – изображение не является выражением внеположного культурного, религиозного или идеологического смысла, как если бы он предшествовал произведению искусства и мог существовать вне его самого. Напротив, именно изображение, благодаря своей структуре, своей форме и эффекту воздействия на общество и создает тот смысл, который нами воспринимается. Иначе говоря, анализ произведения, его формы и структуры неотделим от изучения его функций. Нельзя разорвать анализ внешней формы произведения и его историческую интерпретацию³¹.

ИСТОРИЯ

Говоря об истории западной культуры, Ганс Бельтинг противопоставлял средневековую “эпоху” существования образа – период, когда изображение было включено в различные ритуальные и религиозные практики (*Bild und Kult*), и эпоху “Искусства” (*Zeitalter der*

Kunst), начавшуюся в 30-е годы XV в. во Фландрии и Италии и отмеченную, в частности “изобретением картины”³². Используя понятие “Bild” (образ), Г. Бельтинг отсылает, по-видимому, к двум разным планам – к плану истории (не признавая при этом, что “образы”, т.е. изображения, созданные “до эпохи искусства”, могли представлять какой бы то ни было эстетический интерес) и к плану историографии, констатируя, что именно историки общества и культуры, смешивая все эпохи, говорят сегодня об “образах”, стремясь оценивать их наравне с другими известными им видами документов и подчеркивая отличие своего подхода к изучению произведений искусства от подхода “историков искусства”, занимающихся главным образом их атрибуцией, датировкой и определением стилей.

У Ганса Бельтинга есть все основания для того, чтобы характеризовать если не все, то по крайней мере большую часть средневековых изображений по их “культовой” функции (и в этом смысле называть их “образами”). Эта особенность, конечно же, отличает средневековые изображения от станковой живописи современной эпохи, эстетические и светские функции которой не переставали развиваться. Следует уточнить еще одно обстоятельство: далеко не все средневековые изображения являлись предметом “культы”, как это было, например, в случае с *majestas* Сент-Фуа де Конк или образом “Вероника” (*Vera Icona*). Необходимо иметь в виду весь разнообразный спектр “культовых” форм: так, например, в Конке скульптурный тимпан с самого первого мгновения вызывал в сознании входящего в аббатскую церковь зрителя образ почитаемой святой, знаменитая статуя-реликварий которой хранилась в хоре здания. Скульптурное изображение Сент-Фуа, простершейся перед Дланью Господа, можно было действительно видеть на тимпане; казалось, она только что покинула свой престол, находящийся под сводами той же самой церкви, где висели цепи, оставленные в виде даров *ex-voto* чудесным образом освободившимися паломниками (вклейка, рис. 8). Тимпан как бы приглашал тех, кто входил в церковь, приготовиться к предстоящему созерцанию *majestas*, заранее вызывая в памяти, но еще не снимая с него покров, чудесный драгоценный образ, которому они пришли “поклоняться”. Потому существовало как бы два образа святой – скульптура тимпана и трехмерная статуя – *majestas*, и эти образы играли различные, дополняющие друг друга роли в развертывании ее культа. Что касается фресок коммунальных итальянских дворцов, то они были связаны не с “культом” в религиозном смысле слова, а с гражданским ритуалом, как, например, в Сиене, где вершили суд под изображением Доброго и Дурного Правлений. Зато сегодня далеко не все современные изображения свободны от различных форм религиозного или гражданского “культы”; в наши дни посещение музея или крупной художественной

выставки иногда занимает столько же времени, сколько исполнение ритуала, которому общество придает характер обязательства...

Но особенно трудно отрицать применительно к средневековым изображениям материальную ценность “искусства”. Стоимость затраченных материалов и исполненной работы, сияние золота, драгоценных камней и красок, явленная красота произведения соперничали между собой в том, чтобы увеличить славу Господа и одновременно повысить престиж богатого и могущественного заказчика: все эти качества повышали эстетическую ценность произведения, которое рассматривалось неотрывно от своих религиозных и социальных функций³³. Таким образом, не следует противопоставлять “культ” и “искусство”, но следует скорее заметить, как культ берет на себя функции искусства и благодаря ему осуществляется. Понять эстетическую функцию произведений искусства как таковых в качестве существенного измерения их исторического значения – их “культовой”, а также их политической, юридической и идеологической роли – несомненно, одна из труднейших, но самых животрепещущих задач, стоящих сегодня перед историками и историками искусства³⁴.

По правде говоря, весьма трудно признать однозначную зависимость между тремя сопряженными друг с другом терминами, используемыми Гансом Бельтингом: данная эпоха, тип изображения и присущая ему функция. На самом деле во всякую эпоху существуют изображения самых разных видов и каждый из них обладает целым множеством возможных функций.

Вот почему я, как и Г. Бельтинг, предпочитаю термин “образ” (а не “изображение”) применительно к средневековью: не потому, что я желал бы противопоставить его термину “искусство”, а, напротив, потому, что я стремлюсь восстановить все значения этого слова и одновременно рассматривать все три значения средневекового термина “образ” (*imago*): материальные образы (*imagines*); воображение (*imaginatio*); ментальные, галлюцинационные и поэтические образы; и, наконец, понятие “образ” в христианской антропологии и теологии, следующих концепции человека, созданного по образу Бога (*ad imaginem Dei*) и исполненного надежды на спасение благодаря Воплощению Христа – образа Бога – Отца (*imago Patris*). Трактую изолированно лишь одну из этих областей, мы можем прийти лишь к искаженному видению истории средневековых образов. Общей для историков и историков искусства задачей должна стать история “*imago* как культуры” (*imago als Kultur*)³⁵.

Таким образом, можно признать правоту Ганса Бельтинга, когда он замечает, что предпочтение термину “образ” (*imago*) означает расширение историками поля исследования, традиционно закрепленного за историками искусства. Рассматривать изображения как

часть “социального воображения” и в этом контексте изучать их роль в функционировании власти и памяти³⁶, при этом вовсе не отрицая специфического вклада историков искусства в познание художественных произведений и традиций. – такова должна быть сегодня наша общая задача.

Чтобы ее осуществить, мы, к счастью, располагаем определенными теоретическими возможностями. Отказом изучать функции произведения в отрыве от анализа его структуры мы обязаны наследию Аби Варбурга. Пьер Франкастель точно так же выражал свои мысли, когда сравнивал изобразительные средства и соответствующие функции фресок Джотто в верхней церкви Ассизи и созданного Дуччо алтарного образа Маэста в Сиене: “Здесь еще функция господствовала над композицией и субординацией частей”³⁷. Отношение между формой и функцией изображения выражает интенцию художника, заказчика и всей социальной группы, которая способствовала созданию произведения; в произведении заранее отражены взгляд адресата (адресатов) и различные практики, например литургические, в которых это изображение могло участвовать. Необходимо также учитывать не только жанр произведения, но и место, для которого оно было предназначено (ситуация, отличная от сегодняшней, когда оно хранится в музее или библиотеке), его эвентуальную мобильность (например, оно могло участвовать в различного рода шествиях), а также игру перекрестных взглядов, которыми изображенные персонажи обмениваются между собой и со зрителями, находящимися за пределами изображения.

У Мишеля Фуко мы также позаимствуем мысль, что изображение (впрочем, точно так же, как и хартия или хроника) не просто и не в первую очередь “документ”, который изучает историк³⁸. И тем более это не “памятник”, предназначенный для работы с ним историком искусства! Он и для того, и для другого в полной мере “документ-памятник”, дающий сведения о породившей его исторической среде, и вместе с тем изображение, которое может быть воспринято как манифестация религиозного верования или демонстрация социального престижа. Всякое изображение имеет цель стать видимым образом “lieu de mémoire”, монументом, тем более что память, индивидуальная память (memoria), как ее определил Блаженный Августин на заре христианской культуры³⁹, но и коллективная память (memoria) во всех своих социальных и культурных измерениях состоит прежде всего из “образов”⁴⁰. Все это можно легко обнаружить в произведении искусства; приведем бесспорный пример – миниатюры евангелиария Генриха Льва, которые – всегда под оком Бога, – утверждают династическую славу (рис. 9). Здесь в соответствии с уже утвердившейся оттоновской моделью (вклейка, рис. 1. 2) верховной власти, узаконенной Творцом, мы видим, что рука Бога

возлагает корону на монарха – на противоположной странице изображения божественное величие в сиянии славы (вклейка, рис. 10)⁴¹.

Таким образом, историк должен изучить произведения искусства в глубоком синхронном разрезе, исследуя их социальные, культурные, идеологические корни. Но он также должен конструировать историю, заниматься диахронией, ставить перед собой деликатный вопрос относительно периодизации, предложить свою хронологию. С одной стороны, уже говорилось о том, сколь неудовлетворительной могла показаться условная ссылка на последовательность смены одного стиля другим – “романский”, “готический” и пр. Но, с другой – применение к истории искусства хронологии, разработанной лишь на основе проблематики социальной истории, может тоже привести к недооценке ритмов эволюции, присущей изображениям и их практикам. Прекрасную иллюстрацию подобных трудностей можно видеть в первом томе “Художественной истории Европы”, “Средние века”, изданной под редакцией Ж. Дюби⁴². Во введении Дюби предлагает свою периодизацию истории изобразительного искусства на Западе: после первого крупного периода в полтысячелетия (V–X вв.) она внезапно дробится и подразделяется на существенно более короткие и жестко датируемые периоды: 960–1160, 1160–1320, 1320–1400 гг. Границы каждого из этих периодов абсолютно оправданны. Однако следующие далее частные исследования, написанные плеядой историков, специализирующихся по оттоновским иллюминированным рукописям, романским фасадам, английской алебастровой скульптуре, церковным ювелирным изделиям, эмальям, витражам, погребальной скульптуре и многим другим сюжетам, вовсе не согласуются с предложенными вначале хронологическими рамками. Так что хронология никогда не может быть простой; она не может быть одинаковой для всех видов общественного производства; нет ни малейшего повода для того, чтобы утверждать, будто ритмы развития искусства витража должны совпадать с ритмами развития аристократического льняжа... Здесь надо еще осмыслить историческое время как систему различных *темпоральностей*, в которой опережающее развитие в одной сфере компенсировало бы инерцию в другой. Включение истории искусства в проект “тотальной” культурной истории должно привести к разработке намного более сложных периодизаций, чем те, к коим привыкли историки.

Это осмысление исторического времени как совокупности разнообразных и противоречивых данных есть предварительное условие всякой рефлексии о функциях изображений. Как только историк искусства, стремясь лучше понять связь изучаемых им предметов с социальным контекстом, решает отвлечься от традиционных вопросов своей дисциплины, он, естественно, пытается сопрыгать две

хронологии: хронологию эволюции стилей и хронологию эволюции общества. Такова была изначальная гипотеза Милльярда Мейса, изучавшего “флорентийскую и сиенскую живопись после Черной смерти”⁴³: его интересовал вопрос о том, какое влияние могла оказать на искусство этой эпохи эпидемия, которая в течение нескольких месяцев унесла более половины населения богатых городов. Однако против всякого ожидания чума не оставила следа в тосканской живописи, разве, быть может, только как зрелище ужаса, не то чтобы невыразимое (и хронисты, и писатели, в первую очередь Боккаччо, рассказывали о чуме), но неподвластное изображению художника и как бы отмеченное печатью запрета. Но именно это исследование позволило выявить то, что Жорж Диди-Хуберман назвал фундаментальным анахронизмом живописи: он подчеркнул, что создание образа Триумфа смерти (начиная с огромной фрески Буффальмакко в Кампо Санто Пизы)^{3*} предшествует чуме, а не следует за ней. Факт Черной смерти не был причиной эволюции тематики живописи; эту причину следует искать в более раннем периоде и в более глубокой структурной эволюции ментальных и религиозных представлений о потустороннем мире и посмертной судьбе человека⁴⁴.

Постановка вопроса о времени возникновения изображений и их социальном контексте – также необходимое условие для разработки той проблематики, которая в большой мере до сих пор остается неисследованной, хотя была обозначена Марком Блоком как одна из существенных целей обновления исторических исследований: я имею в виду сравнительную историю. Тема “изображения и отношение к ним в различных обществах” составляет, с моей точки зрения, один из наилучших исходных пунктов исследования различных путей развития, которыми следуют цивилизации, вышедшие из одного и того же горнила. Христианская культура постепенно обрела свою идентичность, противопоставляя христианские образы “идолам” греко-римской античности, тем более постыдным, с ее точки зрения, что они обладали в глазах христиан огромным обаянием⁴⁵. Она также должна была оправдать себя перед лицом аниконической религии иудаизма, напомнив при этом о признании ею Ветхого завета и его десяти заповедей. Наконец, в течение всего средневековья продолжалось упорное противостояние латинского и греческого христианства, оно проявилось в различных концепциях религиозных образов, в их различных формальных характеристиках, их использовании в ритуалах и различных способах оправдания существования этих образов.

^{3*} Авторство Буффальмакко в настоящее время подвергается сомнению. – *Примеч. переводчика.*

Византия перешла от самого неистового иконоборчества к самому горячему иконопочитанию; эта драматическая история вызвала к жизни теологию иконы (Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, Никифор Патриарх), подобной которой Запад никогда не знал. Наконец, формы икон в течение длительного времени существенно не изменялись, и эта неизменность оправдывалась тем, что даже их материальная форма отмечена печатью их сопричастности божественной эманации. Их красота не является самодовлеющей ценностью: они лишь приоткрывают скрытую красоту невидимого божества. И чудесный рассказ о нерукотворном происхождении икон затмевает роль создавшего их художника.

Напротив, в латинском христианстве история изобразительного искусства была одновременно и более спокойной, и более созидательной: она ни в коей мере не отказалась от *via media*, предписанного Григорием Великим, и пароксизмы иконоборчества (всплески, имевшие место около 600 г., затем иконоборческие течения в средневековых ересьях в начале IX в. и даже иконоборчество протестантской реформы) были ограниченными. Но никогда латинские клирики не развивали “теологии образа”, сравнимой по своему размаху и утонченности с греческой теологией иконы. Напротив, такие черты западной иконографии, как разнообразие, творческая сила и изобретательность, развившиеся, несмотря на груз религиозных традиций, резко контрастируют с православным формализмом⁴⁶. Тем самым был открыт доступ для раннего признания свободы художника.

Румынский историк искусства Даниель Барбю, как мне кажется, совершенно верно определил суть формальных различий между искусством Запада и искусством Востока и их роль в двух планах: социальном – в том, что касается статуса художника, и в политическом – в том, что касается отношения к изобразительному искусству светских и религиозных властей. Взяв за точку отсчета ситуацию на Западе в каролингскую эпоху, он пишет: “Таким образом, *Libri Carolini*, пусть даже лишь теоретически, обосновывают определенную независимость художника от авторитета церкви. Эта автономия, быть может, обусловила ту изобретательность, которая отличает западных художников от византийских, а также ту разнообразную и бурную жизнь форм, которая на протяжении всего средневековья так воодушевляла искусство Запада. С самого начала церковь забыла включить визуальную сферу в область своей юрисдикции. Не будучи признан в качестве *res sacra*, образ обрел профессиональный светский статус, в котором ему полностью будет отказано в Византии, где религиозная живопись останется во многом делом духовенства. На Западе искусство освободилось от принципа обязательного соответствия образа первообразам, судить о которых имели право лишь церковные иерархи, и образ оказался как

бы лишенным колдовских чар, будучи связан с собственным критерием истинности – красотой. С чувственной красотой, которая более не оправдывалась исключительно как отражение сверхчувственного лика. В этой точке и началось столь очевидное расхождение путей развития византийской художественной традиции и переживавшего подъем западного искусства⁴⁷. Уточняя далее статус византийского образа в ритуалах иконопочитания, он добавляет: “Контроль византийской церкви над визуальной сферой не всегда мог скрыть свою тесную связь с императорской властью”⁴⁸.

Сравнительно-исторический подход не может ставить своей задачей лишь изучение формальных характеристик изображений, стилей, этапов развития художественных традиций. Как подсказывают цитируемые строки, при применении этого подхода следует также учитывать культовые, литургические и политические функции изображений, а в более общем плане – еще и социальный и идеологический контекст их создания и восприятия. Однако византийские иконы и западные изображения имели отношение к весьма разным государственным системам. На Востоке “борьба иконоборцев и иконопочитателей” была от начала до конца делом политическим. В VIII в. провозглашенное императором иконоборчество стало для него поводом для беспрецедентного подтверждения своих прерогатив в области духовной власти. Оно, правда, также ознаменовало начало упадка его власти, ибо в тот момент, когда духовенство готовило реванш, для него единственным законным “царем-священником”, новым Мельхиседеком, был Христос, который сказал, что “царствие мое не на земле”. Ветхозаветным моделям, предложенным императорской и иконоборческой партиями, патриарх и склонные к иконопочитанию монахи противопоставили дух Нового завета, узаконение Церкви Христом и сакральных образов, культ которых был восстановлен с небывалым размахом⁴⁹. Ничего подобного никогда не было на Западе, даже когда Карл Великий издал “*Libri Carolini*” против воли папы Адриана I, который был против введения во Франкской империи культа изображений. Мечта Константина Великого о слиянии властей не смогла противодействовать довольно раннему разделению *regnum* и *sacerdotium*. Вписать фигуру “царя-священника”, Мельхиседека (Быт. 14, 18–20) в политическую идеологию Запада не удалось, если не считать нескольких сторонников германского императора; использование этой модели замкнулось в типологическом символизме Христа и Евхаристии⁵⁰. “Разделение властей”, которое долгое время будет оставаться характерной чертой всей западной культуры, было самым жестким образом закреплено законом в эпоху Григория VII. Однако именно начиная с XI в. на Западе за некоторыми изображениями (так называемыми культовыми, или благочестивыми) была признана сакральность и чудес-

ная власть, немислимые два с половиной столетия назад, в эпоху “*Libri Carolini*”. Но сакрализация изображений и их власть – вспомним, например о культе “Вероники” (*Vera Icona*), с начала XIII в. внедренном в жизнь папством в масштабе всего латинского христианства, – касались лишь церковных институций, церковного этикета и в исключительных случаях религиозного окружения и декора политической власти, но законность власти от них никогда не зависела. Власть императора или короля по существу и по функциям не была связана с отрицанием или утверждением власти сакральных образов. Еретики, а затем реформаторы смогут предьявлять упреки религиозным изображениям⁵¹: тем самым они, конечно, всколыхнут церковную иерархию и возмутят общественный порядок, но никогда не будут угрожать законности политической власти.

¹ Эту проблематику, над которой я в течение последних десяти лет работаю вместе с историками и искусствоведами из группы исторической антропологии западноевропейского средневековья (Высшая школа социальных наук, Париж), я трактую как специалист по социальной истории, т.е. пытаюсь размышлять о статусе и функциях средневековых изображений. Это коллективное исследование, поэтому считаю приятным долгом выразить благодарность его участникам, моим друзьям и коллегам, – Ж. Баше, Ж.-К. Бонню, А. Дебер и М. Пастуро.

² *Haskell F.* History and Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven; L., 1993.

³ См. обзор основных суждений, высказанных по поводу этого понятия: *Schmitt J.-C.* Représentations // *Duby G.* L’écriture de l’Histoire / Ed. C. Duhamel-Annamado, G. Lobrichon. Bruxelles, 1996. P. 267–278. (Bibliothèque du Moyen âge. T. 6).

⁴ О способности изображений, особенно в современную эпоху, показывать, что единственная реальность, на которую они указывают, – это реальность представления, см., *Stoichita V.* L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des Temps modernes. P., 1994; *Krüger K.* Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter // Pantheon. 1995. Bd. 53. S. 149–166.

⁵ Это высказывание цитирует Жан Юбер, см.: *L’histoire et ses méthodes* / Ed. Ch. Samaran. P., 1961. P. 317–329.

⁶ В некоторых случаях со всеми вытекающими из этого последствиями для идеологии, чему в истории XX в. есть множество примеров. См. бескомпромиссное исследование на эту тему: *Michaud E.* Nord-Sud (Du nationalisme et du racisme en histoire de l’art. Une anthologie) // *Critique*. 1996. Mar. N 586. P. 163–187.

⁷ *Pressouyre L.* Histoire de l’art et iconographie // *L’Histoire médiévale en France: Bilan et perspective*. P., 1991. P. 247–268.

⁸ *Mâle E.* L’Art religieux du XIII siècle en France. P., 1898 (rééd. 1948). P. 24. Mot. 5.

⁹ *Raulff U.* Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Mare Bloc. Frankfurt a/M., 1995. S. 93 ff.

- ¹⁰ Если следовать выдвинутой Мартином Джэем гипотезе. См.: *Jay M. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley, 1993.
- ¹¹ *Schmitt J.-C. Façons de sentir et de penser. Un tableau de civilisation ou une histoire-problème? // Marc Bloch aujourd'hui. Histoire comparée et sciences sociales.* P., 1990. P. 407–408.
- ¹² Сборник с этой статьей увидел свет относительно недавно, см.: *Bloch M. Histoire et historiens / Textes réunis par E. Bloch.* P., 1995. P. 167–190.
- ¹³ Это дает основание Ф. Хэскеллу (см. примеч. 2) заметить (с. 8 и примеч. 21, с. 496 англ. изд.), что авторы “Анналов” в целом не вполне осознавали значение искусства для историка. Совсем иначе обстоит дело в последнем поколении “Анналов”, о чем свидетельствует, например творчество Ж. Дюби.
- ¹⁴ *Panofsky E. La perspective comme forme symbolique et autres essais. Précédé de “La question de la perspective par Marisa Dalai Emiliani”.* P., 1975.
- ¹⁵ См. предисловие О.Г. Эксле к кн.: *Memoria als Kultur / Hg. O.G. Oexle.* Göttingen, 1995. S. 25.
- ¹⁶ *Diers M. Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg // Ibid.* S. 79–94, 87.
- ¹⁷ *Panofsky E. Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis. Traduction et postface de Pierre Bourdieu.* P., 1967 (2-е изд.).
- ¹⁸ *Damisch H. Art (Histoire de l'art) // La Nouvelle histoire / Ed. R. Chartier, J. Revel.* P., 1978. P. 68–77.
- ¹⁹ *Schapiro M. Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Texte.* The Hague; P., 1973.
- ²⁰ *Franca Castel P. La figure et le lieu: L'ordre visuel du Quattrocento.* P., 1967. P. 351.
- ²¹ München. Bayerische Staatsbibliothek. Clm 4453, ff. 24 f. 34 v.
- ²² *Le Pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses (27 Mai 1989) / Ed. D. Alexandre-Bidon.* P., 1990. P. 4.
- ²³ Baltimore. The Walters Art Gallery. Ms. W. 133, f. 132 (Декрет Грациана. Париж или северная Франция, ок. 1300 г.); см. также: *Schmitt J.-C. Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval // Annales. ESC.* P., 1993. T. 48. N 6. P. 1471–1495.
- ²⁴ Париж. Национальная библиотека. Ms. lat. 10525, ff. 13 v f. 4 v. Псалтырь Людовика Святого. Париж, середина XIII в.
- ²⁵ См., например, слияние в одном рисунке виньетки двух изображений Иакова спящего и сражающегося с ангелом. Oxford. All Souls College. Ms. 6, f. 96. Псалтырь Эмсбери. XIII в. Ср. также: *Schmitt J.-C. La culture de l'Imago // Annales. HSS.* P., 1996. T. 51. N 1. P. 3–36; P. 8. III. 1; пер. см.: *Шмитт Ж.-К. Культура imago / Пер. О.С. Воскобойникова // Анналы на рубеже веков: антология / Отв. ред. А.Я. Гуревич. Сост. С.И. Лучицкая. М., 2002. С. 79–104.*
- ²⁶ Париж. Национальная библиотека Франции. Ms. esp. 353, f. 13. Бrevиарий любви. IV в.
- ²⁷ Cambridge. Trinity College. Ms. B. 11.4., f. 119. Псалтырь XIII в.; см. также: *Voespflug F., Zaluska Y. Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV Concile de Latran (1215) // Cahiers de civilisation médiévale. Potiers, 1994. T. 37. P. 181–240 и прилагаемые к статье иллюстрации.*
- ²⁸ *Baschet J. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie // Annales. HSS.* P., 1995. T. 51. N 1. P. 93–134.

- ²⁹ Bonne J.-C. L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques. P., 1984.
- ³⁰ За последние годы было предложено несколько систем индексации изображений. Как мне кажется, заслуга нашего корпуса индексированных изображений заключается в его простоте. См.: *Thesaurus des images médiévales*, publié par le Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval. P., 1993.
- ³¹ По этой теме см.: *L'image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval* / Ed. J. Baschet, J.-C. Schmitt. P., 1996.
- ³² Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990; Belting H., Kruse C. Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München, 1994.
- ³³ Schapiro M. On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art // *Romanesque Art*. N.Y., 1977. P. 1–27.
- ³⁴ По этой теме см.: Bonne J.-C. Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger // *Artistes et philosophes: éducateurs?* / Ed. C. Descamps. P., 1994. P. 13–50; *Idem*. Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VII–XII siècle). Le modèle insulaire // *L'image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*. P. 207–249; *Idem*. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi) // *Annales. HSS.* P., 1996. T. 51. N 1. P. 37–70.
- ³⁵ Schmitt J.-C. La culture de l'imago... P. 4.
- ³⁶ Hülsen-Esch A. von. Zur Konstituierung des Juristenstandes durch Memoria: Die bildliche Repräsentation des Giovanni da Legnano // *Memoria als Kultur*. S. 185–207. Перевод статьи см. в настоящем сборнике (С. 76–168).
- ³⁷ Francastel P. Op. cit. P. 195.
- ³⁸ Foucault M. L'archéologie du savoir. P., 1969. P. 13 ff. В этой книге автор, ставя под вопрос понятие “документ”, разрабатывает проект “универсальной истории”, весьма близкий только что упомянутой Kulturwissenschaft.
- ³⁹ Августин Аврелий. Исповедь / Пер. М.Е. Сергеевко. Вступ. ст. А.А. Столярова. М., 1991. С. 243: “... прихожу к равнинам и обширным дворцам памяти, где находятся сокровищницы, куда свезены бесчисленные образы всего, что было воспринято”.
- ⁴⁰ Помимо статьи А. фон Хюльзен-Эш, см.: Jussen B. *Dolor und Memoria*. Trauerriten, gemalte Trauer und soziale Ordnungen im späten Mittelalter // *Memoria als Kultur*. S. 207–225; Staub M. Memoria im Dienst von Gemeinwohl und Öffentlichkeit, Stiftungspraxis und kultureller Wandel in Nürnberg um 1500 // *Ibid.* S. 285–334.
- ⁴¹ Oexle O.-G. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen als geschichtliches Denkmal // *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Kommentar zum Faksimile* / Hg. J.M. Plotzek. Frankfurt-am-Main, 1989. S. 9–27; Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog der Ausstellung / Hg. J. Luckhardt, F. Niehoff. München, 1995. S. 206–210.
- ⁴² Duby G. Le Moyen âge // *Histoire artistique de l'Europe* / Ed. G. Duby. M. Laclotte. P., 1995. Помимо Ж. Дюби, в этом коллективном труде приняли участие 26 специалистов из пяти европейских стран.
- ⁴³ Meiss M. La peinture à Florence et à Sienne après la Peste Noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIV siècle / Trad. française avec une préface de G. Didi-Huberman. P., 1994 (англ. изд. – Princeton, 1951).

- ⁴⁴ *Baschet J.* Les Justices de l'au-déla. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII–XV siècle). Rome, 1993. P. 293 ff.; *Idem.* Image et événement: l'art sans peste (1340–1400) // *La pesta nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione.* Spoleto, 1994. P. 25–47.
- ⁴⁵ *Camille M.* The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge, 1989.
- ⁴⁶ *Schmitt J.-C.* L'Occident, Nicée II et les images du VII au XIII siècle // *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses* / Ed. F. Boespflug, N. Lossky. P., 1987. P. 271–301.
- ⁴⁷ *Barbu D.* L'image byzantine: production et usage // *Annales.* HSS. P., 1996. T. 51. N 1. P. 71–92. (P. 74–75); пер. см.: Византийский образ: создание и способы использования / Пер. О.С. Воскобойникова // *Анналы на рубеже веков: антология.* С. 58–78.
- ⁴⁸ *Ibid.* P. 79.
- ⁴⁹ *Dagron G.* Empereur et prêtre. Etude sur le "césaropapisme" byzantin. P., 1996.
- ⁵⁰ См. "Melchisedech" // *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Freiburg in Breisgau, 1971. Bd. 3. Col. 241–242 и особенно алтарь Николая Верденского в Клостернейбурге: на этом изображении Мельхиседек в императорской короне возлагает на алтарь гостию и чашу причастия. О нежелании писателей использовать этот образ в западных княжеских зеркалах см.: *Le Goff J.* Saint Louis. P., 1996. P. 127, 403, 578.
- ⁵¹ *Bredenkamp H.* Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt-am-Main, 1975; *Christin O.* Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique. P., 1991.

Перевод с французского С.И. Лучицкой

КОНЦЕПЦИЯ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗА

Жан-Клод Шмитт

ВОПРОС ОБ ИЗОБРАЖЕНИЯХ В ПОЛЕМИКЕ МЕЖДУ ИУДЕЯМИ И ХРИСТИАНАМИ В XII ВЕКЕ*

Цивилизация средневекового запада стала цивилизацией изображений позже, чем византийская, и происходило это постепенно. Широкое распространение стенных росписей в церквях, появление скульптуры и витражей, бесконечное умножение миниатюр в рукописях – все это следует отнести скорее ко “второму” средневековью, после 1000 г. Тогда же зародились различные взгляды на некоторые изображения, в частности возник культ изображений в латинском христианстве. Эти весьма длительные исторические процессы¹ протекали не без сопротивления, о чем свидетельствуют случившиеся даже на Западе вспышки иконоборчества (вспомним прежде всего Клавдия, епископа Турина в IX в.), равно как критика новых взглядов еретиками (со времен первых народных ересей XI в. вплоть до гуситов и, конечно, Реформации). Клирики довольно скоро осознали, что эти перемены не могут не повлиять на богословие и ритуал, и ответили на эти нападки разработкой новой теории изображений и их культа на Западе. Западная теория христианского образа родилась позднее, чем греческое богословие иконы, и мало от него зависела.

В полемике, которую вызвало выросшее значение изображений в средневековом христианстве, немалую роль играла критика со стороны иудеев. Соблюдая ветхозаветный запрет на изображения и на то, чтобы делать их предметами культа, они обвиняли христиан в “идолопоклонстве”. Для истории иудеохристианской полемики в средние века и реконструкции представлений об изображении в латинском христианстве интересно проследить, как и когда состыковывались изначально независимые традиции: споры между иудеями и христианами, с одной стороны, и дискуссия о статусе и культе изображений в самой христианской мысли – с другой.

* La question des images dans les débats entre juifs et chrétiens au XII s. // Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für F. Graus / Hg. S. Burghartz, H.-J. Gilomen u. a. Sigmaringen, 1992. S. 245–254.

Иудео-христианскую полемику следует считать очень древней – она восходит к св. Павлу (Послание к Галатам) и Отцам церкви (начиная с сочинения Тертуллиана “Против иудеев”), – и долгое время изображениям в ней уделялось мало внимания². Вопрос этот, конечно, обсуждался начиная с собора в Эльвире (305–306) – собора, который впервые принял меры против иудеев. Но только у архиепископа Агобарда Лионского (IX в.) мы впервые находим упоминание об идолопоклонстве как одном из обвинений, выдвигавшихся иудеями в адрес христиан. Этот пассаж, впрочем, достаточно изолированный, во многом объясняется личной позицией самого Агобарда: последний относился к изображениям с большой сдержанностью, что тем не менее не означало иконоборчества, как у его современника Клавдия Туринского. Ему важно было отмежеваться от иудеев, также враждебно в данном случае относившихся к изображениям; поэтому он и обвинял их в том, что они называли христиан “идолопоклонниками”. Как верно писал Бернар Блуменкранц, “Агобард предпочел бы лишить (иудеев) такого сильного аргумента против христианства”³. Но Б. Блуменкранц отмечал также и следующее: несмотря на то что Агобард, как и другие немногочисленные авторы, цитирует мнение иудеев по поводу изображений, полемика в эту эпоху оставалась исключительно делом христиан; иудей “участвовал” в ней условно, как своего рода риторическая фигура – ни один реальный иудей еще не появился.

Лишь в конце XI в. сами иудеи, желая противопоставить себя христианам, обратились к проблеме изображений. Они используют ее в рамках так называемых диалогов – жанра, особенно распространенного в средневековой иудео-христианской полемике⁴. Разумеется, некоторые из этих диалогов, так же как и присутствующие в них иудеи, вымышленные, но нет сомнений в том, что случались и реальные дискуссии, в которых иудеи действительно участвовали. В ходе этих споров обсуждались важнейшие вопросы, в которых расходились иудаизм и христианство: сущность св. Троицы, пришествие Мессии, личность Христа и Богородицы. В перечне подобных тем вопрос изображений мог иметь лишь второстепенное значение. Об этом свидетельствуют несколько цифр: между концом XI – началом XIII в. я насчитал семнадцать христианских авторов антииудейских трактатов; среди них лишь трое – Гилберт Криспин, Гвиберт Ножанский и Руперт Дойцкий (упоминаемый также в автобиографии Германа из Шеды) – обсуждают вопросы, касающиеся изображений. Посмотрим, как они их интерпретируют.

I. *Disputatio Judei et Christiani* вестминстерского аббата Гилберта Криспина (ок. 1046–1117) представляет собой запись спора, произошедшего в действительности между автором трактата и неким иудеем из Майнца. Этот спор имел место незадолго до первого крестового

похода, и исследователи часто подчеркивали его относительно мирный тон⁵. Автор изложил диалог в письменной форме по просьбе монахов своего аббатства и адресовал его Ансельму Кентерберийскому, с тем чтобы тот разрешил его распространение. Гилберт считал, что это будет очень полезно, поскольку некий иудей уже обратился в христианство в результате одного из проведенных им “диспутов”. В дебатах между Христианином и Иудеем обсуждались один за другим следующие вопросы: соблюдение христианами предписаний Священного писания, личность Христа, тема Боговоплощения и непорочности Богородицы, наличие в Писании предсказания, что иудеи не признают Мессию. Христианин цитирует 96 псалом: “Да постыдятся все, служащие истуканам, хвалящиеся идолами” (Пс. 96, 7). Эту же цитату использует Иудей против христиан: они идолопоклонники, поскольку они “делают” (*exculpunt, fabricant et depingunt*) и “почитают” (*adorant et colunt*) распятия вопреки запрету в книге “Исход”: “Не делай себе кумира и никакого изображения...” (Исх. 20, 4). Тон задан, и обмен мнениями продолжается на основе аргументов из Ветхого завета: “Книга царств”, видения Иезекииля и Исаии позволяют Христианину доказать, что и в Храме, и в Ковчеге завета, несмотря на запрет в книге “Исход”, но, несомненно, по воле Божией, уже были изображения. Как объяснить этот парадокс?⁶ Христианин объясняет: мы посвящаем Богу живописные произведения и скульптуры, но мы не признаем их достойными божественного культа. Глагол *adorare* двусмыслен, поскольку он обозначает одновременно уважение, подобающее человеку (так Вирсавия “почитала” Давида), и “культ Бога”, когда христианин “почитает” страдание Христа в распятии⁷. Чтобы избежать путаницы, Гилберт Криспин (Христианин) в конце дискуссии проводит различие между поклонением, достойным только Бога (*adorat*), и почитанием (*colit, honorat*), обращенным к произведениям живописи и изображениям вообще. Наконец, он рекомендует Иудею перечитать Писание, вникнуть в его истинный смысл и признать, что Мессия, в точном соответствии с предсказанием, уже явился.

II. Форма и тон *Tractatus de Incarnatione contra Judaeos* монаха Гвиберта Ножанского (ок. 1110) иные. Этот полемический трактат лишь эпизодически обретает форму диалога: христианская аргументация становится оживленной и даже оскорбительной⁸. Но аргументация та же: иудеи ошибаются, называя христиан идолопоклонниками, христиане поклоняются не “дереву” креста, но “существу” Бога, который невидим. Этот трактат отличается от предыдущего по меньшей мере двумя параметрами. Гвиберт Ножанский ввел ветхозаветные тексты, из которых ясно, что евреи знали формы благочестия, предвосхитившие культ христианских изображений: Иисус Навин падал ниц перед ковчегом Господа (Ис. Нав. 7, 6);

К статье Ж.-К. Шмитта

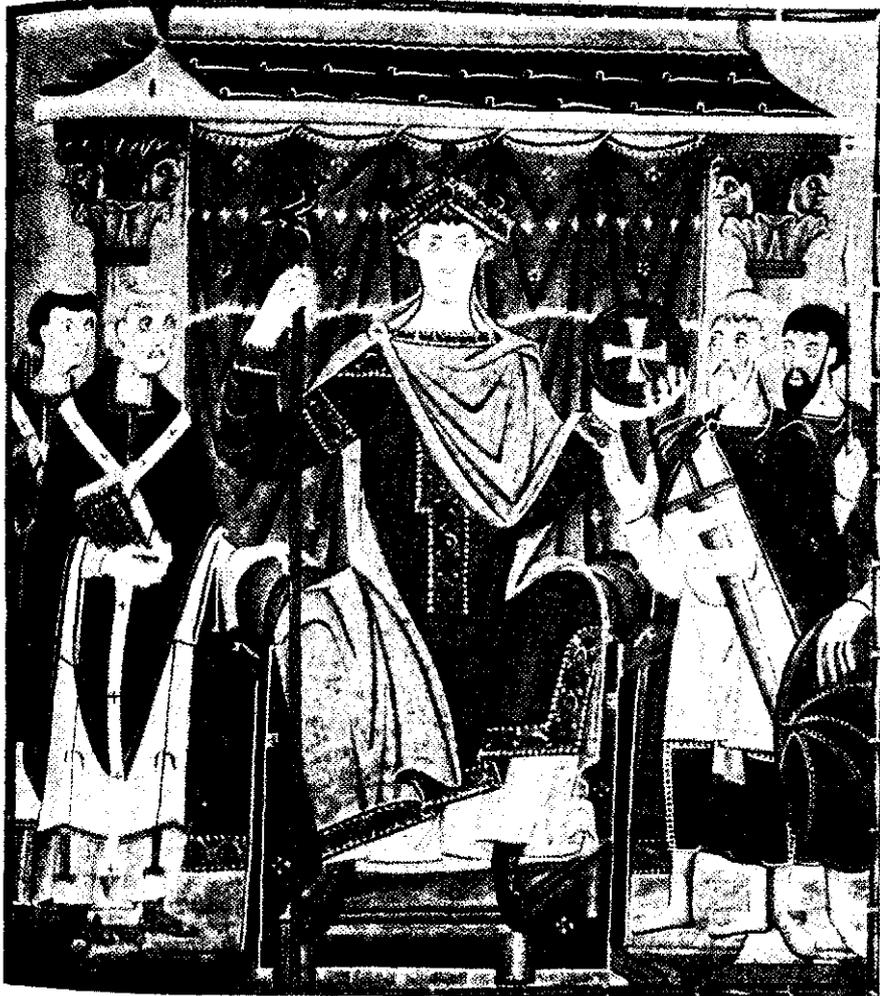


Евангелиарий О Оттона III.
Мюнхен. Баварская гос. б-ка
Cm 453, c. f. 24

похода, и исследователи часто подчеркивали его относительно мирный тон⁵. Автор изложил диалог в письменной форме по просьбе монахов своего аббатства и адресовал его Ансельму Кентерберийскому, с тем чтобы тот разрешил его распространение. Гилберт считал, что это будет очень полезно, поскольку некий иудей уже обратился в христианство в результате одного из проведенных им “диспутов”. В дебатах между Христианином и Иудеем обсуждались один за другим следующие вопросы: соблюдение христианами предписаний Священного писания, личность Христа, тема Боговоплощения и непорочности Богородицы, наличие в Писании предсказания, что иудеи не признают Мессию. Христианин цитирует 96 псалом: “Да постыдятся все, служащие истуканам, хвалящиеся идолами” (Пс. 96, 7). Эту же цитату использует Иудей против христиан: они идолопоклонники, поскольку они “делают” (*exculpunt, fabricant et depingunt*) и “почитают” (*adorant et colunt*) распятия вопреки запрету в книге “Исход”: “Не делай себе кумира и никакого изображения...” (Исх. 20, 4). Тон задан, и обмен мнениями продолжается на основе аргументов из Ветхого завета: “Книга царств”, видения Иезекииля и Исаии позволяют Христианину доказать, что и в Храме, и в Ковчеге завета, несмотря на запрет в книге “Исход”, но, несомненно, по воле Божией, уже были изображения. Как объяснить этот парадокс?⁶ Христианин объясняет: мы посвящаем Богу живописные произведения и скульптуры, но мы не признаем их достойными божественного культа. Глагол *adorare* двусмыслен, поскольку он обозначает одновременно уважение, подобающее человеку (так Вирсавия “почитала” Давида), и “культ Бога”, когда христианин “почитает” страдание Христа в распятии⁷. Чтобы избежать путаницы, Гилберт Криспин (Христианин) в конце дискуссии проводит различие между поклонением, достойным только Бога (*adorat*), и почитанием (*colit, honorat*), обращенным к произведениям живописи и изображениям вообще. Наконец, он рекомендует Иудею перечитать Писание, вникнуть в его истинный смысл и признать, что Мессия, в точном соответствии с предсказанием, уже явился.

II. Форма и тон *Tractatus de Incarnatione contra Judaeos* монаха Гвиберта Ножанского (ок. 1110) иные. Этот полемический трактат лишь эпизодически обретает форму диалога: христианская аргументация становится оживленной и даже оскорбительной⁸. Но аргументация та же: иудеи ошибаются, называя христиан идолопоклонниками, христиане поклоняются не “дереву” креста, но “существу” Бога, который невидим. Этот трактат отличается от предыдущего по меньшей мере двумя параметрами. Гвиберт Ножанский ввел ветхозаветные тексты, из которых ясно, что евреи знали формы благочестия, предвосхитившие культ христианских изображений: Иисус Навин падал ниц перед ковчегом Господа (Ис. Нав. 7, 6):

К статье Ж.-К. Шмитта



Евангелиарий Оттона III.
Мюнхен. Баварская гос. б-ка
Clm 4453, f. 24

К статье О.С. Воскобойникова



Фридрих II принимает дары от разных народов.
Верона. Монастырь Сан-Дзено. Фреска



Св. Сильвестр принимает фригий от императора Константина
Рим. Капелла св. Сильвестра. Фреска

Даниил три раза в день преклонял колени и молился, глядя на Иерусалим (Дан. 6, 10)⁹. Кроме того, Гвиберт попытался рационально объяснить христианские изображения и их культ. Эти пока еще робкие теоретические рассуждения, постоянно переходящие в полемику, подкрепляет тремя аргументами:

1. В августиновской терминологии изображения суть *дымные знаки*; мы почитаем не сами эти знаки, но то, что они означают.

2. Взгляд, брошенный на живописные изображения, производит к ним "блуждающий дух" и заставляет его проделывать то, что мы назвали бы сегодня погружением в себя. Здесь Гвиберт описывает психологический эффект, создаваемый одновременно созерцанием и поклонением; в этом апогей его оригинального

3. Верный традиции, идущей от Григория Великого, Гвиберт осознал социальную функцию изображений. Он пишет: "Мы, монахи, знающие Писание, можем обойтись без изображений (*imaginatione*). Но они абсолютно необходимы неграмотным"

III. Появившийся на несколько лет позже трактат аббата Дойцского *Anulus sive Dialogus inter Christianum et Iudaeum* (1126) представляет совершенно иного по сравнению с предыдущим мажоранского стаба¹¹. Как и в случае Гилберта Криспина, речь идет о реальной дискуссии. Пассаж, который нас интересует (в II книге), состоит из более чем двенадцати обменов аргументами, основанными на наборе цитат из Ветхого завета. Каждый диалог комментирует последнюю ветхозаветную фразу, использованную оппонентом, чтобы обратить ее против него.

Отправной точкой диалога вновь служит обвинение христиан в идолопоклонстве, основанное на запрете в книге "Исход" (Исх. 20, 4). Автор обороняется, используя уже знакомые нам доводы и понятия: христиане поклоняются не идолу (*simulacrum*), но знаку (*signum veritatis*). Он предписывает иудею, подобно ему самому, держаться средней линии (*sic medium tene*) – между двумя неприемлемыми крайностями: идолопоклонством язычников и категорическим запретом любых изображений. Золотые херувимы, которые Яхве приказал Моисею поставить на ковчег (Исх. 25, 18), и медный змей, наделенный чудодейственными свойствами и представляющий спасающее страдание Христа на кресте (Числ. 21, 9), показывают, что иудеи были знакомы с изображениями.

В то же время Руперт признавал, какие изменения произошли в истории Спасения в связи с Боговоплощением: "ранее" (тогда, когда Бог еще не пришел на землю, его невозможно было представить в человеческом облике. Моисей на горе Хорив не видел в огненном облаке никакой купины никаких внешних очертаний. Только антропоморфные формы, *humaniformii*, "которые говорят, что человек создан по образу и подобию Бога", а не по подобию его души, могут нарушить это

К статье О.С. Воскобойникова



Фридрих II принимает дары от разных народов.
Верона. Монастырь Сан-Дзено. Фреска



Св. Сильвестр принимает фригий от императора Константина
Рим. Капелла св. Сильвестра. Фреска

Даниил три раза в день преклонял колени и молился, глядя на Иерусалим (Дан. 6, 10)⁹. Кроме того, Гвиберт попытался рационально объяснить христианские изображения и их культ. Эти пока еще робкие теоретические рассуждения, постоянно переходящие в полемику, он подкрепляет тремя аргументами:

1. В августиновской терминологии изображения суть лишь *видимые знаки*; мы почитаем не сами эти знаки, но то, что они означают.

2. Взгляд, брошенный на живописные изображения, приковывает к ним “блуждающий дух” и заставляет его проделать то, что мы назвали бы сегодня погружением в себя. Здесь Гвиберт пытается описать психологический эффект, создаваемый одновременно созерцанием и поклонением; в этом апогей его оригинальности.

3. Верный традиции, идущей от Григория Великого, Гвиберт осознал социальную функцию изображений. Он пишет: “Мы, монахи, знающие Писание, можем обойтись без изображений (*remota imaginatione*). Но они абсолютно необходимы неграмотным”¹⁰.

III. Появившийся на несколько лет позже трактат аббата Руперта Дойцского *Anulus sive Dialogus inter Christianum et Iudaeum* (1126) – произведение совершенно иного по сравнению с предыдущим масштаба¹¹. Как и в случае Гилберта Криспина, речь идет о записи реальной дискуссии. Пассаж, который нас интересует (в III, последней, книге), состоит из более чем двенадцати обменов аргументами, основанными на наборе цитат из Ветхого завета. Каждый участник диалога комментирует последнюю ветхозаветную фразу, использованную оппонентом, чтобы обратить ее против него.

Отправной точкой диалога вновь служит обвинение христиан в идолопоклонстве, основанное на запрете в книге “Исход” (20, 4). Автор обороняется, используя уже знакомые нам доводы и понятия: христиане поклоняются не идолу (*simulacrum*), но *знаку истины* (*signum veritatis*). Он предписывает иудею, подобно ему самому, держаться средней линии (*sic medium tene*) – между двумя одинаково неприемлемыми крайностями: идолопоклонством язычников и категорическим запретом любых изображений. Золотые херувимы, которые Яхве приказал Моисею поставить на ковчег (Исх. 25, 18), и медный змей, наделенный чудодейственными свойствами и предвосхищающий спасительное страдание Христа на кресте (Числ. 21, 9), показывают, что иудеи были знакомы с изображениями.

В то же время Руперт сознавал, какие изменения произошли в истории Спасения в связи с Боговоплощением: “ранее” (*tunc*), когда Бог еще не пришел на землю, его невозможно было представить в человеческом облике. Моисей на горе Хорив не видел в огне Неопалимой купины никаких внешних очертаний. Только антропоморфисты, *humaniformii*, “которые говорят, что человек создан по телесному подобию Бога”, а не по подобию его души, могут нарушать этот

2. Одиссей, 2002

запрет¹². Но “теперь” (*nunc autem*), когда Бог вочеловечился и “его видели на земле” (согласно пророчеству Варуха, 3, 38)¹³, вполне законно представлять его в человеческом облике. Воплощение – это основное оправдание христианского изображения вообще и прежде всего распятия.

Иудей отвечает, ссылаясь на 113 псалом (Пс. 113, 8), что идолопоклонники становятся подобными их идолам; христиане почитают в распятии идол (*simulacrum*), сделанный человеческими руками, следовательно, они будут уподоблены материалу, из которого этот идол сделан. Для Руперта это ничего не значит. Не тело человека может стать похожим на материальное распятие, но его дух, созерцая распятие, соединится со Христом, “по благодати приемничества” (*per gratiam adoptionis*). Поклонение распятию признается здесь почти как священная добродетель, описанная в терминах *adoptio*^{1*} ритуала крещения. Условие крещения состоит в признании Мессии; напротив, отказ иудеев признать во Христе Мессию стал причиной того, что они оставлены Богом.

По всей видимости, убежденный Христианином в необходимости почитать распятие, Иудей, однако, отмечает, что христианские церкви заполнены “другими бесчисленными изображениями как мужчин, так и женщин, которые вовсе не являются богами”. Руперт вновь ссылается на прецеденты из Ветхого завета: Моисей, а потом Соломон увеличили в Храме число изображений херувимов и пальмовых деревьев, не нарушая этим божественного запрета (3 Цар. 6, 23–29). *Memorabilia* были созданы ангелами гораздо позже, в гораздо большем числе и гораздо большего размера” – например, пальмы, украшавшие дом Господа (Пс. 91, 13–14). В эту историческую традицию вписываются и изображения в христианских храмах, о которых Руперт говорит от себя: “Именно поэтому я украшаю в камне и в дереве все стены церкви; я изображаю не только множество херувимов и пальм, но и различные истории, которые напоминают мне деяния святых, веру патриархов, истинность пророков, славу королей, блаженство апостолов и победы мучеников. Среди этих священных изображений распятие поражает меня своим сиянием...”

Отметим основные черты концепции христианских изображений у Руперта Дойцского:

1. Христианские изображения принадлежат давней традиции, восходящей к евреям Ветхого завета – традиции украшения Храма.

^{1*} Согласно христианским представлениям, в результате крещения происходит как бы усыновление (*adoptio*) человека Богом: все христиане являются сыновьями Бога и братьями во Христе. Бог создал людей по образу и подобию своему (Быт. 1, 6), но отсюда не следует, что они его дети, тем более что сходство было нарушено первородным грехом и может быть восстановлено только в ритуале крещения. – *Примеч. ред.*

восхваления Яхве. Существует континуитет изображений, как и единая история слуг Господа, от патриархов до святых.

2. Способы изображения, о которых пишет Руперт, можно разделить на три типа:

– орнаментальный ансамбль святилища, который направлен на зримое восхваление Бога. Он в принципе един для Храма и христианских церквей с их ангельскими мотивами (херувимы в Иерусалимском храме), растительным орнаментом (пальмы), “многочисленностью” и “разнообразием” скульптур, живописи, резьбы по камню и дереву. Руперт замечательно раскрывает глубинный смысл изображений, которые не обязательно были фигуративными, но вводили в церковь своего рода музыку – визуальное сопровождение ангельского хора. Вся экзегетика этого тонкого наблюдателя свидетельствует о живом интересе к визуальному искусству¹⁴;

– от этого общего фона отличаются *memorabilia*, нарративные изображения (они рассказывают о деяниях, *gesta*), характерные для христианских церквей. Их функция состоит в *re-презентации*, призванной закрепить и воспроизвести в памяти всю священную историю от пророков до святых. Эта функция христианских изображений как учебника для “неграмотных” была определена Григорием Великим;

– наконец, из всех изображений выделяется распятие. Оно отличается и блеском, и смыслом – Боговоплощение сделало это изображение законным, – и силой Искушения, распространяющейся на тех, кто ему поклоняется и оказывается “принятым” Иисусом. Это изображение – не только “искусство памяти”, но и предмет культа и мистического созерцания.

IV. Интересно сопоставить размышления самого Руперта с мыслями, которые он позаимствовал из текста своего современника, а именно из автобиографии Германа из Шеды, кельнского иудея, обратившегося в христианство. Этот текст, интересный с разных точек зрения, особенно важен для нас, поскольку вопрос изображений занимает в нем центральное место.

Герман (родился в 1107 или 1108 г., умер около 1181 г.)¹⁵ написал рассказ о своем обращении около 1150 г., в достаточно зрелом возрасте, много лет спустя после обращения, которое он пережил в двадцатилетнем возрасте. Обращение предшествовало его вступлению в орден каноников-премонстрантов^{2*} в Каппенберге, после чего он был рукоположен в священники и избран на пост прево Шеды.

^{2*} Орден основан Норбертом в начале XII в. Название происходит от Премонстре (*Pratum monstratum*) – “указанный Богом луг”, где в 1121 г. возник первый монастырь. – *Примеч. переводчика.*

Дифференцированная и дискретная трактовка времени – отличительная черта этого рассказа. Он начинается с описания сна, который молодой Иуда бен-Давид га-Леви (он получит имя Герман при крещении) видел в тринадцатилетнем возрасте (глава I). Потом вдруг происходит скачок в семь лет, прямо к моменту самого обращения, когда автору было двадцать лет. Оно описано детально – главы II по XIX (крещение), в то время как последующие годы (вступление в орден премонстрантов и церковная карьера) бегло обрисованы в одной XX главе. Наконец, последняя глава истолковывает смысл сна, описанного в I главе (сон предвещал будущее обращение ребенку, который еще не мог этого осознать). Рассказ о сне (I глава) и истолкование этого важнейшего сна (XXI глава) являют собой композиционную рамку всей автобиографии.

В главе II Герман рассказывает, как в двадцатилетнем возрасте он впервые стал общаться с христианами: его родители одолжили епископу Экберту Мюнстерскому некоторую сумму денег, и Герману пришлось следовать за ним в течение пяти месяцев, с тем чтобы получить от него долг. Вскоре после дискуссий с клириками из окружения епископа он решает зайти в собор – “не из благочестия, а скорее из любопытства” – он считал эту церковь языческим храмом (*delubrum*). Войдя, Герман пережил потрясение от увиденных там христианских изображений.

То, как он переводит свой взгляд, полностью следует иерархическому порядку, который Руперт Дойцский устанавливает для разных изображений. Сначала Герман изучает “различные резные и живописные украшения” (*inter artificiosas coelaturarum ac picturatum varietates...*), затем переживает шок, обнаружив среди этих изображений “ужасного идола”, распятие (*monstruosum quoddam idolum video*). Теперь его взгляд полностью прикован к этому “идолу”, который он описывает с тонкостью, достойной пера Бернара Клервоского^{3*}, рисующего картину клюнийского клуатра, наполненного скульптурными изображениями маленьких чудовищ на капителях (*Апология к Гильому из Сен-Тьерри*). Герман пишет: “Я вижу одного и того же человека, одновременно униженного и возвышенного, бесславного и прославляемого, чудесным образом висящего во весь рост на кресте и превратившегося с помощью измышления живописи в самого красивого человека, ставшего Богом. Я признаю, я был поражен, подозревая, что это изображение (*effigies*) из того же ряда, что и идолы (*simulacra*), которых почитали язычники. Фарисейское учение убеждало меня, что это именно так”.

^{3*} Французский богослов мистик (1090–1153), аббат монастыря в Клерво, один из основателей цистерцианского ордена. – *Примеч. переводчика.*

Как уже говорилось, Герман описал это большое распятие через двадцать лет после того, как его увидел, к тому времени он уже давно был христианином и даже священником. Без сомнения, он сохранил точные воспоминания о том, какое мнение иудеи и он сам имели о христианском “идоле”. В то же время его текст свидетельствует об исключительно тонком понимании проблем романской эстетики и богословского содержания распятия, изображавшего одновременно позор и славу, наказание и искупление¹⁶.

Рассказ о созерцании распятия следует за напоминанием о внезапном обращении Павла, поскольку это созерцание производит на Германа подобное же воздействие. Он сразу приобретает книги и чудесным образом, без всяких проблем, начинает читать на латыни. Потом отправляется в монастырь Дойц, чтобы дискутировать с аббатом Рупертом. Тот обещает ему ответить на все его вопросы, привести достаточные “доводы разума” и ссылки на соответствующие “авторитеты”. Переведенные в прямую речь, вопросы Германа и *responsio* (ответ) аббата занимают в автобиографии соответственно главы III и IV.

Молодой иудей обвиняет христиан в идолопоклонстве и приводит лишь один пример: он собственными глазами видел “большие живописные и скульптурные изображения, напоминающие распятого человека”, которые выставлены для поклонения в церквях. Но Писание проклинает “того, кто висит на дереве” (креста) (Втор. 21, 23), т.е. само распятие, и того, кто “плоть делает своею опорой” (Иер. 17, 5). Соответственно проклят и христианин, который поклоняется распятию. Далее иудей требует, чтобы Руперт назвал ему свои “авторитеты”.

Сначала Руперт использует в качестве оружия иронию: “Я покажу тебе, что то, что ты называешь нашим идолопоклонством, продиктовано “благочестием и верой”. Его аргументация претендует на рациональность, без ссылок на “авторитеты”. В ней различаются два религиозных и социальных типа использования изображений в христианском обществе:

1. Сначала он объясняет некий “общий смысл изображений” (*imaginum generalis ratio*). Обращаясь к оппоненту, Руперт использует первое лицо множественного числа: в противоположность тому, что ты говоришь, чтобы нас оскорбить, “мы не поклоняемся изображению распятия или любому другому из-за присутствия в нем чего-то священного (*neque... pro numine colimus*). В форме креста мы изображаем (*per crucis format... repraesentamus*) страдание Христово, которое следует почитать”. “Показывая смерть Христа на внешнем подобии креста (*dum ejus mortem per crucis similitudinem foris imaginamur*), мы горим внутренним огнем любви к Нему (*ipsi quoque interiorius ad illius amorem accendamus*). Мы постоянно преклоняемся перед

Ним (*sine intermissione colimus*) и благочестиво размышляем о Нем (*pia semper cogitatione perpendamus*), который умер, чтобы искупить наши грехи". В этой фразе, где значим каждый глагол, Руперт не только отделяет материальную форму изображения от невидимого означаемого, единственно достойного поклонения, но и доказывает, что распятие поддерживает в христианине чувство сосредоточенного покаяния и почитание святых.

2. У изображения есть еще "особый" смысл (*specialiter*): тот, который уже был обозначен Григорием Великим. Изображения являются для "неграмотных и простецов" (*simplices et idiotae*) тем, чем книги (*codices*) служат для нас, клириков. Одни через изображения, другие через книги получают знание (*agnoscere*) о страданиях Спасителя. Однако, как мы видели, это вовсе не означает, что изображения, особенно распятие, бесполезны для самих клириков: напротив, именно для них, и только для них, они выполняют мистическую функцию, которую Руперт полностью осознает и о которой Григорий Великий еще не догадывался.

Итак, есть разные типы изображений, как и разные отношения к изображениям, а также разная "публика" (для Руперта, *litterati* и *illitterati*, прежде всего монахи и миряне). Мистическая функция распятия, судя по всему, имеет отношение к религиозной элите; для большинства его смысл ограничивается дидактикой. Эта функция обосновывается как "разумными основаниями", так и "авторитетами", которые Руперт выбирает в Ветхом завете. Ему необходимо использовать против своего оппонента только те тексты, законность которых тот признает. Например, эпизод из главы 22 книги Иисуса Навина: возведение последователями Моисея жертвенника на берегу Иордана не было предназначено для жертвоприношений, но имело смысл "свидетельства" (*testimonium*) для будущих сынов колена Рувимова и Гадова, а также для половины колена Манассиина. Жертвенник напоминал бы им об их общем происхождении даже по прошествии многих поколений. Подобным же образом, если христиане почитают распятие, то не потому, что видят в нем божественный культ, а потому, что видят в нем "свидетельство" страстей Христовых и залог их спасения.

Герлинда Нимаер уверяет, что "Диалог между Иудеем и Христианином" Руперта Дойцского не связан со "спором", который произошел между ним и иудеем Германом. Однако нелишне отметить, что спор этот имел место в 1127–1128 гг., когда Руперт писал свой трактат¹⁷, и оба произведения предлагают аналогичное объяснение христианских изображений. Оба отвергают выдвинутое иудеями обвинение в идолопоклонстве, отличают распятие от нарративных изображений (святых) и церковных украшений, выделяют мистическую функцию, используя термины *amor* и *adaptio*, функцию напо-

минания и свидетельства (*memorabilia, testimonium*), дидактический смысл (*Библия неграмотных*). Они настаивают также на ветхозаветных прецедентах христианских изображений. Диалог, изложенный Германом в середине века, представляется мне полностью соответствующим аргументации Руперта. Судя по двум свидетельствам, которыми мы располагаем, можно говорить о теоретизировании Руперта как о важном вкладе в разработку идеологии христианских образов в XII в.

V. Имеем ли мы право так же доверять свидетельствам Германа, реконструируя представления иудеев о христианских изображениях? Когда Герман писал автобиографию и вспоминал ужас, который он испытал, увидев в первый раз распятие, он уже много лет был христианином и священником и поэтому мог еще сильнее “очернить” отношение к нему бывших единоверцев... С одной стороны, в отсутствие источников проверка – применительно к данной эпохе и данному региону, где жил Герман, – не представляется возможной. С другой – определенное число произведений иудейских полемистов сохранилось с конца XII в. в Провансе, и некоторые из них говорят об изображениях. Их содержание в основном соответствует высказываниям Иудея в трактате Руперта и молодого Германа в его автобиографии.

Иосиф Кимхи из Нарбонны в конце XII в. напоминает о запрете всяких изображений, ссылаясь на книгу “Исход” (20, 4). Он настаивает на том, что Яхве говорил с Моисеем на Хориве, не показывая ему лицо (Втор. 4, 15), поэтому Бога изобразить невозможно. Он говорит также, что те, кто поклоняются идолам, им и уподобляются (Пс. 113, 16 134, 18). Мы уже встречали эти аргументы, старательно перистолкованные Рупертом с тем, чтобы направить их против своего оппонента¹⁸. Точно так же анонимное сочинение *Nizzahon Vetus* конца XIII в. развивает аргументацию иудеев, основываясь на пассажах из книги “Исход”: 20, 4 (вторая заповедь); 7, 8 (медный змей); 25, 18 (херувимы Храма). Он задается вопросом, почему Бог позволил Моисею создать медного змея, если запретил ему делать какие-либо изображения. И приходит к выводу, что не следует задаваться вопросом о смысле намерений Бога, даже когда они кажутся противоречивыми; нужно подчиняться всем Божьим наставлениям, ничего не отнимая и не прибавляя; запрет на изображения “сам по себе” не был нарушен изготовлением херувимов, поскольку они были предназначены для Храма. Автор добавляет, что Моисей сделал медного змея не для того, чтобы ему поклоняться, а чтобы учить народ¹⁹. Обвинение в идолопоклонстве становится особенно резким на основе выдержек из Исаии: “Я Господь, это – Мое имя, и не дам славы Моей иному и хвалы Моей истуканам” (42, 8); “...Он стоит, с места своего не двигается; кричат к нему, он не отвечает, не спасает от

беды" (46, 7). Автор признает, что христиане "несут дерево и своих идолов, чтобы показать образ их божества, но они не молятся самому дереву или идолу". Они молятся "тому, чье подобие дерево изображает". И все-таки "Христос не спасает"²⁰. Таким образом, некоторые иудейские полемисты, отрицая божественную природу Христа, признавали, что христиане не поклоняются дереву креста как таковому. Христианские авторы не знали об этой небольшой уступке, сделанной их противниками. Она кажется совершенно изолированной и в иудейской полемике. Например, во время парижского спора о Талмуде в 1240 г. между обратившимся в христианство Николья Доненом и четырьмя раввинами (Йехель Парижский, Виво из Мо, Иуда из Мелена и Самуил бен-Соломон, или же Моисей из Ку-си) последние уверяли, что "есть все основания проклинать и презирать идолы христиан"²¹.

* * *

Христианское учение об изображениях, в том виде, в каком оно сложилось на Западе в результате многовекового развития, имеет две основные черты:

1. Оно всегда узаконивало уже существовавшую религиозную и социальную практику, а также материальные формы, относящиеся к изображениям, и никогда им не предшествовало;

2. Во все эпохи оно широко использовало полемiku как с теми, кто чрезмерно почитал изображения (идолопоклонники-язычники, византийские иконопочитатели), так и с теми, кто противопоставлял им такой же непростительный иконоборческий ригоризм (от епископа Серена Мансельского до Клавдия Туринского, от аррасских еретиков до гуситов и протестантов). Между этими двумя противоположными полюсами церковь, которая в силу собственного институционального развития становилась все более благосклонной к изображениям, столкнулась с полемикой иудеев. Они были настроены враждебно по отношению к изображениям, будучи верными ветхозаветным запретам, которые христиане, сами бывшие наследниками Старого закона, также не могли игнорировать. Как в истории иудео-христианской религиозной полемики, так и в развитии христианских изображений XII век представляет особую эпоху. "Спор" с иудеями дал западным клирикам повод углубить теорию изображений, которая одновременно включала в себя и преодолевала предписания Ветхого завета, давала представление о разнообразии христианских изображений, их функций и способов использования²².

- 1 Boespflug F., Lossky N. Nicée II 787–1987. Douze siècles d'images religieuses. P., 1987; Wirth J. L'image médiévale. Naissance et développements (VI–XV siècle). P., 1989; Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. B., 1990.
- 2 Dictionnaire de Théologie Catholique. T. VIII. Col. 1870–1914 (F. Vernet) – список антииудейских трактатов. См. прежде всего: Blumenkranz B. Juifs et chrétiens dans le monde occidental, 430–1096. P., 1960; *Idem*. Les auteurs chrétiens latins du Moyen âge sur les juifs et le judaïsme. P.; La Haye, 1963. Более поздняя работа, но не касающаяся сюжетов, которые нас здесь интересуют: Dahan G. Les intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen âge. P., 1990.
- 3 Blumenkranz B. Juifs et chrétiens...
- 4 Жильбер Даан настаивает на важности диалога как полемического жанра и задается вопросом реального или условного присутствия иудея, который участвует в дискуссии. См.: Dahan G. *Op. cit.* P. 415–416.
- 5 Gisleberti Crispini. Disputatio Judei et Christiani / Ed. B. Blumenkranz (Stromata Patristica et Mediaevalia). Utrecht; Antwerpen, 1956, особенно P. 65–68; см. также: Dahan G. *Op. cit.* P. 416.
- 6 *Ibid.* P. 67; “Prohibuit deus, ne fiant sculptilia, et tamen, sicut legimus, a deo jussa sunt fieri sculptilia”.
- 7 Эти различия не новы: их описал еще Эйнгард в 836 г. на основе тех же библейских пассажей. В XI–XII вв. новшества были закреплены, и дебаты каролингской эпохи получили дальнейшее развитие. Einhardus. Quaestio de adoranda cruce / Ed. K. Hampe (MGH. Epistolae. T. V. Karoli aevi III). Hannover, 1899. S. 145–149. Ср.: Schmitt J.-C. La raison des gestes dans l'Occident médiéval. P., 1990. P. 292–293.
- 8 Guiberti Novigenti. Tractatus de Incarnatione contra Judaeos. Migne. PL 156. Col. 489–528 (особенно гл. IX. Col. 524–525). Об этом трактате см.: Dahan G. *Op. cit.* P. 413–414. В пассаже, который нас интересует, Гвиберт обвиняет предков иудеев в том, что они поклонялись Приапу: “Beelphegor, idolum scilicet tentiginis”.
- 9 Гвиберт намекает также на медного змея и на херувимов ковчега – традиционные в подробной полемике аргументы.
- 10 Эти идеи, несомненно, заимствованы из знаменитого письма епископу Серену Марсельскому (600 г.), в котором папа Григорий Великий определяет изображение как “Библию для неграмотных”. См.: MGH. Epistolae. T. II. 1957. Oct. 10. S. 269–272.
- 11 Rupert de Deutz. Anulus sive Dialogus inter Christianum et Judaeum / Ed. R. Haacke // M.L. Arduini. Ruperto di Deutz e la controversia tra Cristiani ed Ebrei nel secolo XII. Studi storici 119–121. Roma, 1979. P. 183–242. Это издание заменило Миня (PL 170. Col. 559–610, особенно Col. 601–607). О богословии Руперта Дойцкого см.: Van Engen J.H. Rupert of Deutz. Center for Medieval and Renaissance Studies. Berkeley; Los Angeles; L., 1983; о трактате см.: Dahan G. *Op. cit.* P. 417.
- 12 Руперт Дойцкий говорит о *humaniformii* также о своих комментариях к “Исходу” (Исх. 3, 32 – PL 167. Col. 680 D) и к пророку Михею (Мих. 2, 5–12 – PL 168. Col. 499), а также в “De divinis officiis” (Lib. IX. Cap. IX – PL 170. Col. 330 C). Это напоминание о ереси “Четырех Великих Братьев”, с которой в конце IV в. боролся Феофил Александрийский.

беды" (46, 7). Автор признает, что христиане "несут дерево и своих идолов, чтобы показать образ их божества, но они не молятся самому дереву или идолу". Они молятся "тому, чье подобие дерево изображает". И все-таки "Христос не спасает"²⁰. Таким образом, некоторые иудейские полемисты, отрицая божественную природу Христа, признавали, что христиане не поклоняются дереву креста как таковому. Христианские авторы не знали об этой небольшой уступке, сделанной их противниками. Она кажется совершенно изолированной и в иудейской полемике. Например, во время парижского спора о Талмуде в 1240 г. между обратившимся в христианство Николья Доненом и четырьмя раввинами (Йехель Парижский, Виво из Мо, Иуда из Мелена и Самуил бен-Соломон, или же Моисей из Ку-си) последние уверяли, что "есть все основания проклинать и презирать идолы христиан"²¹.

* * *

Христианское учение об изображениях, в том виде, в каком оно сложилось на Западе в результате многовекового развития, имеет две основные черты:

1. Оно всегда узаконивало уже существовавшую религиозную и социальную практику, а также материальные формы, относящиеся к изображениям, и никогда им не предшествовало;

2. Во все эпохи оно широко использовало полемiku как с теми, кто чрезмерно почитал изображения (идолопоклонники-язычники, византийские иконопочитатели), так и с теми, кто противопоставлял им такой же непростительный иконоборческий ригоризм (от епископа Серена Мансельского до Клавдия Туринского, от аррасских еретиков до гуситов и протестантов). Между этими двумя противоположными полюсами церковь, которая в силу собственного институционального развития становилась все более благосклонной к изображениям, столкнулась с полемикой иудеев. Они были настроены враждебно по отношению к изображениям, будучи верными ветхозаветным запретам, которые христиане, сами бывшие наследниками Старого закона, также не могли игнорировать. Как в истории иудео-христианской религиозной полемики, так и в развитии христианских изображений XII век представляет особую эпоху. "Спор" с иудеями дал западным клирикам повод углубить теорию изображений, которая одновременно включала в себя и преодолевала предписания Ветхого завета, давала представление о разнообразии христианских изображений, их функций и способов использования²².

- 1 Boespflug F., Lossky N. Nicée II 787–1987. Douze siècles d'images religieuses. P., 1987; Wirth J. L'image médiévale. Naissance et développements (VI–XV siècle). P., 1989; Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. B., 1990.
- 2 Dictionnaire de Théologie Catholique. T. VIII. Col. 1870–1914 (F. Vernet) – список антииудейских трактатов. См. прежде всего: Blumenkranz B. Juifs et chrétiens dans le monde occidental, 430–1096. P., 1960; *Idem*. Les auteurs chrétiens latins du Moyen âge sur les juifs et le judaïsme. P.; La Haye, 1963. Более поздняя работа, но не касающаяся сюжетов, которые нас здесь интересуют: Dahan G. Les intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen âge. P., 1990.
- 3 Blumenkranz B. Juifs et chrétiens...
- 4 Жильбер Даан настаивает на важности диалога как полемического жанра и задается вопросом реального или условного присутствия иудея, который участвует в дискуссии. См.: Dahan G. Op. cit. P. 415–416.
- 5 Gisleberti Crispini. Disputatio Judei et Christiani / Ed. B. Blumenkranz (Stromata Patristica et Mediaevalia). Utrecht; Antwerpen, 1956, особенно P. 65–68; см. также: Dahan G. Op. cit. P. 416.
- 6 *Ibid*. P. 67; “Prohibuit deus, ne fiant sculptilia, et tamen, sicut legimus, a deo jussa sunt fieri sculptilia”.
- 7 Эти различия не новы: их описал еще Эйнгард в 836 г. на основе тех же библейских пассажей. В XI–XII вв. новшества были закреплены, и дебаты каролингской эпохи получили дальнейшее развитие. Einhardus. Quaestio de adoranda cruce / Ed. K. Hampe (MGH. Epistolae. T. V. Karoli aevi III). Hannover, 1899. S. 145–149. Ср.: Schmitt J.-C. La raison des gestes dans l'Occident médiéval. P., 1990. P. 292–293.
- 8 Guiberti Novigenti. Tractatus de Incarnatione contra Judaeos. Migne. PL 156. Col. 489–528 (особенно гл. IX. Col. 524–525). Об этом трактате см.: Dahan G. Op. cit. P. 413–414. В пассаже, который нас интересует, Гвиберт обвиняет предков иудеев в том, что они поклонялись Приапу: “Beelphegor, idolum scilicet tentiginis”.
- 9 Гвиберт намекает также на медного змея и на херувимов ковчега – традиционные в подробной полемике аргументы.
- 10 Эти идеи, несомненно, заимствованы из знаменитого письма епископу Серену Марсельскому (600 г.), в котором папа Григорий Великий определяет изображение как “Библию для неграмотных”. См.: MGH. Epistolae. T. II. 1957. Oct. 10. S. 269–272.
- 11 Rupert de Deutz. Anulus sive Dialogus inter Christianum et Judaeum / Ed. R. Haacke // M.L. Arduini. Ruperto di Deutz e la controversia tra Cristiani ed Ebrei nel secolo XII. Studi storici 119–121. Roma, 1979. P. 183–242. Это издание заменило Миня (PL 170. Col. 559–610, особенно Col. 601–607). О богословии Руперта Дойцкого см.: Van Engen J.H. Rupert of Deutz. Center for Medieval and Renaissance Studies. Berkeley; Los Angeles; L., 1983; о трактате см.: Dahan G. Op. cit. P. 417.
- 12 Руперт Дойцкий говорит о *humaniformii* также о своих комментариях к “Исходу” (Исх. 3, 32 – PL 167. Col. 680 D) и к пророку Михею (Мих. 2, 5–12 – PL 168. Col. 499), а также в “De divinis officiis” (Lib. IX. Cap. IX – PL 170. Col. 330 C). Это напоминание о ереси “Четырех Великих Братьев”, с которой в конце IV в. боролся Феофил Александрийский.

- См.: *Thesaurus Linguae Latinae*. Т. III. "Humaniformianus"; *Dictionnaire de Théologie Catholique*; Т. I. "Anthropomorphisme".
- ¹³ Интересно, что Руперт, как ранее Гилберт Криспин, цитирует книгу Варуха, авторитет которого иудеи отрицали.
- ¹⁴ Это признал Р. Хаке: *Haacke R. Programme zur Bildenden Kunst in den Schriften Ruperts von Deutz*. Siegburg, 1974. Автор сопоставляет образы и метафоры, используемые в экзегетике Руперта, с современным ему изобразительным искусством в области Кёльна и Льежа. Говорить о художественной "программе" Руперта несколько преждевременно. Однако, как мы видели, он достаточно четко объяснял, что он понимает под религиозными изображениями.
- ¹⁵ *Hermannus quondam judaeus. Opusculum de conversione sua* / Hg. G. Niemeyer (MGH Quellen zur Geschichte des Mittelalters, IV). 1963. Это издание, снабженное введением, заменило предыдущее, под редакцией Миня (PL 170. Col. 803–836). Об этой автобиографии см.: *Misch G. Geschichte der Autobiographie*. 1959. Bd. III. P. 1; *Blumenkranz B. Jüdische und christliche Konvertiten im jüdisch-christlichen Religionsgespräch des Mittelalters // Judentum im Mittelalter. Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch (Miscellanea Mediaevalia. Т. 4)*. Köln, 1966. S. 264–281; *Momigliano A. A Medieval Jewish Autobiography // Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico. Storia e letteratura. Roma, 1984. Т. 161. P. 331–330*; *Schmitt J.-C. L'autobiographie rêvée // Problèmes et méthodes de la biographie. Actes du colloque Sorbonne 3–4 mai 1985. Sources-Travaux historiques. P., 1985. P. 153–166*.
- ¹⁶ О характерной для XII в. концепции эстетического, социального и жестового порядка, которая одновременно обостряла и устраняла противоречия между противоположными полюсами, см.: *Schmitt J.-C. L'autobiographie rêvée*. P. 189.
- ¹⁷ *Hermannus quondam...* S. 41. Руперт написал свое произведение между 1126 и 1128 гг. по просьбе аббата Рудольфа Санкт-Трондского. Герман сообщает, что он дискутировал с ним в самом начале своего обращения, т.е. когда ему было 20 лет, в 1127–1128 гг. Просьба аббата Санкт-Трондского не исключает возможности, что между двумя произведениями могла быть какая-то связь.
- ¹⁸ *Kimhi J. The Book of the Covenant*. Pontifical Institute of Medieval Studies. Toronto, 1972. P. 71–72. Речь идет о "Sefer ha-Berit", или "Книге завета", который, "возможно, был первым иудейским полемическим антихристианским трактатом, написанным в Европе", как полагает Ф. Телмадж (*Talmage F.E. Disputation and Dialogue. Readings in the Jewish-Christian Encounter*. N.Y., 1975. P. 9).
- ¹⁹ *Berger D. The Jewish-Christian Debate in the High Middle Ages. A Critical Edition of the Nizzahon Vetus, with an introduction, translation and commentary*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America. 1979 (48). P. 72–73. 261 (дискуссию о медном змее содержат сочинения и других иудейских авторов, особенно Натана Официала).
- ²⁰ *Ibid.* 229. P. 214.
- ²¹ *Loeb I. La controverse de 1240 sur le Talmud // Revue des études Juives*. 1880. Vol. 1. P. 247–261; 1881. Vol. 2. P. 248–270; 1881. Vol. 3. P. 39–93. Следует отметить, что процитированная здесь статья XXVIII отсутствует в издании Йехьеля Парижского и Иуды из Мелена.

²² Эта статья была уже в печати, когда я узнал об интересной статье Аврома Сэлтмана: *Saltman A. Heermann's Opusculum de conversione sua: Truth or Fiction?* // *Revue des Études Juives*. 147 (1-2). P. 31-56. Убедительная в критике Г. Нимайера, она, на мой взгляд, преувеличивает фиктивность текста Германа. Даже если Герман не является автором этого текста, копировавший его в конце XII в. переписчик мог частично основываться на прямом или косвенном устном свидетельстве.

Перевод с французского *О.С. Воскобойникова*

О.В. Дмитриева

ОТ САКРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ
К ОБРАЗУ САКРАЛЬНОГО
ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОПАГАНДА
И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ

Реформация XVI в. породила две взаимоисключающие (или по меньшей мере противоречащие друг другу) тенденции в церковной и художественной жизни Англии. Первая состояла в том, что реформированная англиканская церковь, хотя и не столь решительно как ее континентальные союзники-протестанты, но все же отказалась от сакральных образов – икон, скульптурных изображений святых, распятий, украшавших пространство католических храмов и служивших объектом поклонения верующих. Хотя священные образы не были окончательно изгнаны из англиканских церквей ни в ходе спонтанных иконоборческих всплесков при Генрихе VIII, ни в период массированной кампании против “идолопоклонства” при Эдуарде VI¹, взгляды на их сущность и роль в литургической практике подверглись кардинальному пересмотру. В ранних вероучительных документах (*Десять статей*), сборниках гомилий, подготовленных Т. Кранмером, в апологетических трактатах англиканских теологов образам было отведено в особом сакральном характере: хотя их присутствие в церкви допускалось, им не следовало поклоняться или относиться к ним с чрезмерным почтением. Живописные или скульптурные изображения Христа, Девы Марии, святых приравнивались отныне к обычным материальным предметам; епископ Дж. Джоуэл уподоблял их книге, которая повествует о событиях священной истории, но не является при этом объектом поклонения². Эта точка зрения была официально закреплена в королевских прокламациях и возведена в ранг закона³.

Параллельно с этим более глубоко переосмысливалась сама возможность выразить художественными средствами идею сакрального: человеческие попытки вообразить и передать облик всемогущего и непостижимого Творца были признаны несостоятельными и, как повсюду в протестантских регионах, на страницах английских Библий и благочестивых текстов антропоморфные изображения Бога-Отца уступили место древнееврейским надписям, обозначающим божество, или другим его абстрактным символам⁴. Таким образом, в сфере теории англиканская теология предположила разрыв со всей предшествующей визуальной традицией в церковной культуре.

Вторая тенденция в официальной пропаганде и художественной политике Тюдоров противоречила первой. Усиление монархии и абсолютистских мотивов в английской политической мысли

XVI в., воскрешение средневековой теории божественной природы королевской власти, превращение светского государя в главу церкви сопровождались настойчивым стремлением выразить и подчеркнуть идею сакральности королевской персоны всеми доступными способами, среди которых изобразительные средства занимали важное место. Своего пика эта тенденция достигла в период правления Елизаветы I. (Ее предшественники делали лишь робкие шаги в этом направлении: придворные живописцы и гравёры нередко представляли Генриха VIII и Эдуарда VI в образах ветхозаветных персонажей – богоизбранных героев, мудрых и благочестивых царей – Соломона, Иосии, Азы, используя традиционные в данных случаях иконографические композиции⁵, но о сакрализации королевской персоны в искусстве первой половины XVI в. говорить не приходится). Елизаветинская же пропаганда пошла дальше, создав образ государыни как неземного и поистине сверхъестественного существа. При этом в литературе и искусстве этой поры в первую очередь эксплуатировался богатый арсенал классических образов – королеву уподобляли сонму античных богов и богинь. Однако мы оставим за рамками данного исследования языческую мифологическую составляющую официального искусства, сосредоточившись на том, как в нем использовались символы, присущие христианской иконографии и несущие в себе идею сакральности – характерные атрибуты и аллегории самого Творца, Христа, Девы Марии и святых, в частности Пеликан, Феникс, роза, лилия, небесная сфера и др. При этом особый интерес для нас представляют преимущественно те изобразительные источники, которые не были рассчитаны на “внутреннее” потребление в узком придворном кругу, а адресовались более широкому зрителю и потому действительно могут трактоваться как элемент визуальной пропаганды: книжная гравюра, украшавшая титульные страницы Библий, политических трактатов и исторических произведений, широко тиражировавшиеся и продававшиеся в лавках портреты государыни, памятные медали и медальоны, печати и т.д.

Проблема христианского символизма в официальном искусстве елизаветинской поры и его восприятия в массовом сознании изучена далеко не основательно, во-первых, вследствие того, что наиболее авторитетных исследователей привлекало главным образом формирование культа Елизаветы в утонченной и элитарной придворной культуре⁶. И хотя в последние десятилетия проблема репрезентации власти рассматривается в более широком контексте диалога монарха и его подданных, а предметом анализа становятся в частности его образ, формирующийся “снизу” и “соперничество в репрезентации”, все же вопрос относительно механизмов воздействия официального

елизаветинского искусства на простонародную среду до сих пор не был поставлен со всей определенностью⁷. Во-вторых, исследование христианской составляющей елизаветинской визуальной пропаганды и ее интерпретаций современниками осложняется многоплановостью самих перечисленных выше символов, как правило, восходящих к античной мифологической и литературной традиции и лишь впоследствии адаптированных христианством. Любой из них мог породить у зрителей очень широкий спектр ассоциаций в зависимости от того, кем именно он воспринимался и каков был культурный уровень «реципиента». Так, например, Феникс, широко тиражировавшийся в гравюре второй половины XVI в. как символ Елизаветы, в сознании высокообразованных придворных неизбежно должен был воскресить «Историю» Геродота, в которой тот пересказал легенду об удивительной аравийской птице, или текст «Метаморфоз» Овидия (XV, 393–402). В английской придворной поэзии и драме XVI в. Феникс олицетворял такие качества, как уникальность, исключительность, *непарность*, – особенно последнее, применительно к правящей королеве. (Характерный пример подобного использования этого образа встречается у Шекспира в «Генрихе VIII», где он именуется Елизавету «девственным Фениксом»)⁸. В то же время смысл, который этот образ постепенно обрел в христианской традиции – вечная жизнь, надежда, постоянство в вере, воскресение – в светской лирике отходил на второй план и мог быть совершенно не востребован. Очевидно, однако, что в простонародной среде и даже среди относительно грамотных горожан (едва ли способных цитировать по памяти Геродота и Овидия, несмотря на то что они могли быть знакомы с отрывками из этих авторов, которых изучали во второй половине XVI в. в любой грамматической школе) образ Феникса должен был пробуждать какие-то иные ассоциации. Равным образом и упоминание о Пеликане могло напомнить кому-то «Естественную историю» Плиния, кто-то процитировал бы строку из дантова Рая: «Он с Пеликаном нашим возлежа, к его груди приник...»; а высоколбый теолог, возможно, вспомнил бы комментарии на эту тему св. Иеронима или Фомы Аквинского. Но на чем основывались реакции и ассоциации неискушенных и не слишком образованных зрителей? На какое знание могли опереться те, кто созерцал причудливых птиц на портрете государыни, купленном в лавке за несколько пенсов? Пеликан, раздирающий себе грудь, дабы напоить кровью своих птенцов, был одним из излюбленных символов Елизаветы I. Обращение к этому образу, который уже с III в. являлся общепринятой аллегорией Христа, пролившего кровь за человечество, а также жертвы, приносимой в таинстве евхаристии, в елизаветинской художественной пропаганде произошло не ранее второй половины 70-х – начала 80-х годов, когда в условиях резкого обострения противосто-

яния Англии католическому миру и нарастания угрозы для жизни самой королевы возникла необходимость подчеркнуть приверженность Елизаветы истинной вере, ее твердость и готовность пожертвовать собой ради торжества протестантизма. Именно в это время, предположительно около 1575 г., Николас Хиллиард написал портрет королевы с подвеской в виде Пеликана на груди⁹. Живописный образец широко тиражировался в гравюрах, и с этих пор Пеликан постоянно присутствовал в качестве атрибута на портретах Елизаветы – в картушах, обрамляющих ее изображения на грамотах и патентах; среди чисто геральдических символов; на колоннах, фланкирующих фигуру королевы на гравюре Криспина ван де Пассе.

В глазах современников эта аллегория была исполнена христианского смысла: когда для одного из королевских празднеств был сооружен обелиск, на котором поместили все символы, использовавшиеся королевой, Пеликан среди них был обозначен как “Pelican in piety”¹⁰ – явное указание на то, что он отнюдь не та простая птица из “Естественной истории”, чьи птенцы погибли от яда змеи. Очевидно, что ассоциации большинства зрителей основывались не на античном мифологическом пласте в истории этого образа, а восходили к другим источникам. Весьма вероятно, что важное место среди них занимали тексты Священного писания, а также комментарии к ним и проповеди англиканских священников. Принимая во внимание уровень грамотности населения, доступность текстов Писания в елизаветинской Англии и своеобразный “библиоцентризм” протестантской культуры в целом, благодаря которому каждое слово и понятие, встречавшееся в священных текстах, подвергалось тщательному истолкованию и служило аргументом в спорах об истинном понимании веры, следует признать, что для большинства англичан того времени самым привычным и знакомым текстом, в котором фигурировал Пеликан, был Псалом 101,7:

Я уподобился пеликану в пустыне.
Я стал как филин на развалинах...

К Христу отсылали паству и возможные разъяснения англиканских проповедников по поводу Пеликана, которые, несмотря на теологические расхождения с католической традицией, в толковании библейских символов по-прежнему опирались на святых Иеронима, Фому, Бенвенуто де Имолу, равно как на средневековые бестиарии.

Однако, на наш взгляд, восприятие этого символа в народном сознании определялось главным образом предшествующей визуальной традицией. Изображение пеликана часто присутствовало в храмовом пространстве, сделавшись особенно популярным в конце XIV–XV вв., когда усилилось почитание страданий и крови Христовой¹¹. Пеликан нередко встречался в сценах Страстей и Распятия: он

мог гнездиться в ногах Распятого или, напротив, венчать крест; его изображали на престольных и процессионных крестах, дарохранительницах; на витражах и алтарях. Молящиеся могли отыскать его взором близ большого храмового креста, помещавшегося над экраном в главном нефе. (Заметим, что в эпоху Реформации именно это центральное распятие, как правило, снимали, водружая вместо него королевский герб, – символ верховенства монарха в англиканской церкви.)

Однако в XV–XVI вв. литургия далеко не исчерпывала всех форм духовной практики верующих, акцент в ней постепенно переносился на индивидуальную медитацию, частные молитвы, чтение назидательной литературы и Священного писания. В иллюстрированных книгах благочестивого содержания XV–XVI вв. и недорогих гравюрах, посвященных сценам Страстей Христовых, также нередко встречался Пеликан, олицетворявший милосердие и жертвенность мессии.

Таким образом, в массовом сознании Пеликан был весьма привычной и хорошо знакомой аллегорией Христа, и использование его Елизаветой как собственного символа неизбежно должно было намекать на Спасителя, на подобие или, точнее, на готовность ему уподобиться. Наряду с Пеликаном в 70-е годы распространенным символом Елизаветы I становится Феникс, сопутствующий ей на портретах работы Н. Хиллиарда, в клеймах, украшающих официальные иллюминированные грамоты, в книжной гравюре, а также в ювелирной продукции. Феникса изображают на оборотной стороне медальонов, как уникальных и чрезвычайно дорогих, предназначенных в дар отличившимся государственным деятелям и придворным (в частности, знаменитая «Драгоценность с Фениксом» (Phoenix Jewel), так и на более скромных репликах, которые могли приобрести желающие. В христианской символике Феникс считался аллегорией Христа и триумфа вечной жизни; в эпоху раннего христианства его изображали на надгробиях и в сценах Воскресения, нередко – в композициях, связанных с Распятием, символизируя в этих случаях веру в воскресение и постоянство в ней; известны также трактовки Феникса в этих сценах как аллегории девы Марии¹². Как и пеликан, Феникс был привычным изображением в церковном пространстве, в книжной гравюре XV–XVI вв., и превращение его в устойчивый атрибут Елизаветы порождало в сознании верующих прямо линейную и непосредственную ассоциацию между образом королевы и Христа.

В елизаветинской живописи и гравюре активно использовались символы и атрибуты, традиционно присущие Деве Марии – роза, лилия, полумесяц, сообщаемые королеве Англии. Проведение всевозможных параллелей между Марией и королевой-девственницей –

общее место в литературе и общественном сознании второй половины XVI в. Елизавету превозносили как “первую из земных дев”, выше которой в иерархии добродетелей стояла лишь дева небесная; известны случаи, когда женщины помещали в церквах у герба или имени королевы votивные образки с просьбой о заступничестве или исцелении, подобно тому, как это делалось прежде у иконы Богоматери. Идея уподобления Марии поддерживалась самой королевой в публичных церемониях во время церковных праздников: на миниатюре работы Л. Тирлинг, изображающей празднование Чистого четверга, Елизавета, омывающая ноги нищенкам, предстает в голубом платье, характерном для иконографии Девы Марии¹³.

Принимая во внимание сказанное выше, следует, на наш взгляд, пристальнее взглянуть на спектр значений, вкладывавшихся, в частности в цветочную символику в официальных портретах королевы, и на возможные варианты ее восприятия зрителем. Один из характерных атрибутов Елизаветы I роза – чаще всего пышный красный садовый цветок, увенчанный короной и сопровождавшийся королевской монограммой; порой его изображали в сочетании с белыми цветами дикого шиповника¹⁴. На первый взгляд, роза представляет собой чисто геральдический символ, будучи элементом герба дома Тюдоров. Однако при внимательном рассмотрении того, в каких сочетаниях и с какими сопроводительными девизами изображается королевская роза, становится ясно, что она несет в себе не только политический смысл и геральдическую нагрузку. В одной из эмблем королевы (служившей предметом анализа Р. Стронгаб, но в ином контексте) объединены красная роза (в христианской иконографии – символ совершенства, а также мук Марии), белая роза – символ чистоты (при этом в обоих случаях у розы нет шипов, что неизбежно вызывало у внимательного зрителя аллюзию с Марией, названной св. Амвросием “розой без шипов”), белая лилия – символ девственности и добродетели, привычный атрибут небесной Девы и два девиза – “Rosa Electa” и “Foelicioꝝ Phoenixe”. Первая формула также нередко относилась к Марии – “избранной розе”, а упоминание тут же о Фениксе возвращает нас к трактовкам его образа как символа Богоматери, страдающей, но верящей в воскресение Христа. Таким образом, вся комбинация этих элементов указывает на девственность, чистоту и непоколебимость в вере носительницы данной эмблемы, практически отождествляемой с Марией, атрибуты которой отделяются от нее и переносятся на иной персонаж.

В официальной портретной живописи и гравюре использовались и другие древние, восходящие к античности, символы чистоты и непорочности, распространенные также в иконографии Девы Марии, в частности – луна и полумесяц¹⁵. Однако, на наш взгляд, и сам придворный культ Елизаветы как лунной богини Цинтии, сфор-

мировавшийся в 80–90-х годах, и ее портреты с полумесяцем в виде украшения, апеллировали, скорее к античной мифологии, чем к христианской символике. Тем не менее нельзя совершенно исключать возможность того, что луна или полумесяц на портретах государыни могли трактоваться и в чисто христианском духе, поскольку малообразованные, но хорошо знавшие Библию люди (едва ли слышавшие о Цинтии), скорее всего, искали бы разъяснения малопонятных символов в библейских текстах. С этой точки зрения уместно обратиться к гравюре, изображающей апофеоз Елизаветы I, украшавшей фронтиспис “Анналов” ее правления, написанных придворным историографом королевы У. Кемденом. Несмотря на то что это издание относится уже к стюартовской эпохе и, следовательно, не может рассматриваться как образчик елизаветинской пропаганды, гравюра представляет собой квинтэссенцию всей предшествующей художественной традиции, своеобразную “сумму” понятий и смыслов, привычных елизаветинцам. Королева предстает на ней во славе, окруженная лучами небесного сияния; на груди у нее – подвеска в виде солнца, в волосах – полумесяц, над головой – венец из звезд. Акцент на этих символах усиливается благодаря их удвоению: ангел, парящий над государыней, венчает ее голову короной, над которой в свою очередь блистают звезды, солнце и лунный серп. Что могло бы стать ключом к расшифровке этого изображения для современника, какие ассоциации немедленно предоставило бы его подсознание? Несомненно, Откровение Иоанна (12,1):

И явилось на небе великое знамение:
Жена, облеченная в солнце; под ногами ее
Луна и на главе ее венец из двенадцати звезд.

Этот пассаж трактовался как видение Иоанну Девы Марии, противостоящей великому дракону – Дьяволу, – вполне уместная параллель для Елизаветы, которую Кемден воспевал как государыню, отстаивавшую истинную веру от “дракона” католичества.

При желании можно усмотреть в апофеозе королевы сходство со сценой коронования Девы Марии как царицы небесной. В любом случае попытка отождествить с ней Елизавету с помощью присвоения привычных художественных атрибутов Марии очевидна. К числу других способов передачи идеи сакральности государыни следует отнести использование ореолов и сияний, обыкновенно окружавших божество. Лучи небесного сияния исходят от королевы на государственной печати, выполненной Н. Хиллиардом, которой скрепляли сотни документов, благодаря чему изображение широко распространено. Еще более прямолинейное уподобление Елизаветы божеству имело место в символических композициях, основанных на птолемеевой схеме небесных сфер. По традиции изображения подобного

рода венчала фигура Творца, обнимающего вселенную, или Троицы. Но на страницах политических трактатов об устройстве государства над "sphaera civitatis", воспроизводящей ту же птолемееву модель, возвышается Елизавета, занимая позицию, отводившуюся всевышнему. Известны случаи, когда королеву изображают в образе святого в привычной для последнего иконографической композиции: в частности, в образе св. Георгия, побеждающего дракона (аллегория католической веры). Таким образом, в художественной практике елизаветинской эпохи можно заметить тенденцию к узурпации государыней символов и атрибутов, присущих Богу-Отцу, Христу, Богородице, и благодаря этому – к отождествлению образа королевы с сакральными персонажами. Независимо от того, было ли это следствием осознанной политики или результатом бессознательного использования привычного художественного языка для решения новых политических задач, идея богоподобия королевы получила к концу XVI в. вполне законченное выражение. Вопреки тому, что в теории англиканская теологическая мысль отвергала идею существования сакральных образов и самую возможность изобразить сакральный облик, в светском искусстве корона, апеллируя к широкой массе подданных, продолжала пользоваться символическими образами и прочими средствами из арсенала многовековой христианской традиции для передачи идеи сакральности. Это заставляет нас с большей осторожностью подходить к тезису о том, что Реформация повлекла за собой смену приоритетов в культуре – перемещение акцентов с визуального восприятия на преимущественное осмысление слова, текстов. Очевидно, что отход от привычных образных систем, выработанных церковным искусством, происходил не столь быстро, а возможность напрямую обратиться к библейским текстам не исключала того, что они станут лишь вспомогательным материалом для осмысления зрительных образов.

¹ О различных аспектах и этапах иконоборчества в Англии в эпоху Реформации см.: *Phillips J. The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535–1660. Berkeley, 1973; Aston M. The King's Bedpost: Reformation and Iconography in a Tudor group portrait. Cambridge, 1993; Duffy E. Striping the Altars. Yale, 1992.*

² В "Десяти статьях" (1536) утверждалось, что "за иконами может быть признана способность являть образы добродетели и доброго примера, побуждать к благим мыслям, особенно за изображениями Христа и Богородицы... что же касается воскурения, поклонения им без меры, народ должен быть усердно наставляем не делать этого". См.: *English Historical Documents. L., 1967. Vol. 5. P. 780; Окончательно утвердившиеся в англиканстве взгляды на существо икон и прочих церковных образов изложены в гомилиях "Of the right use of the church or temple of God, and of the rev-*

- erence due unto the same" и "Against peril of idolatry and superfluous decking of churches"
- ³ Tudor Royal Proclamations. New Haven, 1964, 1969. Vol. 1. № 353.
- ⁴ Эту тенденцию отражает в титульная страница официального издания Библии в переводе Майлса Ковердейла (1535), с которой исчезло антропоморфное изображение Бога-Отца.
- ⁵ Aston M. The King's Bedpost.
- ⁶ Auerbach E. Tudor Artists: A study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I. L., 1954; Yates F. Astraea: The Imperial Thme in the Sixteenth Century. L., 1975; Strong R. The English Icon, Elizabethan and Jacobean Portraiture. L., 1967; *Idem*. Portraits of Queen Elizabeth. Oxford, 1963; *Idem*. Tudor and Jacobean Portraits. L., 1969. Vol. 12; *Idem*. Splendour at Court: Renaissance Spectacle and Illusion. L., 1973; *Idem*. The Cult of Elizabeth. L., 1977; *Idem*. The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry. Painting. Iconography. In: 3 vol. L., 1995; Howarth D. Images of Rule. Art and Politics in English Renaissance, 1485–1649. L., 1997.
- ⁷ King J.N. Tudor Royal Iconography. Princeton, 1989; *Idem*. Queen Elizabeth: Representations of the Virgin Queen // Renaissance Quarterly. N.Y., 1990. Vol 43; Aston M. Faith and Fire: Popular and unpopular religion 1350–1600. L., 1993; *Idem*. Lollards and Reformes. Images and literacy in the Medieval religion. L., 1984; Frye S. Elizabeth I. The Competition for Representation. N.Y.; Oxford, 1993.
- ⁸ Shakespeare W. King Henry the Eighth (V, 3, 40). The Works of Shakespeare. In 4 vol. Moscow, 1937. Vol. II. P. 933.
- ⁹ Так называемый Портрет с Пеликаном, Ливерпуль, Художественная галерея Уокера.
- ¹⁰ Strong R. The Elizabethan Image. Painting in England 1540–1620. L., 1969. P. 4611.
- ¹¹ Об изображениях пеликана в церковном искусстве см.: Schiller G. Ikonographie der Christlichen Kunst. 1971. Bd. 3. P. 29, 127, 133–136; Ferguson G. Signs and Symbols in Christian Art. N.Y., 1961. P. 23; о культуре страстей Христовых в Англии см.: Duffy E. Op. cit. P. 324–256.
- ¹² См., в частности: Schiller G. Op. cit. P. 29, 127, 171, 203, 211, 471; Ferguson G. Op. cit. P. 23.
- ¹³ The Artists at the Tudor Court ...
- ¹⁴ Strong R. Op. cit. P. 68–73.
- ¹⁵ Ferguson G. Op. cit.

ИСТОРИЯ, ПАМЯТЬ И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Ю.Е. Арнаутова

МЕМОРИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИКОНОГРАФИИ СВЯТОГО ГАНГУЛЬФА

СВЯТОЙ ГАНГУЛЬФ И ЕГО КУЛЬТ

Св. Гангульф относится к тому редкому типу средневековых святых, который условно может быть назван “святой-мирянин”. “Исторический” Гангульф, в чьем существовании историки не сомневаются, был крупным землевладельцем, “графом” (comes) и приближенным франкских королей. Согласно легенде, он жил в середине VIII в., был современником Пипина Короткого, а датой его смерти обычно называют 760 г.¹

Автор первого жития (IX–X вв.) о жизни св. Гангульфа сообщает мало, сетуя на скудость устного предания, послужившего ему источником². Будучи сыном благородных родителей, св. Гангульф, рано прославившийся своей ученостью и благочестием, поступил на службу к франкским королям, был приближен ко двору и стал одним из лучших советников и полководцев. В перерывах между делами службы он посещал свои владения в окрестностях Лангра, где в основном охотился в окрестных лесах. Однажды св. Гангульф со свитой в очередной раз отправился в усадьбу. По дороге решили сделать привал на живописном лугу, у источника с прозрачной водой. Очарованный этим местом, св. Гангульф пожелал купить источник, так как в его владениях вода была мутной и солоноватой на вкус. Владелец источника, радуясь возможности одурочить простака, запросил за него огромные деньги – и сделка состоялась.

Однако супруга св. Гангульфа, женщина глупая и сварливая, узнав о покупке, показавшейся ей бессмысленной, принялась всячески поносить мужа. Тогда св. Гангульф совершил свое первое и единственное при жизни чудо – чудо перенесения источника. Вручив слуге лозу, он попросил воткнуть ее в землю неподалеку от дома – и в то же мгновение из земли забил источник с прекрасной водой, тогда как у жадного продавца источник тем временем иссяк. Далее, согласно житию, события развивались очень быстро. Узнав, что в его отсутствие жена изменяла ему с неким клириком, св. Гангульф предложил ей раскаться. Женщина все отрицала, и тогда он подверг ее

“божьему суду” (ордалии), попросив, если совесть ее чиста, опустить руку в источник. Упорствуя во лжи, та спокойно погрузила руку в воду, и холодная вода обожгла ее так, что плоть сползла с костей. Вопреки царившим тогда нравам св. Гангульф отказался от насилия и не убил изменницу и ее любовника, а лишь удалил от себя. Но милосердие обернулось против него, так как спустя несколько дней любовник жены, опасаясь, что св. Гангульф передумает и начнет мстить, вероломно его убивает. Чудеса на могиле – главным образом чудеса исцеления – сразу же делают святость Гангульфа явной, а любовников постигает незамедлительный Божий суд и жестокое наказание. Такова суть легенды, во многом предопределившая впоследствии специфику патронатов святого³, объясняющая основные мотивы его иконографии и те атрибуты, по которым его обычно можно идентифицировать.

Каталог мотивов изображений св. Гангульфа довольно стандартен: сцены из жития, главным образом у источников. Святой изображается обычно как средневековый рыцарь, в доспехах и с оружием: на поясе меч, в одной руке – щит, в другой – копьё. Копьё часто заменяет графский (вариант – маршалский) жезл или посох паломника. В эпоху барокко образ рыцаря историзируется и проецируется на священную историю: св. Гангульф изображается как римский легионер (часто с пальмой мученичества в руке или с венком на голове), что можно трактовать как известную параллель позднеантичным мученикам. Реже его изображают в одежде аристократа. Тогда он обычно держит в руке лозу – указание на открытый им источник. В некоторых церквях св. Гангульф изображен в виде охотника, с соколом или с собакой⁴.

Известно, что уже вскоре после смерти св. Гангульфа его культ начал распространяться в пределах государства Каролингов. О популярности того или иного святого судят прежде всего по количеству освящаемых в его честь церквей, капелл, алтарей. В этом отношении культ св. Гангульфа пережил три волны активности. О первой, имевшей место в конце VIII – начале IX в. и не отличавшейся масштабами, свидетельствуют, главным образом, названия населенных пунктов, связанные с именем св. Гангульфа, и грамоты, упоминающие его патронии (приходы). В это время культ святого локализовался в двух регионах: на его родине, в Бургундии, и – что на первый взгляд кажется неожиданным – довольно далеко к востоку, на только что присоединенных к каролингскому государству землях Алемании и северной Баварии.

Внимание исследователей традиционно концентрируется на второй волне активности культа, последовавшей после перерыва, растянувшегося едва ли не на полтора столетия. Ее связывают обычно с зарождением нового, “мирского” типа святости и клюнийской

монастырской реформой. Благодаря бенедиктинцам, ордену которых принадлежал основанный св. Гангульфом монастырь в Варенне (где до X в. хранились его мощи), в XI–XII вв. его культ распространяется с новой интенсивностью, особенно в областях, примкнувших к клонийскому движению. В крупных городах – Туле, Трире, Майнце, Флоренне – в его честь освящаются церкви, при которых создаются каноникулы, а сам св. Гангульф, символизируя “святость в миру”, превращается в сословного патрона военной знати.

Однако эпоха крестовых походов и идеологии *milites Christi* уходит в прошлое, на арену истории выступают новые ордена с новыми идеалами, и к XV в. акценты в культе св. Гангульфа смещаются: из “сословного святого” военной знати он превращается в “народного” – патрона чудотворных источников, скота и удачного брака. В крупных городах его культ увядает или едва тлеет, зато в деревенских церквях и капеллах над “источниками св. Гангульфа”, многие из которых стали центрами местных паломничеств, расцветает пышным цветом. С именем св. Гангульфа, как и с именами множества других святых, стали связывать различные поверья и обряды, призванные обеспечить благосостояние крестьянского подворья и скота или восстановить здоровье водой из источника.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ КАК МЕМОРИАЛЬНОГО

Именно к последнему периоду расцвета культа св. Гангульфа (XV–XVI вв.) относится большая часть сохранившихся иконографических изображений этого святого. В отличие от признанных шедевров изобразительного искусства и пластики, фрески и статуи в маленьких церквях и капеллах св. Гангульфа в северном Эльзасе или в баварской Швабии, о которых далее пойдет речь, никогда не привлекали особого внимания историков искусства, ибо их “художественную ценность” вряд ли можно считать значительной. Однако функции любого произведения искусства, пусть даже не шедевра, не исчерпываются эстетической стороной дела. Если учесть, что оно возникает в конкретное время и в конкретном месте, создается по определенному поводу и имеет не только своего творца, но, как правило, и заказчика, это произведение искусства может стать довольно информативным источником по социальной истории. Нужно только правильно сформулировать вопросы к этому источнику, взглянуть на него не глазами искусствоведа или историка искусства (с точки зрения преимущественно эстетической), а попытаться поставить его в общественно-исторический контекст и посмотреть, что могут рассказать изображения, если мы будем

рассматривать их как привычные историку письменные источники, тексты.

Изучать изображения (здесь и далее я буду употреблять термин “изображение” в самом широком смысле, подразумевая под ним “образ”, а не “произведение искусства”) в их динамической соотнесенности с обществом как “исторические свидетельства” предлагал еще Л. Февр⁵. С тех пор историки значительно расширили и диапазон проблематики, направленной на социально-историческое изучение изображений, и арсенал методов их исследования. Одним из плодотворных, на мой взгляд, подходов может служить рассмотрение изображения как *мемориального*.

Латинским термином *memoria* историки обозначают понятие “память” во всех проявлениях этого многослойного феномена: память (*mneme*) как свойство человеческого сознания; воспоминание, оживление в памяти (*anamnesis*) событий прошлого или людей; их литургическое поминовение (*commemoratio*), равно как и связанные с памятью (*memoria*) социальные действия. Последние являются основополагающими для памяти живых о мертвых, ибо именно через *memoria*, выражающуюся в различных социальных действиях, живые и мертвые составляют “нерасторжимое сообщество”: прошлое становится частью настоящего, а умершие – “оживают”, причем не только в образах воспоминаний, но как бы присутствуют среди живых реально, будучи названными, например при литургическом поминовении или как свидетели в суде⁶.

Представление о “настоящем времени” мертвых (нем. – *Gegenwart der Toten*) было одной из основ правовой и социальной рефлексии со времен языческой античности и едва ли не до XVIII в. Благодаря ему существовала убежденность (и проистекающая из нее практика!) в том, что мертвые остаются полноправными субъектами права, собственниками, адресатами даров, причем не только спиритуальных (молитва), но и вполне материальных (пожертвования церкви воспринимаются, например, как жертвования ее патрону – святому).

Средневековый культ святых и культ мертвых имеют общий корень, а именно память (*memoria*) живых о мертвых. Это представление очень важно для понимания не только культа святых, но и многих форм социальных отношений в целом, в частности *memoria* внутри социальной группы, о чем пойдет речь в предлагаемой работе. В жизни монашеских и церковных общин, аристократических родов, в группах, где люди объединялись на основании общего рода деятельности или (и) взаимных обязательств и убеждений, память об умерших членах играла особую роль как фактор конституирующий и консолидирующий, способствующий укреплению правового, экономического, политического статуса группы.

Изображения тоже можно рассматривать как род *memoria*, как способ наглядно выразить то, что произносится голосом при назывании имени поминаемого или вспоминаемого и таким образом обозначить его “настоящее”, его “реальное присутствие” среди живых⁷. Понятие “мемориальное изображение” вошло в обиход историков несколько десятилетий назад и не подразумевает какой-то определенный жанр изобразительного искусства, а является скорее “инструментом исследования”. Обозначая изображение как мемориальное, исследователь тем самым задает определенный ракурс его изучения, а именно изучение *социальной функции* изображения. Предполагается, что мемориальное изображение имеет различные слои или уровни значений, отражающие определенные социальные представления и соотносимые с определенными социальными действиями – производными этих представлений. Эвристическую ценность, таким образом, обретает не только анализ содержания изображения, но и выявление *социального контекста и связей, в которых оно возникает и функционирует*⁸.

О социальных функциях мемориального изображения историки чаще говорят применительно к портретам властителей, служащим целям легитимации политической власти, или применительно к надгробным изображениям основателей монастырей, напоминающим о правах и привилегиях обители⁹. Иконография святых, если, конечно, эти святые не были представителями какого-нибудь королевского рода или фундаторами, рассматривается обычно только в религиозном аспекте, и, следовательно, учитываются только ее культовые функции. Но являются ли они для иконографии исчерпывающими? Сравним художественное оснащение капелл (церквей) св. Гангульфа в местностях, где его культ имел различные исторические корни.

ОТРАЖЕНИЕ ПАТРОНАТОВ СВЯТОГО ГАНГУЛЬФА В ИКОНОГРАФИИ

В предгорьях Вогезов, в 3 км от местечка Лаутенбах со старинным монастырем св. Михаила (VIII в.), есть маленькая капелла св. Гангульфа. Над входом еще можно прочесть дату возведения – 1449 год. До 20-х годов XX в. это место было центром паломничества больных с нарушениями опорно-двигательного аппарата и органов зрения, ищущих исцеления водой из источника, вытекающего прямо из-под алтаря¹⁰. Капелла известна своими позднеготическими фресками, иллюстрирующими житие св. Гангульфа. Особенно много сюжетов, связанных с источником: св. Гангульф находит и покупает источник, св. Гангульф посылает слугу с лозой открыть новый источник, ордалия у источника. Несколько votivных даров от ищущих

исцеления паломников – писанные маслом картины (XVIII–XIX вв.) – изображают св. Гангульфа в одежде средневекового рыцаря или античного воина. Скульптурное изображение св. Гангульфа в рыцарских доспехах на алтаре относится к эпохе барокко. А единственный “спутник” святого в этой капелле, помимо традиционных Христа и Девы Марии, – архангел Михаил (деревянная скульптура эпохи барокко в боковом приделе) – патрон монастыря, под приоратом которого находилась капелла. Не остается сомнений, что в этой капелле св. Гангульф почитался как святой-чудотворец, патрон целебного источника.

Капелл, подобных этой, над чудотворными источниками или у колодцев на холмах в позднее средневековье возникло немало. Патронат св. Гангульфа над источниками вполне обоснованно мотивируется его житием: один источник святой нашел для привала, другой забил по его воле, в третьем произошло чудо “божьего суда”. Да и упоминаемые в житии частые поездки Гангульфа ко двору могли вызывать определенные ассоциации: путешествовать в средние века означало делать переходы от одного пригодного места отдыха – с водою! – до другого. На дорогах, у колодцев или источников, где часто останавливались путники, возникали локальные культы св. Гангульфа: над источниками возводились маленькие капеллы, а их вода обретала славу чудотворной. То, что популярность “источников св. Гангульфа” приходится именно на позднее средневековье, тоже вполне объяснимо. Несмотря на сопротивление официальной Церкви, архаичный культ источников все же проникает в христианскую обрядовую практику сначала на “уровне” народной религиозности, а затем на фоне возрастания религиозной активности верующих и потребности в чуде постепенно “легализуется”, будучи включенным в культ того или иного святого.

* * *

Восточнее, по другую сторону Рейна, вдоль исторических путей сообщения, в Швабском Альбе отмечается наибольшая концентрация патроний св. Гангульфа. Там сосредоточено более десятка маленьких церквей и капелл св. Гангульфа (не все из них сохранились). Не нужно быть специалистом, чтобы заметить, как внутреннее убранство и сами изображения в них отличаются от изображений в капеллах в Лаутенбахе или на родине св. Гангульфа в Варенне-на-Амансе, где находится *тот самый*, упоминаемый житием источник¹¹. Я имею в виду здесь не различие художественных школ, что само собою разумеется, а специфику изображения самого св. Гангульфа с его атрибутами и специфику пространства изображения:

в чьем обществе изображен наш святой и кто его сопатроны, места, которые они занимают, их взаиморасположение. Обратимся к примерам.

Находящаяся в маленьком городке Нойденау на реке Ягст вблизи "источника св. Гангульфа" капелла, в основе которой еще романская постройка, причисляется к старейшим из сохранившихся памятников культа этого святого. Она украшена фресками 1370–1380 гг. и деревянными статуями рубежа XV–XVI вв.¹² Помимо традиционных изображений сцен из жития святого на боковых крыльях алтаря (начало XV в.), интересно отдельное изображение св. Гангульфа с посохом – символом паломничества, так как капелла была центром местных паломничеств. Рядом с ним – св. Лаврентий на коне и с книгой в руках.

На алтаре – три фигуры святых в рыцарском одеянии (ок. 1500 г., швабско-французская школа). Центральная фигура выделена – на небольшом возвышении и под особенным балдахином – это и есть патрон капеллы св. Гангульф. На голове – графский головной убор, в правой руке – длинный посох, в левой – меч. Справа – св. Мартин, разрубаящий мечом свой плащ, чтобы отдать нищему, слева – св. Мауриций со своим постоянным атрибутом – знаменем на длинном древке в левой руке. Почему Гангульф изображен в обществе этих святых – понятно. Во-первых, группа, по-видимому, символизировала воинство Христово, так как св. Мартин (ок. 316–397), прежде чем стать монахом, а затем турецким епископом, был римским легионером, а св. Мауриций – позднеантичный мученик – главой знаменитого фиванского легиона, состоявшего из христиан и истребленного по приказу императора Максимилиана во времена гонений на христиан в 302–305 гг. Словом, вся группа по роду прежней, "мирской" деятельности имеет отношение к военной службе и соответственно к воинскому сословию. О второй причине ставшего традиционным соседства св. Гангульфа и св. Мартина речь пойдет ниже.

На консолях – еще четыре маленькие фигурки: папа Римский в тиаре – предположительно св. Урбан – патрон коневодов (вариант: торговцев лошадьми), св. Вольфганг (регенсбургский епископ X в.) – патрон пастухов и лошадей, еще одна фигура в епископском облачении, с книгой и посохом, и св. Антоний со свиньей у ног – патрон пастухов и домашних животных.

Общество "военных" для св. Гангульфа не исчерпывается св. Мартином и Маурицием. В алтарной части левого придела находится позднеготическая статуя св. Георгия – римского воина и мученика времен Диоклетиана. Он тоже патрон солдат и лошадей. Там же на фресках различимы сцены мученичества св. Георгия, Вита, Лаврентия и Власия – наиболее известных патронов над домашним

скотом (особенно Власий) и лошадьми. На фресках в правом приделе хорошо сохранились изображения св. Эразма (умер в 303 г.), которого призывали на помощь при эпидемиях среди скота, и св. Христофора – патрона воинов и путешественников¹³.

Неудивительно, что капелла в Нойденау содержит классическое собрание средневековых патронов лошадей, домашнего скота и крестьянских работ: св. Мартин, Мауриций, Антоний, Власий, Урбан, Вольфганг, Георгий. Эта местность, по меньшей мере, со времен позднего средневековья (а о более раннем периоде источников не сохранилось) была известна тем, что в ней выращивали на продажу отличных коней. Но как попал в это общество св. Гангульф? Среди традиционных и общеизвестных покровителей таких занятий, как разведение лошадей и скота, справочники по католическим святым св. Гангульфа не упоминают, т.е. этот патронат, если даже он и имел место, не был общеевропейским. Житие также не дает для него прямого обоснования. Какое-либо отношение к лошадям св. Гангульф имеет только как воин, всадник, а его единственное известное изображение верхом на лошади находится во Флоренне (Бельгия), там, куда в позднее средневековье была перевезена часть его реликвий и где св. Гангульф известен больше как сословный патрон военной знати.

Капелла в Нойденау не единственная, где св. Гангульф изображен в обществе святых из воинского сословия, а также покровителей лошадей и домашнего скота. В этом регионе они являются его постоянными спутниками, а иногда и сопатронами во всех посвященных ему капеллах и церквях.

В капелле в Хойфельдене на Дунае, помимо позднесредневекового изображения сцены “божьего суда” у источника, хорошо сохранилась барочная фигура св. Гангульфа в образе античного воина в шлеме, с мечом и щитом. Рядом – статуи св. Венделина и Себастьяна. Св. Венделин – ирландский монах, не погнушавшийся, будучи королевским сыном, пасти стадо в вогезских горах как простой пастух. Со св. Себастьяном, известным более своим патронатом над больными чумой, св. Гангульфа связывает, пожалуй, только принадлежность к военной службе. В Кляйнанхаузене вместе со св. Гангульфом почитают св. Венделина и патрона погоды св. Доната. В церкви расположенного неподалеку Штайнаха по обе стороны алтаря с барочной статуей св. Гангульфа – статуи св. Себастьяна и Роха – патронов чумы. Кроме защиты от чумы, от св. Роха (XIV в.), особенно популярного в Германии, ожидали помощи во время мора среди скота. Эти же святые, а с ними и патроны скота и пастухов св. Венделин и Леонард сопровождают св. Гангульфа в Дорнштеттене. В Ветштеттене и в Кёснахе св. Гангульф является сопатроном св. Мартина. В Ветштеттене есть капелла, посвященная отдельно св. Гангульфу.

Алтарное изображение в ней представляет собой триптих. В центре – св. Гангульф в доспехах, с мечом на поясе и копьем в правой руке. Слева от него – покровитель крестьянского труда св. Исидор, справа – покровитель скота св. Леонард. В Мильзебурге св. Гангульф изображен вместе со святыми Венделином, Лаврентием и Георгием. В Вислинге сопатроном св. Гангульфа стал св. Урбан – патрон торговцев лошадьми¹⁴.

* * *

Уже само обилие изображений в “свите” св. Гангульфа святых патронов разведения лошадей и домашнего скота отличает посвященные ему церкви (капеллы) в данном регионе от капелл над “источниками св. Гангульфа” и дает основание предполагать, что и сам он почитается здесь в довольно неожиданной для него роли патрона этой отрасли хозяйства. Данное предположение подтверждают письменные источники, например сохранившиеся документы некоторых церковных архивов раннего нового времени и сообщения краеведов о связанных с культом св. Гангульфа народных обрядах, особенно благословения лошадей¹⁵.

О степени давности существования этого патроната нельзя судить точно. Старейшие из сохранившихся изображений указывают на XIV столетие. Возможно, он зародился еще раньше, в конце высокого средневековья, когда святых повсюду стали наделять функциями патронов определенных занятий. С уверенностью можно сказать лишь то, что патронат св. Гангульфа над лошадьми и крупным рогатым скотом имел локальное значение, здесь он зародился, здесь просуществовал едва ли не до наших дней.

Во всех упомянутых патрониях вплоть до первых десятилетий XX в. главный деревенский праздник приходился на день поминовения св. Гангульфа (11 мая). В этот день устраивались праздничные процессии (в Кёснахе сохранилась маленькая статуя св. Гангульфа эпохи барокко в образе воина с копьем, которую несли во время процессии). После праздничной мессы и проповеди “при большом скоплении народа” благословляли лошадей и домашний скот, а потом устраивались скачки “в честь св. Гангульфа”. В некоторых приходах такие скачки устраивали еще и в пасхальный понедельник, а церкви (т.е. св. Гангульфу) жертвовали зерно. Любопытно, что в середине XX в., когда лошади как транспортное средство или тягловая сила утратили свое значение, подобным образом стали благословлять автомобили и тракторы¹⁶.

По времени своего возникновения и распространения патронат св. Гангульфа над лошадьми совпадает с распространением

его патроната над целительными источниками. При некоторых из упомянутых церквей (Дорнштеттен, Кёснах, Нойденау) также сохранились источники или следы их существования. Посох в руках св. Ганульфа, кое-где заменивший его постоянный атрибут – копье, однозначно свидетельствует о том, что к моменту создания этих изображений данные церкви были центрами местных паломничеств. Тем не менее никаких указаний на то, что туда устремлялись в поисках исцеления больные, нет.

К примеру, церковь в Дорнштеттене. Она была местом паломничества, о чем свидетельствуют как изображения – статуя св. Ганульфа в позолоченных доспехах, с мечом и посохом в руках (1468), так и письменные источники, в которых паломничества документируются, по меньшей мере, с конца XV в.¹⁷ Однако сохранившиеся votivные дары – восковые фигурки, изображающие быков или волов, красноречиво свидетельствуют о том, что именно они были предметом забот паломников, и здесь, следовательно, св. Ганульф почитался как покровитель тягловых животных.

Только в одной из церквей – в Штайнахе – на полихромных росписях центральных перекрытий, выполненных в 1760 г. Иоганном Хартманном, можно видеть людей с костылями и палками, расположившихся вокруг источника. Но именно в этом населенном пункте никаких “источников св. Ганульфа” нет и, по-видимому, никогда не было, о паломничествах тоже ничего не сообщается. Изображенная сцена – одна из ряда имеющихся там других изображений, иллюстрирующих легенду: св. Ганульф и его жена перед ордалией у источника; покупка источника в Шампани; жена упрекает св. Ганульфа за покупку источника; слуга с лозою открывает новый источник по воле св. Ганульфа – словом, все это знакомые уже по капелле в окрестностях Лаутенбаха или церкви в Туле¹⁸ сюжеты, выполненные в соответствии с канонической традицией иконографии св. Ганульфа во всей Европе.

Каковы значение и роль “источников св. Ганульфа” в данной местности лучше всего проследить на примере маленькой капеллы над таким источником в Беттбруне. Само название местечка в средние века – *Vebrunn* или *Pfebrunn* (*Pferd* – лошадь, *Brunne* – источник, колодец), а позже *Betbrunn* (*Betfahrt* = *Wallfahrt* – паломничество) – указывает на существование здесь паломнического центра, куда приводили для благословения водой из источника домашний скот¹⁹. Вероятно, таким образом распространенный во всей Западной Европе в позднее средневековье культ святых источников слился здесь с локальным патронатом св. Ганульфа над лошадьми и крупным рогатым скотом. Почему?

ИЗОБРАЖЕНИЯ КАК *MEMORIA*
СОЦИАЛЬНОЙ ГРУППЫ

Причины возникновения и пути разветвления патронатов святых, если они прямо не просецируются на события из жития святого, как правило, объяснить чрезвычайно трудно. В большинстве случаев нельзя назвать ни точной даты, ни конкретного повода: возникновение патроната обусловлено констелляцией самых разных, порою неожиданных обстоятельств. Позволю себе предположить, что в оформлении локального патроната св. Гангульфа над лошадьми и домашним скотом главную роль сыграло обстоятельство, напрямую из религиозных верований не вытекающее, а именно: потребность прихожан в объекте социальной (профессиональной) самоидентификации. Обосновать это предположение представляется возможным, если рассматривать иконографические изображения в церквях и капеллах св. Гангульфа, где он почитался в качестве патрона коневодов и скотоводов, не только как манифест общих для средневековья религиозных представлений, связанных с культом святых, но и как акты *memoria* в ее различных проявлениях.

Сохранившиеся изображения восходят к периоду между XIV–XVIII вв., но, чтобы проследить истоки возникновения патроната, обратимся к истории культа св. Гангульфа. В изучаемых нами патроциниях он особенный, так как не прерывался там с момента своего возникновения в VIII в. Культурная, литургическая *memoria* с самого начала шла здесь рука об руку с *исторической* и *социальной*.

В. Зигель первым обратил внимание на то, что св. Гангульф часто изображен рядом со св. Мартином²⁰. В одних случаях св. Мартин – сопатрон св. Гангульфа, в других – св. Гангульф – патрон церкви, а св. Мартин – его “спутник”, а это, в свою очередь, может указывать на то, что изначально данная церковь (капелла) св. Гангульфа находилась под приоратом церкви св. Мартина в близлежащем более крупном населенном пункте. Действительно, концентрация патроциний св. Мартина в этом регионе еще бóльшая, нежели патроциний св. Гангульфа. Тот факт, что св. Мартин всегда где-нибудь рядом, разумеется, не случаен, а свидетельствует об исторических корнях местного культа нашего святого. Все населенные пункты с патроциниями св. Гангульфа в данном регионе, в средние века административно подчиненные разным (их было не меньше пяти) диоцезам, связывает одно – их возникновение обусловлено политической ситуацией раннекарolingского времени.

Кризис власти при последних мерovingских королях на исходе VII в. стал причиной значительного сокращения владений королевского дома: основные источники богатства и могущества незаметно переходили в руки церковной и светской знати. Со времен Карла

Мартелла (714–741) и особенно при его сыновьях Пипине и Карломанне предпринимались неоднократные настойчивые попытки увеличить королевский домен за счет внутренней колонизации и реорганизации земельных владений, ибо именно королевские владения, включая имперскую Церковь, были основной материальной опорой франкского государства. При этом для Каролингов было важно создать такую структуру фискальных владений, чтобы под их контролем оказались бы все важнейшие транспортные магистрали в государстве, что, в свою очередь, значительно облегчило бы управление территориями, их защиту, торговлю и прочее. С этой целью на важнейших путях сообщения создавались опорные пункты – крепости и поселения вокруг них, способствовавшие обеспечению всем необходимым торговых караванов, перемещений войск и королевского двора.

Именно к такому типу относились принадлежавшие королевскому домену поселения на завоеванных в середине VIII в. землях Алемании и Северной Баварии (баварской Швабии)²¹, названия которых или патронат над их церквями и капеллами связаны с именем св. Гангульфа. Исследования В. Зигеля показали, что возникновение этих поселений относится, как правило, к середине или последним десятилетиям VIII в., а в целом их актуальность как укрепленных пунктов при (или на) дорогах имперского значения (большинство из которых уже в высокое средневековье утратило свое значение) ограничивается эпохой Каролингов²². Часто это были “вспомогательные” поселения, например при переправах, а в них – соответственно “вспомогательные” церкви и капеллы – “филиалы” церкви придворного святого Мартина²³. Обратимся к примерам.

Веттштеттен лежит между двумя крупными, проложенными еще римлянами магистралями, на участке, в раннее средневековье относившемся к так называемому Пути Нибелунгов. В 6 км восточнее, в Кёшинге (римский *Germanicum*), они сходятся и далее ведут к переправе через Дунай в Пфёрринге (*Celeusum*). Веттштеттен, основанный как поселение государевых служилых людей, был местом привала войск, где они могли пополнить запасы всем необходимым. О важной роли этой территории для каролингского государства свидетельствует наличие в округе еще нескольких патроний св. Мартина на расстоянии 4–6 км друг от друга. Кляйнанхаузен – место, где по традиции делали длительную остановку все путешественники, – лежит на старой римской дороге из Ульма в Аугсбург, в отличие от других оживленной на протяжении всего средневековья, в 7 км от крупного для каролингского времени населенного пункта Гюнцбург с приходом св. Мартина. В Дорнштеттене на реке Лех, судоходство по которой в раннее средневековье играло существенную роль, была пристань, к которой вело ответвление от старой, еще римской,

дороги Via Claudia Augusta в Италию. До конца VIII в. Дорнштеттен считался важным пограничным военным поселением. Вдоль Леха, к юго-востоку от Аугсбурга, еще во времена Пипина Короткого проложили дорогу в южные области Баварии, вдоль нее располагался ряд обслуживающих ее поселений. Так, в Мерхинге была каролингская королевская резиденция, где останавливался путешествовавший по стране двор, с обязательной церковью св. Мартина, под приоратом которой находились мелкие приходы разных святых в окрестных селениях, в том числе св. Гангульфа в Штайнахе (название населенного пункта весьма типично для каролингских государственных поселений), возникшем у моста или переправы через реку Штайнах и также имевшем оборонное значение. Существующая ныне церковь пристроена к романской капелле, в алтаре которой похоронены рыцари, восставшие против гуннов. Кёснах с церковью св. Мартина и Гангульфа возник на развилке важной дороги среди фискальных владений между Дунаем и Баварским Лесом. В округе – еще несколько церквей св. Мартина, под приоритетом одной из них и была церковь в Кёснахе (скорее всего, это капелла св. Мартина в королевской резиденции в Альбурге). На дороге имперского значения лежал и Хойфельден. Топонимическое исследование показало, что название местечка родственно названиям других укрепленных населенных пунктов эпохи Каролингов (на что указывают их имена на *-feld*), несохранившиеся церковные приходы также находились в средневековье под патронатом св. Гангульфа (Холльфельд, Ридфельд, Виндфельд)²⁴.

* * *

Нетрудно заметить, что возникновение новых крепостных поселений в данном регионе по времени совпадает с первой волной культа св. Гангульфа. Следует задаться вопросом, почему за полтора столетия до того, как обновляющееся бенедиктинское монашество превратило св. Гангульфа в образец для подражания благочестивых рыцарей – защитников христианской веры, и его культ начал распространяться по всей Западной Европе, именно этот малоизвестный тогда новый святой стал почитаться довольно далеко от родины в нескольких десятках маленьких крепостей?

В раннее средневековье патрона для новой церкви, как правило, прихожане не выбирали, он назначался церковными властями, и не последнюю роль в этом могли играть факторы субъективные – словесные приоритеты, личные симпатии. Со времен Фульрада (умер в 784 г.), аббата Сен-Дени и королевского капеллана, функции своего рода “министра” по церковным делам при каролингском дворе исполняли представители знатнейших родов военной аристократии.

3. Одиссей, 2002

святого-воина и охотника. Какие последствия эти перемены имели для его культа?

Ситуация, когда культ того или иного святого в данной местности утрачивает свою актуальность и, перестав отвечать потребностям прихожан, исчезает, в истории нередкая. Непопулярный церковный патрон заменяется обычно новым, по тем или иным причинам более близким прихожанам, тем более что по меньшей мере с X в. приходская община получила больше свободы в выборе покровителя, теперь уже не назначавшегося церковной администрацией. Именно это произошло, к примеру, с рядом церквей и капелл св. Гангульфа в крупных городах – Майнце, Бонне, Кёльне, Магдебурге, где в позднее средневековье на фоне изменений в “религиозном климате” и в политической ситуации внутри Церкви его культ (имеется в виду вторая волна) утрачивает “питательную среду” и почти полностью исчезает.

Почему патроцинии св. Гангульфа вдоль исторических путей сообщения за немногими исключениями сохранились едва ли не до наших дней? Почему культ св. Гангульфа не исчез вместе с социальной группой своих носителей? Более того, с полной уверенностью можно утверждать, что этот культ на протяжении всей своей истории был весьма активным, поскольку, как сказано выше, оброс многочисленными народными обрядами, вызвал к жизни предания, песни, новые молитвы и благословения.

Известную роль сыграло, по всей вероятности, то обстоятельство, что “внешних” импульсов к замене культа не было, по крайней мере, следа в истории они не оставили. Понятно, почему культ св. Гангульфа исчезает в крупных городах с епископскими кафедрами, вовлеченными в церковную политику, где влияние смены общественных настроений ощущается особенно остро, где всегда найдется какой-нибудь состоятельный даритель (дарители), готовый вложить деньги в полное переоснащение церкви, где имя святого-патрона могло означать определенную политическую или идеологическую ориентацию (как в свое время возникновение церквей самого св. Гангульфа на территориях диоцезов, примкнувших к клюнийской реформе). Но в маленьких деревнях, из поколения в поколение сохранявших традиционный хозяйственный уклад и организацию быта, жизнь протекала вдали от новых идеологических веяний и перипетий большой политики, и возводить новую церковь в честь какого-нибудь популярного святого никто не собирался. Приходские общины лишь поддерживали в порядке существующие, достраивая и перестраивая их, заказывая новые росписи или статуи святых – те самые, часть которых сохранилась и по сей день, изображающие св. Гангульфа и его спутников – патронов лошадей, скота, крестьянских работ.

Изображение, будь то портрет короля или статуя святого в деревянной капелле, не возникает само по себе. Его кто-то заказывает, оплачивает, и следовало бы задаться вопросом о явных и неявных, может быть, недостаточно отчетливо осознаваемых заказчиком представлениях, интересах, установках, сыгравших роль в истории возникновения изображения.

Церкви как место “земного присутствия” святого-патрона часто становились объектом дарений мирян. Дарение имеет сложную символическую природу со множеством значений. Это не просто акт благочестия – забота о душе, обращение к небесному покровителю с выражением благодарности за свершенное благодеяние или “аванс” в надежде на новое, а сами дары – иконографические изображения или другие художественные предметы (реликварий, светильник, votивная свеча) – наделялись функцией не только предмета культа. Неразделенность религиозной и, я бы назвала это – “репрезентативной” функций предметов церковного оснащения очевидна. Поэтому важными оказываются и их размеры, и то, сколько материала пошло на изготовление, и сколько стоила работа – все это определенный показатель, предназначенный не только увеличивать славу Бога, святого, церкви (данной и вообще), но и позволяющий тем самым донатору (паломнику, общине или ее отдельным членам) заявить о себе, о своем сословном и имущественном статусе – словом, о своем месте в структуре общества²⁹.

Не менее важным оказывается и содержание изображения. Кого изображают на фресках и в пластике? Разумеется, святых, близких дарителям, благосклонность которых им наиболее важна. В нашем случае – тех, кто обеспечивает богатый приплод скота, хорошую погоду и урожай кормов, способствует сохранности стада или табуна, предохраняет его от хищников, болезней и мора, помогает найти щедрого покупателя. Как видим, постепенное заполнение пространства церковью св. Гангульфа новыми обитателями³⁰ – изображениями святых-патронов коневодов и скотоводов – неопровержимо свидетельствует о новой хозяйственной специализации региона. Посредством этих изображений маленький мирок приходской общины крестьян, коневодов и скотоводов проецировался на церковное пространство, заполняя его небесными представителями своей профессии, а сам св. Гангульф и его спутники воспринимались как зеркальное отражение, небесный прообраз социальной группы их земных почитателей. В этом контексте иконографические изображения следует рассматривать не просто как свидетельства религиозной практики – культа святых, а как социальные *действия*, посредством которых манифестируется консолидация социальной (профессиональной) группы³¹.

Создается впечатление, что после того как население некогда бывших крепостными поселений теряет профессиональную

“идентичность” со своим приходским патроном, т.е. определенная социальная группа носителей культа св. Гангульфа уходит с исторической арены, ее место занимает новая группа, может быть, не столь однородная, члены которой также были объединены общим родом занятий или, по меньшей мере, общей направленностью специализации хозяйства. Разумеется, консолидация этой группы происходила постепенно, может быть, не одно столетие. По мере того как под влиянием природных и климатических условий и в силу исторической традиции складывалась хозяйственная специализация региона – скотоводство и коневодство, приходские группы носителей культа св. Гангульфа начинали осознавать себя как группы профессиональные.

Центром, вокруг которого консолидируется группа, не связанная кровным родством, в средние века чаще всего бывает святой-патрон. Регулярное литургическое поминовение, молитвы и просьбы о заступничестве – словом, постоянное обращение к “своему” патрону само по себе уже имеет консолидирующее воздействие на членов группы, т.е., помимо чисто культового, имеет общий социальный характер, будучи средством самовыражения *сообщества* молящихся, даром одних членов сообщества другому. К нему же возводится изначальный этап истории группы, своей персоной он “сакрализует” ее существование, узаконивает ее место в божественном миропорядке, на него проецируются ее представления и интересы. Словом, святой-патрон становится объектом сословной самоидентификации членов группы.

Для того обстоятельства, что населенные коневодами и скотоводами приходы остались под покровительством св. Гангульфа³², т.е. стали идентифицировать себя с ним как патроном профессиональным, у меня есть только одно объяснение: ярко выраженный мемориальный характер его культа в данном регионе. На сохранение существенной роли исторической *memoria* в патронажах св. Гангульфа вдоль исторических путей сообщения, напоминающей о каролингском происхождении патронажей, о прошлых королевских свободах этих земель, указывает не только наличие постоянных “спутников” св. Гангульфа – святых из “воинского сословия” (Мартина, Мауриция, Георгия), но и тот факт, что его самого продолжали изображать как воина, с воинскими атрибутами. Хотя католической иконографии не свойственна строгость ортодоксальных живописных канонов и она допускает различные отклонения от “образца”, нигде заказчики изображений св. Гангульфа не потребовали показать какой-нибудь атрибут, символизирующий его патронат над лошадьми и крупным рогатым скотом. И все же этот патронат имел место, как свидетельствуют сохранившиеся в позднесредневековых источниках сообщения о связанной с ним разнообразной обрядовой практике.

Перед нами довольно редкий случай, когда изучение культа святого как *тетоги исторической* и *социальной* позволяет объяснить возникновение локального патроната этого святого над определенным родом занятий и профессиональной группой. Именно историческая *тетога* явилась консолидирующим элементом при превращении приходской общины в профессиональную группу, идентифицирующую себя со своим приходским патроном как патроном профессиональным, но не потому, что он изначально *был* патроном этого рода занятий, а потому, что ему постепенно пришлось им *стать*. Вследствие неизбежной на определенном этапе конституирования группы потребности ее членов в осознании своего места в структуре общества в массовом сознании формировался такой образ святого-патрона, который соответствовал их представлениям и ожиданиям, – покровителя лошадей и рогатого скота. Тот факт, что св. Гангульф нигде не стал патроном воинов (позднее солдат), подобно св. Георгию или Маурицию, или патроном охотников, как его современник св. Эгидий, хотя изображался св. Гангульф традиционно как воин или охотник и его житие дает все основания для таких патронатов, можно считать еще одним доводом в пользу того, что в возникновении патроната участвовали разные социальные факторы, одной лишь религиозной потребностью или религиозными текстами (житием) не объяснимые.

* * *

Иконографическое изображение можно рассматривать как *социальное действие, функции которого не ограничиваются культовыми*. Конечно же, это памятник, но, как точно заметила А. фон Хюльзен-Эш, памятник не только в понимании историков искусства и искусствоведов, занятых выяснением его художественного стиля, идентификацией мастерской, определением “художественной значимости” и т.п. Это “памятник” в смысле “*monumentum*” или *тетога* (индивидуальная и коллективная) одновременно во всех своих общественных и культурных измерениях³³.

При таком подходе к изображению оно становится важным документом для историка. Там, где не сохранилось письменных источников, проливающих свет на историю прихода и объединенных в нем людей, иконографические изображения остаются едва ли не единственными свидетельствами прошлого, по меньшей мере, могут послужить путевым указателем для исследователя, в каком направлении ему надлежит сконцентрировать усилия и вести поиск, а изучение изображений в контексте разнообразных аспектов истории их возникновения проливает свет на ряд их социальных функций.

Анализ социальных функций иконографических изображений в церквях св. Гангульфа в исследуемом регионе показал, что мемориальная традиция здесь не прерывалась и изображения не только поясняют один из этапов ее истории, но и помогают установить исторические корни культа святого, пути его дальнейшей трансформации и возникновения локального патроната.

Как мы видели, на самом раннем этапе почитание св. Гангульфа было выражением групповой *memoria* представителей родов каролингской военной аристократии, занимавших высокие церковные должности, монументальным памятником которой стали заложенные на завоеванных землях северной Баварии и Алемании церкви и капеллы, ему посвященные. Образ святого-аристократа, несомненно, окружал ореолом славы все сословие, но одновременно его почитание еще не было культом святого в “традиционно средневековом” понимании, с элементами мистического преклонения, а скорее являлось *memoria* группы о своем умершем члене, замечательном представителе сословия. По всей вероятности, этот сильно выраженный мемориальный (человеческий, а не мистический) компонент культа св. Гангульфа ощущался еще очень долго, что дает основание говорить о нем как о *memoria* исторической.

С уходом с исторической арены поколения, близкого ему (знавшего его, может быть, лично или хранившего в памяти рассказы о нем старших), представители которого сами способствовали распространению культа св. Гангульфа, групповая *memoria* военной аристократии в местах, удаленных от родины святого, прерывается, с тем чтобы через полтора столетия возобновиться в ряде других регионов в более подходящем идеологическом “климате”. Однако эстафету перенимает новая социальная группа, ставшая идентифицировать св. Гангульфа с собою, превратившая его в покровителя военных поселенцев – святого-воина, охотника и патрона колодцев. Когда и эта группа прекращает свое существование, культ св. Гангульфа вопреки обычной практике не исчезает, – вероятно, столь сильна была здесь (в отсутствие внешних потрясений) мемориальная традиция, историческая память о нем. По мере того как военные поселенцы все больше превращались в мирных крестьян и одно из прежних занятий населения фортов – коневодство и скотоводство – начинает доминировать и наконец определять хозяйственную специализацию региона, эта новая социальная среда носителей культа св. Гангульфа, группировавшаяся вокруг него как приходского (территориального) патрона, консолидируется на основе профессиональных интересов, превращая своего приходского патрона в патрона профессиональной группы и шире – патрона рода занятий. Так рождается новый патронат св. Гангульфа над разведением лошадей и домашнего скота, имевший, впрочем, локальное значение.

- ¹ Это мнение можно оспорить, равно как и “переместить” исторического Гангульфа на полстолетия назад, ко двору не Пипина Короткого, как принято считать, а Пипина II (Среднего), однако в данной работе эти уточнения не существенны.
- ² *Vita Gangulfi Martyris Varenensis* / Ed. W. Levison // *MGH Script. Rerum Merovingicarum*. Т. 7. Р. 1. P. 142–174.
- ³ Главными патронатами св. Гангульфа считаются патронат над чудотворными источниками и возникший довольно поздно, вероятно уже в новое время, патронат над браком и супружеской верностью.
- ⁴ Об иконографии св. Гангульфа см.: *Mayer F.* Der heilige Gangolf, seine Verehrung in Geschichte und Brauchtum // *Freiburger Diözesan-Archiv*. Bd. 67. S. 90–139; *Sauer J.* Die Gangolfskapelle in Neudenu // *Ibid.* S. 140–174; *Pierret P.* Sait Gengoux, patron des mal mariés. Arlon, 1985; *Stintzi P., Haaby Ch.* Die St. Gangolphs-Kapelle bei Schweighouse. Guchwiller, 1947; *Lachitzer S.* Die Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*. 1886. 4. Bd. (ND N.Y., 1966); *Boeckler A.* Das Stuttgarter Passionale. Augsburg, 1923.
- ⁵ *Febvre L.* La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? // *Annales d'histoire sociale*. 1941. Vol. 3. P. 5–20.
- ⁶ *Oexle O.G.* Die Gegenwart der Toten // Hg. H. Braet, W. Verbeke. *Death in the Middle Ages*. Löwen, 1983. S. 21–77 (S. 26).
- ⁷ О теоретических аспектах изучения мемории см.: *Borgolte M.* Memoria. Zwischenbilanz eines Mittelalterprojekts // *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. 1998. Bd. 3. S. 197–210; *Oexle O.G.* Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter // *Frühmittelalterliche Studien*. 1976. Bd. 10. S. 70–95; *Idem.* Die Gegenwart der Toten. S. 21–77.
- ⁸ *Oexle O.G.* Memoria und Memorialbild // *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. München, 1984. S. 385–387.
- ⁹ Так, изображения властителей в средние века служат целям “репрезентации” и политической легитимации власти и важны для историка как свидетельства представлений о власти. Они содержат в себе различные “слои” высказываний, которые манифестируют властные претензии и полномочия, подчеркивают сакральные основы власти. См., например: *Schramm P.E.* Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Leipzig; B., 1928; *Oexle O.G.* Welfische Memoria. Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter / Hg. B. Schneidmüller. Wiesbaden, 1995. S. 61–94; *Idem.* Fama und Memoria Heinrichs des Löwen: Kunst im Kontext der Sozialgeschichte. Mit einem Ausblick auf die Gegenwart / Sonderdruck aus: Hg. J. Ehlers, D. Kötzsche. *Der Welfenschatz und sein Umkreis*. Mainz, 1998; *Melville G.* Vorfahren und Vorgänger. Spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft // Hg. P.-J. Schuler. *Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit*. Sigmaringen, 1987. S. 203–309. О мемориальных изображениях основателей монастырей или церквей, крупных дарителей, принадлежность которых к данной общине верующих постоянно актуализируется посредством литургического поминовения и в иконографии, см.: *Sauer Ch.* Fundatio und memoria: Stifter und Klostergründer im Bild: 1100 bis

1350. Göttingen, 1993; *Meier H.-R.* (Hg.). Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. В., 1995; *Schleif C.* Donatio et memoria: Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg. München, 1990. О социально-исторических функциях надгробных изображений см. статью в настоящем сборнике: *Хюльзен-Эш А. фон.* Роль памяти в становлении сословия юристов: изобразительная репрезентация Джованни да Леньяно (С. 76–100).
- ¹⁰ Согласно житию, Гангульф был ранен в бедро, поэтому всевозможные хромые и параличные надеялись исцелиться водой из таких источников. Почему у него искали помощи и при заболевании органов пищеварения, кожи, глаз и ушей – основываясь на легенде, ответить уже невозможно. Видимо, механизм распространения патроната на эти болезни тот же, что и у “Четырнадцати святых помощников в нужде”.
- ¹¹ Там св. Гангульф изображен в виде воина и охотника на витражах XV в.
- ¹² Подробное описание изображений см.: *Sauer J.* Op. cit. S. 140–174.
- ¹³ В XVIII в. здесь стали поклоняться еще одному патрону пастухов – св. Венделину. Отсутствие в этом параде святых патронов лошадей и скота св. Леонарда можно объяснить наличием поблизости паломнической церкви, посвященной этому святому.
- ¹⁴ Подробное описание этих изображений содержится в упомянутой работе Ф. Майера (примеч. 4. С. 103–126) и особенно в работе В. Зигеля: *Siegel W.* Der heilige Gangolf am Donau und Lech // Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben. 1991. Bd. 84. S. 7–44. (S. 22–39).
- ¹⁵ Большая часть этих сведений собрана и опубликована приходским священником из Нойденау Ф. Майером: *Mayer F.* Op. cit. S. 113–120, 132–139.
- ¹⁶ Ibid. S. 114–117, 121.
- ¹⁷ Ibid. S. 115–116.
- ¹⁸ В X в. большая часть реликвий св. Гангульфа была перенесена из Варенна в Лангр, а затем в Туль. Около 976 г. по этому случаю в Туле возвели церковь св. Гангульфа. Впоследствии она многократно перестраивалась, но сохранилась до наших дней. В ней находятся знаменитые – поскольку считаются старейшим памятником иконографии святого – витражи XIII в., иллюстрирующие житие св. Гангульфа (15 сюжетов). К сожалению, их состояние таково, что разглядеть на них ничего не удастся. Существуют лишь описания их сюжетов. См., например: *Pierret P.* Op. cit. P. 118–119.
- ¹⁹ *Dannenbauer H.* Grundlagen der mittelalterlichen Welt. Stuttgart, 1958. Т. 3. S. 257; *Siegel W.* Der heilige Gangolf am Donau und Lech. S. 35.
- ²⁰ *Siegel W.* Der heilige Gangolf am Donau und Lech. S. 20.
- ²¹ *Büttner H.* Schwaben und Schweiz im frühen und im hohen Mittelalter. Gesammelte Aufsätze. Sigmaringen, 1972. S. 32 ff.
- ²² Имеется в виду упомянутая работа: *Siegel W.* Der heilige Gangolf an Donau und Lech.
- ²³ К подобным же выводам В. Зигель приходит и при изучении ареала распространения патроний св. Гангульфа в другом регионе – в области Гарца: *Siegel W.* Der heilige Gangolf im Raum um den Harz und die Zeit der Sachsenkriege Karls des Grossen // Sonderdruck aus: Harz-Zeitschrift (= Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Altertumskunde) Braunschweig, 1993/2000. Jg. 45. Teil II. S. 46–47.

- ²⁴ Топографические и топонимические сведения взяты из работы В. Зигеля: *Siegel W. Der heilige Gangolf am Donau und Lech. S. 23–39.*
- ²⁵ Подробнее см.: *Fleckenstein J. Die Hofkapelle der deutschen Könige. Stuttgart, 1959. Bd. 1.*
- ²⁶ *Siegel W. Der heilige Gangolf am Donau und Lech. S. 20–21, 33–34.* Среди таких людей В. Зигель называет дальнего родственника Ангильрама – робертинга Ханкора (умер в 764 г.), его считают основателем капеллы св. Гангульфа в Шттрибахе. Другим возможным современником св. Гангульфа называют бывшего лангсского епископа Хариульфа. В 775–778 гг. он основал в баварской Швабии аббатство Эльванген (почитание в котором св. Гангульфа также не исключается), вокруг аббатства (под приоратом?) находился ряд патроний св. Гангульфа.
- ²⁷ *Siegel W. Der heilige Gangolf am Donau und Lech. S. 20; Idem. Der heilige Gangolf im Raum um den Harz. S. 48.*
- ²⁸ Разумеется, вопрос о степени гомогенности такой группы остается открытым.
- ²⁹ О “репрезентативной” стороне церковных дарений см., например, статью в настоящем сборнике: *Шмитт Ж.-К. Историк и изображения.*
- ³⁰ С течением времени общество святых, “специализирующихся” на этой отрасли хозяйства, также разрасталось. Так, если почитание святых Мартина, Мауриция, Георгия имело место в раннее средневековье, то культ св. Эгидия (умер в 720 г.) распространяется только с XI в., в конце XI в. присоединяется к пантеону святых и св. Вольфганг (924–994), а св. Рох – только в XIV в.
- ³¹ Разумеется, существуют гораздо более показательные примеры словесной самоидентификации через изображение. Так, А. фон Хюльзен-Эш в своих исследованиях (см. примеч. 9) показала, как надгробные изображения покойных иллюстрируют этап консолидации словесной группы итальянских юристов в XIV в., возникновение дифференцированного восприятия и упорядочения представлений об общественных группах. Тем не менее “культурный механизм” возникновения мемориальных изображений у юристов из блистательной Болоньи и у коневодов из захолустных деревень баварской Швабии, без сомнения, один и тот же и заключается в том, что в обоих случаях через изобразительную *memoria* манифестируется профессиональное положение и конституируются профессиональные качества группы.
- ³² Единственная из известных в данном регионе “попыток” заменить св. Гангульфа на более популярного святого имела место в Кляйниннаухазе. Там культ св. Гангульфа переплелся с культом св. Вольфганга – локровителя лошадей, его и стали считать патроном церкви, так что даже само место в позднее средневековье называлось “*St. Wolf*”, а на одной из карт оно обозначено как “*Gangwolf*” (1566 г.). Ко дню св. Гангульфа (17 мая) здесь приурочивали выгон скота, а в праздник св. Вольфганга (31 октября) устраивали скачки лошадей. Однако в XVII в. усилиями местного священника изначальное положение дел было восстановлено (*Mayer F. Op. cit. S. 116–117*).
- ³³ *Хюльзен-Эш А. фон. Указ. соч.*

Андреа фон Хюльзен-Эш

РОЛЬ ПАМЯТИ
В СТАНОВЛЕНИИ СОСЛОВИЯ ЮРИСТОВ:
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ДЖОВАННИ ДА ЛЕНЬЯНО*

Известно, что скульптурные изображения могут выполнять мемориальные функции, которые, например у надгробных памятников, становятся их главной характеристикой. Мемориальные функции изображений как таковые не являются, однако, темой данной статьи. В ней не затрагиваются также другие аспекты и проявления памяти, зафиксировавшие те или иные стороны жизни героя исследования, например, его принадлежность к какому-либо братству. Напротив, на примере отдельного изображения в статье исследуется вопрос о том, могут ли и до какой степени визуальные памятники в силу своего мемориального предназначения обретать более или менее явные социально-исторические функции, позволяют ли они проследить отдельные этапы учреждения профессионального сословия.

Социально-исторические функции произведений искусства, как правило, проистекают из ситуативного использования изображений с конкретными идеологическими целями, но сам по себе этот аспект не исчерпывает тематики данного исследования¹. Мы попытаемся определить, в первую очередь, могут ли изобразительные модели играть роль адекватного тексту инструмента наглядного утверждения социальных претензий. Кроме того, следует выявить, в какой мере изобразительные формы репрезентации отдельных социальных групп не только фиксируют различия в их восприятии и классификации, но и способствуют становлению их профессионально-сословной идентичности. В соответствии с этой целью на задний план нашего исследования отодвигаются проблемы истории искусства, социологии и эстетики художественного творчества, а также вопросы потенциального воздействия изобразительных памятников на аудиторию. Предмет нашего анализа – это два изображения болонского юриста XIV в., книжная миниатюра и надгробная скульптура, сохранившие память о нем. Задача исследования указанных памятников заключается в том, чтобы выявить параметры социальной самооценки данного человека, выраженной средствами изобразительного искусства. Мы постараемся ответить на следующие вопросы: как сам изображенный определял социальный статус своего сословия? Каким образом и в какой степени групповое изображение фиксировало и пропагандировало сословную идентичность юристов?

¹ Zur Konstituierung des Juristenstandes durch Memoria. Die bildliche Repräsentation des Giovanni da Legnano // Memoria als Kultur / Hg. O.G. Oexle. Göttingen, 1995.

Ученый юрист Джованни де Леньяно, происходивший из рода миланских графов Ольдренди, с 1351 г. преподавал каноническое право в Болонье². Источники XV в. называют его учеником болонского юриста Паоло Лиадзари, однако документально присутствие Джованни в этом городе засвидетельствовано лишь после того, как синьором Болоньи становится миланский архиепископ Джованни Висконти³. Близкое знакомство нашего юриста с Паоло Лиадзари можно, вероятно, отнести к миланскому периоду его жизни: Паоло Лиадзари состоял посланником Болоньи в Милане⁴, а Джованни да Леньяно в свою очередь был там членом одного из братств⁵. В любом случае семейное предание зафиксировало 1349 год как момент прибытия Джованни да Леньяно в Болонью⁶. Два факта свидетельствуют о росте его социального авторитета в этом городе: всего лишь десять лет спустя после указанной даты Джованни да Леньяно представлял интересы городской коммуны в отношениях с папой, а сначала 60-х годов, он принадлежал к наиболее высоко оплачиваемым преподавателям права в Болонье⁷. Брак Джованни да Леньяно с внучкой умершего в 1348 г. знаменитого знатока канонического права Джованни д'Андреа говорит о его глубокой интеграции в болонское общество; в 1378 г. ему и его наследникам, наконец, было даровано право гражданства, а сам он стал членом Совета четырехсот⁸.

В июне 1376 г. Джованни да Леньяно был отправлен в Авиньон в качестве посланника Болоньи в папской курии и вел переговоры с папой Григорием XI в.⁹ С исполнением данной миссии связан интересующий нас факт: в ноябре 1376 г. доктор обеих правоведческих наук заказал роскошно иллюминированный кодекс своих церковно-политических трактатов, который он посвятил Григорию XI; с того времени он находится в библиотеке Ватикана¹⁰. Рукопись предвзряют четыре миниатюры: три – в полный лист и одна миниатюра в пол-листа, выполненные известным иллюминатором Николаем Болонским¹¹. Эти изображения по существу были концентрированным визуальным переложением первого из включенных в кодекс трактатов, озаглавленного “De adventu Christi”. Своеобразие этого трактата обусловлено тем, что Джованни включает в процесс Священной истории, с одной стороны, библейских пророков (четыре главных и двенадцать второстепенных) и сивилл, а с другой – знаменитых представителей античной и позднеантичной науки, интерпретируя основные положения их учений как предсказания Рождества Христа и его Пришествия в день Страшного суда. Эта авторская концепция отражена на миниатюре, помещенной на первой странице кодекса (см. вклейку, рис. 1), которая будет подробно рассмотрена ниже; остальные миниатюры подробно изображают этапы жизни Христа: его детство, историю Страстей вплоть до Вознесения.

Первый вопрос, возникающий в связи с анализом этих миниатюр, – насколько значимо время возникновения рукописи для выбора их изобразительной тематики? Посольской миссии Джованни да Леньяно в папской курии предшествовали вооруженное выступление Болоньи в марте 1376 г. против папского господства и серия кровопролитных столкновений. По поручению городской коммуны Джованни отправился в Авиньон для мирных переговоров с папой Григорием XI¹². Известно, что уже в конце марта, вскоре после мятежа, болонский юрист, поступив в высшей степени благоразумно, составил завещание¹³. В ходе миссии исполнение завещания едва не стало актуальным, что подтверждает Пролог к другой рукописи сочинений Джованни, созданной уже в 1376 г. и в настоящее время находящейся в *Biblioteca capitolare* в Падуе. По словам автора, на обратном пути из Авиньона он и следовавший с ним в Болонью папский легат лишь благодаря чудесному вмешательству Бога избежали смертельной опасности¹⁴. Мысль о возможности скорой кончины в тот год была так близка Джованни да Леньяно, что уместно предположить: ее ожидание и стремление сохранить память о себе наложили отпечаток на иконографическую программу рассматриваемой нами вводной миниатюры, содержащей в верхней части изображение Страшного суда. Текст рукописи был завершён в 1376 г., как о том свидетельствует примечание на листе 1r¹⁵. В мае 1377 г. Джованни да Леньяно вновь отправился к папе Григорию XI, на этот раз в Ананьи. Его усилия в итоге привели к заключению мирного договора, условия которого были приемлемы для Болоньи; результатом этой миссии стало также назначение Джованни да Леньяно папским викарием в Болонье. Момент окончательного завершения кодекса как единого целого не может быть установлен с полной достоверностью, однако уместно предположить, что еще до мая 1377 г. кодекс был украшен миниатюрами и затем во время посольства ученого юриста в Ананьи преподнесен папе Григорию XI¹⁶. Благодаря этому акту политическое поручение обрело черты визита знатной персоны высокого ранга, подобного визиту государя, во время которого нередко в качестве дара вручали книги. Джованни да Леньяно, получавший высокие доходы за свою профессиональную деятельность, мог позволить себе заказ такой дорогой вещи, как иллюминированный кодекс¹⁷. Невозможно установить, что конкретно послужило исходным мотивом дара – личное уважение папы или хитроумный расчет; в любом случае успех переговоров и личная карьера Джованни дают определенные основания отдать предпочтение второй версии¹⁸.

Обратимся к анализу иконографии первой миниатюры. Она разделена на пять горизонтально расположенных рядов, содержащих изображения как ветхозаветных пророков и царей, так и героев

античной и христианской истории (см. вклейку, рис. 1). Формально это расположение персонажей напоминает иконографические схемы генеалогии Христа и древа родства Иессеева, ставших в эпоху создания миниатюры типичным элементом генеалогических древ (*arborea consanguinitatis*), которые включались в рукописи юридических сочинений¹⁹. Композиция изображения апостолов, расположенных в ряд слева и справа от Христа в ореоле, в сочетании с моделью “древа родства” имеет параллели с типичной для эпохи иконографией папского консистория, представленной на миниатюрах иллюминированных рукописей Декрета Грациана (*Decretum Gratiani*)²⁰. С точки зрения содержания наша миниатюра обнаруживает сходство с изображением древа родства Иессеева – визуальной концептуальной земной родословной Христа и Марии: она включает образы праотцов, сцены Благовещения, встречи Елизаветы и Марии, а также Рождества Христова. Кроме того, в правой части миниатюры, в третьем ряду сверху, помещен поддерживаемый ангелами медальон с изображением Марии и младенца²¹. Изображения древа Иессеева с середины XII в. нередко включают фигуры пророков, ветхозаветных царей и одной из сивилл, иногда на них располагались в качестве иллюстрации Священной истории или истории универсальной церкви (*ecclesia universalis*) сцены земной жизни Христа, венчающиеся Его Вознесением. Нетипичным было включение в схему древа Иессеева фигур философов, астрологов, поэтов и современников: первые примеры подобных новаций появились в конце XIII в. в Тоскане и Умбрии²².

Надписи на свитках пророков и царей в левой части миниатюры сообщают о генеалогии, Воплощении, Страстях и Воскресении Христа, в то время как свитки сивилл, философов, астрологов, поэтов и ученых в правой половине миниатюры повествуют о рождении Христа Девой Марией, а некоторые из них прославляют Богоматерь²³. Почетное с точки зрения визуальной репрезентации место Марии на миниатюре, о чем свидетельствует расположение сцены Благовещения между двумя композициями – изображением Христа – Судии Мира и Рождества, подкрепляется вниманием к ее образу в текстах свитков.

Переданное изобразительными средствами историко-геологическое повествование не имеет никаких точек соприкосновения с другими сочинениями, содержащимися в том же кодексе; впрочем, подготовленный несколькими годами позже рукописный сборник трудов Джованни да Леньяно (ныне хранящийся в венецианской библиотеке Марчиана) включает “*Tractatus de iuribus ecclesiae Romanae in civitatem Bononiae*”, на первых двадцати страницах которого рассказ о всемирной истории упоминает пророков, сивилл, поэтов, правителей и пап, опуская лишь пророчества. Содержащаяся

в этом сборнике версия трактата “De adventu Christi” лишена подробных цитат, которые есть в рассмотренной выше ватиканской рукописи²⁴.

Не имея возможности подробно описать в рамках данного исследования все изображенные на миниатюре персонажи, остановимся только на тех из них, появление которых с точки зрения историко-теологического контекста представляется неожиданным. Астрологи, поэты и ученые (см. вклейку, рис. 1, второй ряд снизу, справа) – именно эти образы дают ключ как к анализу самосознания заказчика, так и к историко-культурному контексту, в рамках которого были созданы и сам трактат, и рассматриваемая миниатюра.

В правой половине миниатюры (см. вклейку, рис. 2) около поименно названных римских поэтов – Овидия, Марциала и Вергилия – находится группа из четырех человек, одежда которых – красная армелауза и отороченный мехом берет – однозначно позволяет определить в них болонских юристов²⁵. Это единственная на миниатюре группа, которую можно идентифицировать только по одежде; в соответствующем месте трактата нет никакой другой опоры для идентификации отдельных персонажей, за исключением достаточно точного изображения третьего юриста справа. Эта “безымянность” вовсе не обязательно означает, что юристы отодвинуты на задний план, их скорее сравнивают с умершими поэтами. Претензия на равное положение с поэтами становится очевидной в отрывке текста, где названы титулы юристов. Этот отрывок – единственный во всем трактате – написан в рифмованной форме и представляет переход от пророков к поэтам²⁶.

Что могло послужить причиной для подобного размещения на миниатюре этой профессиональной группы? Как советники юристы были совершенно незаменимы в политической жизни коммуны; в их профессиональные способности верили, а отдельных видных юристов, например Джованни д’Андреа и Джованни да Леньяно, использовали в качестве послов, способных защитить интересы коммуны²⁷. Они участвовали в общественной жизни гораздо активнее, чем художники и медики. При жизни Джованни да Леньяно в перечнях членов Совета четырехсот, например, в первую очередь назывались представители знати, затем декреталисты, декретисты и лишь после них “обычные” граждане, в числе которых, однако, не выделялись медики или художники и т.д.²⁸. Впрочем, преподающие в университете *doctores* были отлучены от участия в городском управлении; они также не привлекались к редактированию городских уставов²⁹. Тем не менее можно констатировать, что юристы занимали важное положение и как советники по практическим вопросам обрели определенный социальный статус в

коммуне. Но как обстояло дело с их авторитетом представителей ученого сословия? Есть ли в самой рукописи намеки на возможное расхождение между оценкой применяемого в каждодневной жизни юридической *scientia* и обязательной для авторитета ученого *sapientia*?

Не первый трактат “О втором Пришествии Христа”, а пожалуй, специально переработанный для этой рукописи и для папы Григория XI “Сонник” (*Somnium*), по сути защищающий юридические науки и представляющий собой трактат о примате церковного права над светским³⁰, содержит об этом некоторые свидетельства. В этом трактате Джованни да Леньяно пытался доказать равенство статуса юридической деятельности и теологии, возвысить научный авторитет первой³¹. Демонстрируя при толковании собственного сна значение аристотелева учения, автор уличает во лжи упомянутых в “Соннике” ученых, теологов нищенствующих орденов и медиков, которые оспаривали научные методы юристов³². Подобного рода полемика между этими университетскими группами и юристами определяла в то время атмосферу не только в Болонье, но и в Парижском университете. Сочинение Джованни, быстро ставшее популярным, было адресовано в равной мере университетским кругам Болоньи, папской курии, членам Парижского университета и королевскому двору³³. Впрочем, на самом деле лишь небольшое число юристов разбирались в терминологии Аристотеля и могло дать отпор знатокам свободных искусств, теологам и медикам³⁴. Джованни да Леньяно чрезвычайно раздражало то, что канонистов в Париже называли совершеннейшими осликами (*asini*)³⁵. Все это позволяет предположить, что бросающееся в глаза местоположение на миниатюре юристов рядом со знаменитыми поэтами античности и поздней античности едва ли было выбрано “случайно” (см. вклейку, рис. 1, второй ряд снизу, справа). Изобразительные параллели на невысоком уровне приравнивают юристов к античным авторитетам, и это равенство статусов наблюдатель фактически усваивает благодаря образным возможностям памяти. То, что поэты в те времена причисляли себя к ученым, подтверждается изречением Джованни Боккаччо³⁶; в свою очередь, рассматриваемая миниатюра – это единственный в своем роде пример сравнения ученого юриста с поэтами.

Подобная интерпретация изобразительной композиции, в рамках которой Джованни да Леньяно и его собратья по профессии сопоставлялись со знаменитыми поэтами, фактически приравнивались к *alter poeta*, может быть подкреплена иными фактами. В частности, упоминанием Джованни в сочиненной приблизительно в то же время Чосером “Повести о Гризельде” (*Tale of Griseldis*), где он прославляется как выдающийся ученый, одновременно сведущий в



Рис. 1. Эпитафия на надгробном памятнике Джованни да Леньяно. Болонья, Museo civico medievale

философии, праве и других искусствах:

Frauceys Petrak, the lauriat poete
 Highte this clerk, whos rethorike sweete
 Enlumyned at Ytaille of poetrie,
 As Lynyan dide of philosophie,
 Or lawe, or oother art particuler;
 But deeth, that wol nat suffre us dwellen here,
 But as it were a twynklyng of an ye,
 Hem bothe hath slayn, and alle shul we dye³⁷.

О том, что Джованни да Леньяно придавал большое значение изучению свободных искусств, свидетельствует его завещание, по которому его наследство в случае отсутствия наследников по мужской линии должно было послужить делу основания коллегии для нуждающихся студентов: две трети стипендиатов должны были изучать светское или каноническое право, одна треть – медицину или другие науки³⁸. Его ученики тоже изучали другие науки, хотя мы не знаем, по его ли прямому настоянию³⁹. Хвалебная надпись на надгробном памятнике Джованни прославляет болонского юриста, характеризует его как преемника знаменитых ученых античности, равного им, как второго Гиппократу, Аристотелю и Птолемею (рис. 1)⁴⁰. Современные хроники также способствовали распространению его славы⁴¹. Характеристики в этих местах – это, как правило, стереотипные хвалебные топосы, относящиеся к ученым вообще⁴², однако в данном случае речь идет о талантах отдельного юриста, и претензия на принадлежность к *virii illustri* метафорически распространяется на юристов как *группу*.

К ученым причисляются также астрологи, которые на миниатюре изображены на двух фрагментах справа над поэтами и юристами (см. вклейку, рис. 1). Альбумасар, Кальсидий и Юлий Фирмус – в тексте добавлен еще Птолемей – трактуются как пророки рождения

Христа и Антихриста. Аналогичные представления отражены также, например в написанном около 1325 г. трактате *“De adventu Christi”* доминиканца Николая Страсбургского⁴³. Присутствие в тексте этих фигур указывает на занятия заказчика астрологией, которым он уделял особое внимание в 70-е годы⁴⁴. Астрологические указания используются как для анализа политических ситуаций прошлого, так и для предсказания будущих событий на основе наблюдений за расположением комет. Знаменитые астрологи и астрономы привели дополнительные доказательства относительно даты рождения Христа, оправдав тем самым использование ученого знания в прагматических целях.

В рамках рассматриваемой миниатюры Джованни да Леньяно не только визуально обозначает профессионально-сословную специфику юристов, но и указывает их место в социальной иерархии. Изображения юристов, возможно в их числе и самого Джованни, расположены в непосредственной близости к персонажам, представляющим те сословия, к которым юристы приравниваются, или же те, в среду которых втягиваются знатоки права. Юристы, например, открыто приравниваются к знати в сцене, расположенной над изображениями астрономов (рис. 2). На этой композиции Август со свитой стоит перед тибуртинской сивиллой, которая в час рождения Христа должна послать императору видение о Пришествии Спасителя⁴⁵. В окружении Августа рядом друг с другом изображены два коленапреклоненных человека, социальный статус которых может быть точно определен: одного голубое платье, шпору и пояс характеризуют как представителя знати, другого, облаченного в красную армеллаузу и отороченный мехом берет, можно однозначно идентифицировать

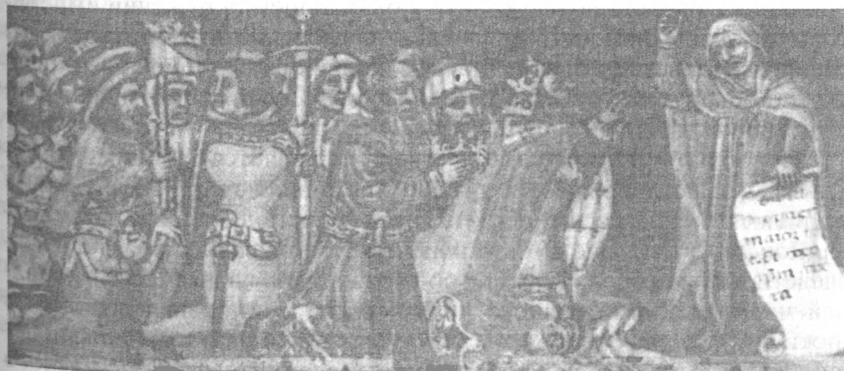


Рис. 2. Джованни да Леньяно. О втором Пришествии Христа.
Рим. Б-ка Ватикана. Ms. Vat. lat. 2639, f. 1 v.
Видение Августа



Рис. 3. Миниатюра.
Рим. Б-ка Ватикана. Urb. lat. 164, f. 77

как болонского юриста. Тот факт, что юрист преклоняет колено бок о бок с представителем знати в ближайшем окружении императора, наглядно демонстрирует идею сословного и иерархического равенства юристов и знати. Прямые параллели подобной идеологии можно обнаружить в последовательности перечня сословных групп в упомянутых выше списках Совета четырехсот⁴⁶.

Подобная изобразительная модель не является единичным примером, что подтверждает иконография миниатюры, помещенной в ватиканской рукописи глосс Аккурсия к постановлениям Юстиниана (конец XVI в.) (рис. 3)⁴⁷. Миниатюра, открывающая раздел о наследственном праве, разделена по горизонтали на две части. В верхней части изобразительного поля – сцена поклонения волхвов, в нижней – император, предположительно Юстиниан, названный в левом столбце текста над миниатюрой родоначальником светского права, преподносит папе книгу. Оставив в стороне вопрос об основной теме изображения – приоритете церковного права над светским, а также проблему соотношения изображения и текста, можно кон-

статировать, что данная миниатюра свидетельствует, что юристы претендовали на почетное место в рамках сословной иерархии. В верхней части миниатюры, в свите трех волхвов, помещены два человека, социальный статус которых можно идентифицировать по деталям облачения: одного – по поясу с мечом и шпорам – как представителя знати, другого – по отороченному мехом красному берету – как болонского юриста. Помимо этого, в нижнем изобразительном ряду группа юристов расположена позади короля, но перед рыцарями (*milites*): подобная композиционная организация фигур ясно свидетельствует о большей близости к королю юристов по сравнению со знатью. Эта визуальная схема отражает некоторые аспекты социальной действительности и позволяет понять, в каком случае профессионально-сословные критерии получают приоритет над традиционной сословной иерархией: юристы как знатоки светского права, введенного императором Юстинианом, использующие это право на практике, фактически обладают властью над родовой знатью.

Вернемся, однако, к Джованни да Леньяно. Тема вводной миниатюры к его сочинению – пророчество о рождении и новом пришествии Христа (см. вклейку, рис. 1), на это прямо указывают высказывания на свитках, которые держат отдельные персонажи. Содержание надписей позволяет выявить их функциональные различия: если надписи на свитках астрологов, сивилл и поэтов акцентируют факт рождения Христа, то послания юристов выводят на первый план фигуру Марии: она предстает как объект религиозного почитания, носительница чудесного дара исцеления⁴⁸. Иконографический тип читающей Богоматери был востребован начиная с высокого средневековья, будучи объектом особого почитания у знати⁴⁹; в Италии подобные изображения Марии появились в XIV в. и получили особое распространение в контексте правовой культуры – на миниатюрах в юридических рукописях и на знаменах братств⁵⁰. “Присвоение” юристами образа читающей Богоматери как специального символа святой покровительницы профессионально-сословной группы можно расценивать как знак профессионально-сословной исключительности: подобным же образом идентифицировали собственную значимость и медики, присвоившие в качестве собственных святых Козьму и Дамиана. Можно предположить, что размещение сцены Благовещения на почетном месте в верхнем ряду, непосредственно под фигурой Христа в ореоле, отражает пожелания заказчика: в завещании Джованни зафиксировано распоряжение о проведении ежегодной мессы в честь праздника Благовещения (*in Annunciationis*)⁵¹.

Сцена Благовещения важна для смысловой завершенности миниатюры, именно в этой сцене метафорически и визуально достигает своей кульминации отразившаяся в ее отдельных фрагментах



Рис. 3. Миниатюра.
Рим. Б-ка Ватикана. Urb. lat. 164, f. 77

как болонского юриста. Тот факт, что юрист преклоняет колено бок о бок с представителем знати в ближайшем окружении императора, наглядно демонстрирует идею сословного и иерархического равенства юристов и знати. Прямые параллели подобной идеологии можно обнаружить в последовательности перечня сословных групп в упомянутых выше списках Совета четырехсот⁴⁶.

Подобная изобразительная модель не является единичным примером, что подтверждает иконография миниатюры, помещенной в ватиканской рукописи глосс Аккурсия к постановлениям Юстиниана (конец XVI в.) (рис. 3)⁴⁷. Миниатюра, открывающая раздел о наследственном праве, разделена по горизонтали на две части. В верхней части изобразительного поля – сцена поклонения волхвов, в нижней – император, предположительно Юстиниан, названный в левом столбце текста над миниатюрой родоначальником светского права, преподносит папе книгу. Оставив в стороне вопрос об основной теме изображения – приоритете церковного права над светским, а также проблему соотношения изображения и текста, можно кон-

статировать, что данная миниатюра свидетельствует, что юристы претендовали на почетное место в рамках сословной иерархии. В верхней части миниатюры, в свите трех волхвов, помещены два человека, социальный статус которых можно идентифицировать по деталям облачения: одного – по поясу с мечом и шпорам – как представителя знати, другого – по отороченному мехом красному берету – как болонского юриста. Помимо этого, в нижнем изобразительном ряду группа юристов расположена позади короля, но перед рыцарями (*milites*): подобная композиционная организация фигур ясно свидетельствует о большей близости к королю юристов по сравнению со знатью. Эта визуальная схема отражает некоторые аспекты социальной действительности и позволяет понять, в каком случае профессионально-сословные критерии получают приоритет над традиционной сословной иерархией: юристы как знатоки светского права, введенного императором Юстинианом, использующие это право на практике, фактически обладают властью над родовой знатью.

Вернемся, однако, к Джованни да Леньяно. Тема вводной миниатюры к его сочинению – пророчество о рождении и новом пришествии Христа (см. вклейку, рис. 1), на это прямо указывают высказывания на свитках, которые держат отдельные персонажи. Содержание надписей позволяет выявить их функциональные различия: если надписи на свитках астрологов, сивилл и поэтов акцентируют факт рождения Христа, то послания юристов выводят на первый план фигуру Марии: она предстает как объект религиозного почитания, носительница чудесного дара исцеления⁴⁸. Иконографический тип читающей Богородицы был востребован начиная с высокого средневековья, будучи объектом особого почитания у знати⁴⁹; в Италии подобные изображения Марии появились в XIV в. и получили особое распространение в контексте правовой культуры – на миниатюрах в юридических рукописях и на знаменах братств⁵⁰. “Присвоение” юристами образа читающей Богородицы как специального символа святой покровительницы профессионально-сословной группы можно расценивать как знак профессионально-сословной исключительности: подобным же образом идентифицировали собственную значимость и медики, присвоившие в качестве собственных святых Козьму и Дамиана. Можно предположить, что размещение сцены Благовещения на почетном месте в верхнем ряду, непосредственно под фигурой Христа в ореоле, отражает пожелания заказчика: в завещании Джованни зафиксировано распоряжение о проведении ежегодной мессы в честь праздника Благовещения (*in Annunciationis*)⁵¹.

Сцена Благовещения важна для смысловой завершенности миниатюры, именно в этой сцене метафорически и визуально достигает своей кульминации отразившаяся в ее отдельных фрагментах



Рис. 4. Джованни да Леньяно. О втором Пришествии Христа.
Рим. Б-ка Ватикана. Ms. Vat. lat. 2639, f. 1 v.
Страшный суд



Рис. 5. Надгробный памятник Джованни д'Андреа.
Болонья. Museo civico medievale

программа профессионально-сословной самооценки: юристы помещены среди святых, ангелов и апостолов по правую руку от Христа в ореоле, вершащего Страшный суд (рис. 4). Миниатюра утверждает выраженную визуальными средствами самоидентификацию социальной группы, фиксирует идею преемственности развития юристов как сословия начиная с античности и разъясняет то, какое место в ряду избранных уготовано им на грядущем Страшном суде. Групповая идентичность и сословное сознание обозначены сравнением юристов с тремя различными категориями персонажей – со знаменитыми учеными прошлого, знатью и группой воскресших праведников, присоединение к которым так или иначе подчеркивает престиж современной автору юридической практики. Вспомнив о вкратце упомянутых выше обстоятельствах возникновения рукописи, уместно задаться вопросом, не связано ли целенаправленное сословное и профессионально-сословное прославление юристов со стремлением воспользоваться мемориальным потенциалом визуальных памятников, способных донести до современников и потомков претензии юристов на особый социальный статус, отчасти ими уже достигнутый.

Тот факт, что сословное самоопределение юристов было неотъемлемо от идентификации с собственной профессиональной деятельностью, подтверждают многочисленные надгробные памятники юристам XIV в.⁵² На первом плане мраморного надгробия Джованни д'Андреа, известного юриста и тестя Джованни да Леньяно, скончавшегося в 1348 г., умерший представлен среди своих студентов, в то время как лежащая фигура образует фронтоны саркофага (рис. 5)⁵³. Бессмертную славу покойному обеспечивает изображение его педагогической деятельности, а скульптурный портрет юриста, представляющий его мертвое тело, отражает христианское смирение. Использование данного типа надгробных памятников, который обычно ставили при погребении князей, дожей, сеньоров и высших иерархов церкви, дало современникам основание сравнивать надгробия ученых с королевскими саркофагами⁵⁴. Оно свидетельствует также об изменении отношения индивида к мирской славе, что нашло свое отражение в собрании надгробных речей флорентийского нотариуса Филиппо Чиффи уже в 1330 г.⁵⁵ Кроме того, надгробие ученого юриста является одновременно репрезентацией индивида и целого сословия: в результате формального присвоения типа надгробного памятника происходило уравнивание юристов с привилегированными сословиями общества, в то же время изображение педагогической деятельности использовалось как средство идентификации профессиональной специфики сословия.

Подобным образом следует воспринимать и оформление надгробия Джованни да Леньяно, который был погребен в той же



Рис. 4. Джованни да Леньяно. О втором Пришествии Христа.
Рим. Б-ка Ватикана. Ms. Vat. lat. 2639, f. 1 v.
Страшный суд

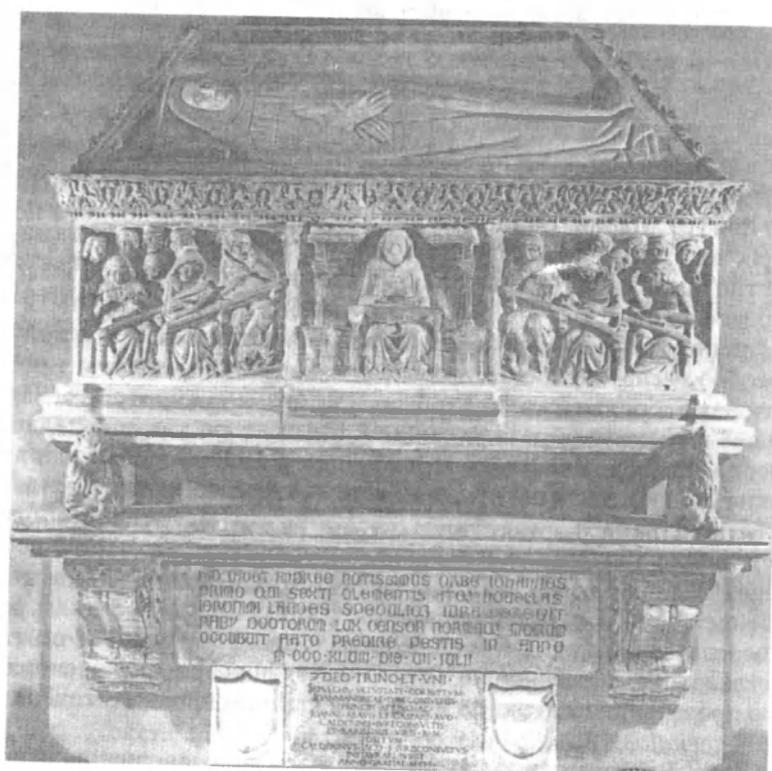


Рис. 5. Надгробный памятник Джованни д'Андреа.
Болонья. Museo civico medievale

программа профессионально-сословной самооценки: юристы помещены среди святых, ангелов и апостолов по правую руку от Христа в ореоле, вершащего Страшный суд (рис. 4). Миниатюра утверждает выраженную визуальными средствами самоидентификацию социальной группы, фиксирует идею преемственности развития юристов как сословия начиная с античности и разъясняет то, какое место в ряду избранных уготовано им на грядущем Страшном суде. Групповая идентичность и сословное сознание обозначены сравнением юристов с тремя различными категориями персонажей – со знаменитыми учеными прошлого, знатью и группой воскресших праведников, присоединение к которым так или иначе подчеркивает престиж современной автору юридической практики. Вспомнив о вкратце упомянутых выше обстоятельствах возникновения рукописи, уместно задаться вопросом, не связано ли целенаправленное сословное и профессионально-сословное прославление юристов со стремлением воспользоваться мемориальным потенциалом визуальных памятников, способных донести до современников и потомков претензии юристов на особый социальный статус, отчасти ими уже достигнутый.

Тот факт, что сословное самоопределение юристов было неотъемлемо от идентификации с собственной профессиональной деятельностью, подтверждают многочисленные надгробные памятники юристам XIV в.⁵² На первом плане мраморного надгробия Джованни д'Андреа, известного юриста и тестя Джованни да Леньяно, скончавшегося в 1348 г., умерший представлен среди своих студентов, в то время как лежащая фигура образует фронтоны саркофага (рис. 5)⁵³. Бессмертную славу покойному обеспечивает изображение его педагогической деятельности, а скульптурный портрет юриста, представляющий его мертвое тело, отражает христианское смирение. Использование данного типа надгробных памятников, который обычно ставили при погребении князей, дожей, сеньоров и высших иерархов церкви, дало современникам основание сравнивать надгробия ученых с королевскими саркофагами⁵⁴. Оно свидетельствует также об изменении отношения индивида к мирской славе, что нашло свое отражение в собрании надгробных речей флорентийского нотариуса Филиппо Чевфи уже в 1330 г.⁵⁵ Кроме того, надгробие ученого юриста является одновременно репрезентацией индивида и целого сословия: в результате формального присвоения типа надгробного памятника происходило уравнивание юристов с привилегированными сословиями общества. в то же время изображение педагогической деятельности использовалось как средство идентификации профессиональной специфики сословия.

Подобным образом следует воспринимать и оформление надгробия Джованни да Леньяно, который был погребен в той же

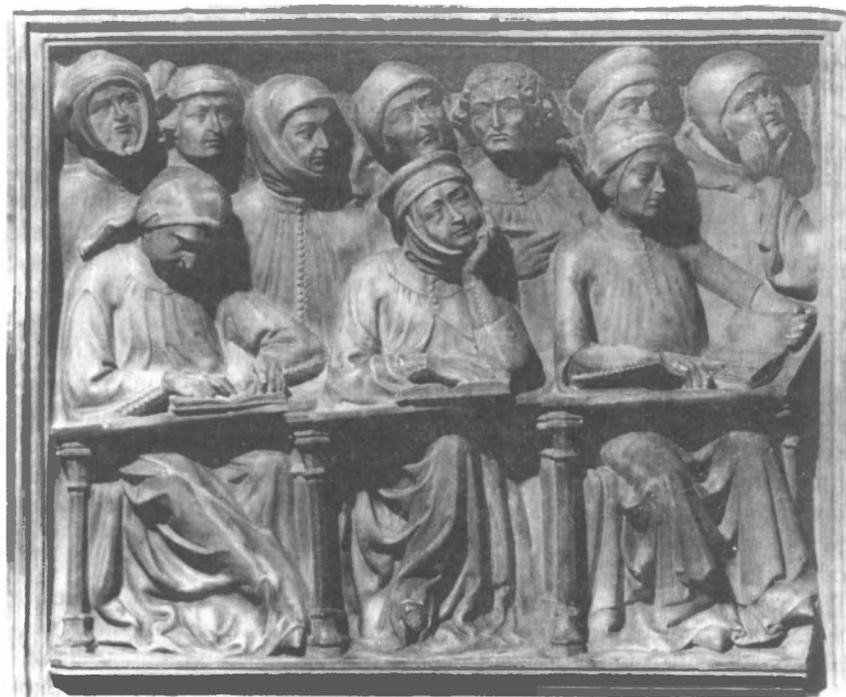


Рис. 6. Надгробный памятник Джованни да Леньяно.
Болонья. Museo civico medievale.
Сцена обучения

часовне, что и Джованни д'Андреа. 16 февраля 1383 г. знаменитый юрист умер, а двумя днями позже состоялись его пышные похороны⁵⁶. За день до смерти он сделал дополнение к завещанию, в котором, хотя и не содержится никаких указаний на то, как следует оформить его надгробный памятник, однако придается большое значение организации великолепных, достойных похорон⁵⁷. Существенной деталью представляется распоряжение об изменении места погребения по сравнению с завещанием 1376 г. Вместо францисканской церкви, в которой находили последний приют прежде всего медики и философы, он выразил желание быть похороненным в доминиканской церкви, которая служила местом упокоения юристов⁵⁸. Выбор места внутри церкви он поручил епископу Андреа Ченто, а также двум доминиканским братьям и профессорам-коллегам. В итоге его погребли в той же самой часовне, что и его тестя Джованни д'Андреа; в часовне между двумя этими саркофагами хранилась важнейшая реликвия доминиканцев – голова святого Доминика⁵⁹.

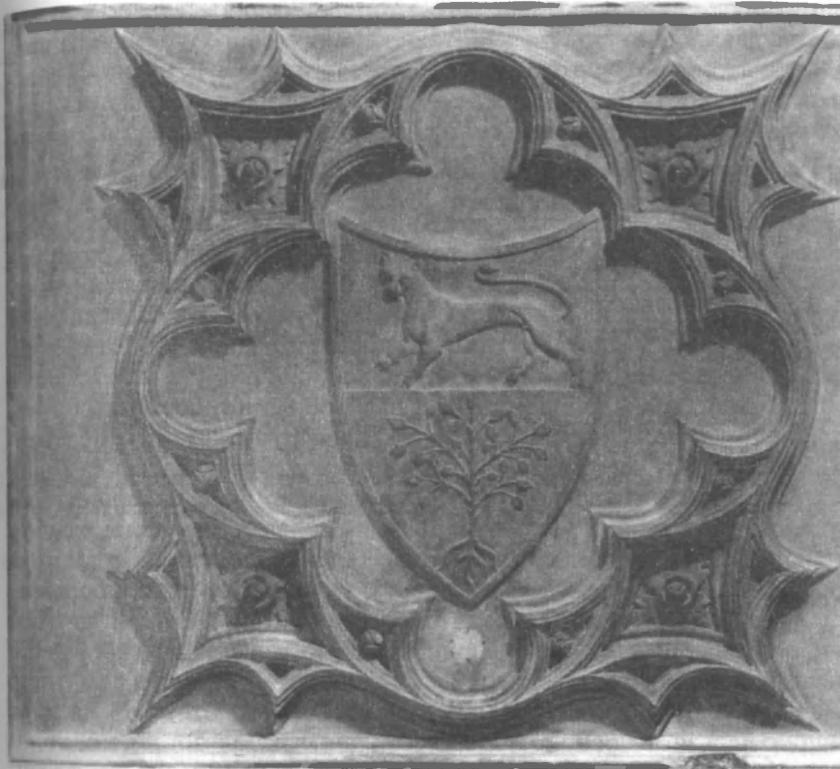


Рис. 7. Надгробный памятник Джованни да Леньяно.
Болонья. Museo civico medievale.
Изображение герба

Остатки надгробного памятника, выполненного венецианскими скульпторами Пьерпаоло и Джакобелло делле Масенье, – сегодня они находятся в Museo civico medievale в Болонье – сохранили эпизод сцены обучения, рельефную плиту с гербом Джованни да Леньяно и эпитафию, по краям которой помещены изображения фамильного герба Ольдренди (рис. 1, 6 и 7). Вероятно, главную часть этого надгробия можно оценить как аналог надгробию Джованни д'Андреа: кроме того, сохранившаяся и доступная для прочтения часть эпитафии упоминает, следуя традиции, с одной стороны, художников – создателей монумента, а с другой – Джованни да Леньяно, названного преподавателем: HOC OPUS FECIT (sic!) IACOBELLUS ET PETRUS PAULUS FRATRES* IOAN. LEGNANO BONONIAE DOCENTE⁶⁰. Эта формулировка допускает предположение, что Джованни да Леньяно оставил указания относительно проекта надгробного

памятника. Об этом говорит и то, что надпись прославляет ученого как выдающегося юриста – знатока канонического и римского права, как второго Аристотеля и Гипократа и как знаменосца Птолемея. Формально, равно как и с точки зрения языка, эта надпись примыкает к возникшей тремя годами ранее эпитафии Петрарке, которого Джованни да Леньяно, вероятно, знал лично⁶¹. Вторая часть надписи – *Ioan. Legnano Bononiae docente* – вызывает споры относительно ее аутентичности: по преданию, она содержала лишь обозначение места происхождения художников – *de Venetiis*⁶². К тому же доминиканец Иероним Бурселлийский пишет, что сооружение надгробного памятника Джованни было поручено его наследникам; аналогичным образом поступил и Джованни д'Андреа⁶³. И хотя порядок погребения был строго определен, однако в соответствии с обычной практикой оформление надгробия предоставлялось наследникам⁶⁴. В случае с Джованни да Леньяно акты 1386 г. подтверждают, что оба художника в это время жили в доме вдовы да Леньяно⁶⁵; предположительно к этому же времени было завершено сооружение памятника⁶⁶. Главной функцией надгробия было, разумеется, указание места погребения и сохранение памяти об отдельном человеке, но в нашем случае в первую очередь в глаза бросается идентификация умершего как ученого юриста. Стоит ли за этим личное распоряжение Джованни да Леньяно, не зафиксированное письменно, или волеизъявление наследников, заказавших памятник, аналогичный надгробиям иных юристов? Точно ответить на этот вопрос нельзя. В любом случае постоянное использование одной и той же изобразительной модели указывает на упрочение профессионально-сословного сознания, что было и вероятной причиной изменения места погребения. Так или иначе современникам, совершавшим паломничество к месту хранения головы святого Доминика, напоминали о юристе-педагоге и одновременно, если они могли читать, о знаменитом ученом, но отнюдь не о папском викарии и посланнике коммуны в курии. Память о Джованни да Леньяно сохранилась потому, что его деятельность как ученого юриста получила отражение в визуальных памятниках. В результате почти все без исключения историографы начиная с XVI в. отдают ему должное только как ученому юристу, игнорируя его астрологические и политико-аллегорические труды⁶⁷.

Приведенные примеры изобразительной репрезентации Джованни да Леньяно показывают, что сословное самосознание и профессионально-сословная идентичность находили эффективные средства выражения в визуальных памятниках. Изысканные композиции, подобные рассмотренной миниатюре в ватиканской рукописи, дают нам (если их интерпретировать в собственном контексте) гораздо больше информации относительно социальной самооценки

заказчика, чем его рукописи. Более того, проанализированные примеры – книжная миниатюра и надгробная скульптура юриста Джованни да Леньяно – свидетельствуют о том, что публичная память и посмертная слава неразрывно связывались с профессиональным статусом, точнее говоря, профессиональный статус выражал себя языком образной памяти.

¹ Из новых публикаций по истории средневекового искусства см.: *Belting H.* Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990; *Wolf G.* Salus populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim, 1990; *Camille M.* The Gothic idol. Ideology and image-making in medieval art. Cambridge (Mass.), 1989.

² О Джованни да Леньяно из новых работ см.: *De Matteis M.C.* Profilo di Giovanni da Legnano // L'Università a Bologna. Personaggi, momenti e luoghi dalle origini al XVI secolo / Ed. D. Capitani Bologna, 1987. P. 157–171; см. также: *Gianazza E., Ilario G.d'* Vita e opere di Giovanni da Legnano. Legnano, 1983; *Stelling-Michaud S.* Jean de Legnano // Dictionnaire de droit canonique. 1957. T. 6. Col. 1977 f. *Thorau P.* Johannes v. Lignano (Legnano) // Lexikon des Mittelalters 5 (1991). Sp. 1997 f. Нельзя обойти вниманием и одно из ранних исследований, посвященных Джованни да Леньяно: *Bosdari F.* Giovanni da Legnano, canonista e uomo politico del 1300 // Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna. 3 ser. 1901. T. 19. P. 1–137.

³ Сведения об этом можно найти только у Фелинуса Сандеуса (1444–1503). Ср.: *Schulte J.F. von.* Die Geschichte der Quellen und Literatur des canonischen Rechts. Stuttgart, 1875. Bd. II. S. 246. Anm. 3. Паоло Лиадзари с 1319 г. был членом Collegium iudicum в Болонье и учеником Джованни д'Андреа: *Chabanne R.* Paulus de Liazaris // Dictionnaire de droit canonique. 1957. T. 6. Col. 1276 f. По крайней мере, отношения Джованни да Леньяно с Джованни Висконти не были ничем омрачены: в 1353 г. Висконти удовлетворил просьбу Джованни да Леньяно о повышении жалованья, см.: *Bosdari F.* Op. cit. P. 90. Контакты, вероятно, могли также осуществляться через братство, членом которого Джованни да Леньяно был: Висконти это братство поддерживал, к тому же церковь братства находилась в парке его резиденции; об этой церкви и о братстве см.: *Vigotti G.* La diocesi di Milano alla fine del secolo XIII. Chiese cittadine e pievi forensi nel "Liber sanctorum" di Goffredo da Bussero // Thesaurus Ecclesiarum Italiae. Roma, 1974. P. 31, 63; *Sant' Ambrogio D.* L'oratorio e il codicetto del Pio Luogo dei vecchi di S. Giovanni sul muro // Archivio storico lombardo. 1898. T. 25. P. 383; см. также примеч. 5 настоящей статьи.

⁴ Паоло Лиадзари был назначен послом Болоньи в Милане. Ср.: *Schulte J.F. von.* Op. cit. S. 246; *Argelatus Ph.* Bibliotheca scriptorum Mediolanensium Milano, 1745. T. I. P. 2. В колонке 569 второй из указанных работ его называют миланцем; видимо, основанием для этого послужило его посольство, ср.: *Chabanne R.* Op. cit. P. 276. В миланской историографии упоминается некий Паоло Элеадзарно или Элеадзарио как знаменитый юрист, который около 1350 г. был в Милане; вероятно, он и идентифицируется

- с Паоло Лиадзари, см.: *Morigia P. Historia dell'antichità di Milano. Venetia, 1592. P. 283; Picinelli F. Ateneo dei letterati milanesi. Milano, 1670. P. 450.*
- ⁵ Ср. его подпись под уставами братства от 1337 г.: *San' Ambragio D.* Op. cit. P. 383. В завещании Джованни да Леньяно упомянута церковь "s. Iohannis Acugiroli civitatis Mediolani porte Romane", в которой должны были служить мессы по умершему юристу; речь идет о церкви св. апостола Иоанна, расположенной внутри города между Порта Романа и собором. Странное дополнение "Acugiroli" представляет собой диалектный вариант от "ad augirolum" – слова лангобардского происхождения, означающего место сбора кавалерии: *Vigotti G.* Op. cit. P. 31, 63. Впрочем, остается неясным, почему Джованни да Леньяно выбрал эту церковь. О завещании Джованни да Леньяно см.: *Bosdari F.* Op. cit. P. 124.
- ⁶ *Notizie storiche della nobile famiglia Legnani di Bologna e sommario delle scritture del suo archivio: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 4014, fol. 4 v.* В основу этой рукописи XVIII в., на что указывает название, положены записи из семейного архива Леньяно, среди которых должна находиться и автобиография Джованни да Леньяно, относящаяся к 1368–1383 г., – на нее часто ссылается компилятор. Автобиография указана в списке документов, предоставленных в распоряжение автора статьи в доме Леньяно (fol. 81 r).
- ⁷ О доходах Джованни да Леньяно, которые уже в 50-е годы превышали средний уровень, см.: *Sorbelli A. Gli stipendi dei professori dell'Università di Bologna nel secolo XIV // L'Archiginnasio. 1912. T. 7. P. 313–319; Bosdari F.* Op. cit. P. 79 f, 108; *Cook A.S. Chauceriana II – Chaucer's "Linian" // Romanic Review. 1917. № 8. P. 353–382.* В последней из указанных работ сравнивается жалование преподавателей свободных искусств и преподавателей юристов.
- ⁸ *Bosdari F.* Op. cit. P. 111–113: здесь идет речь о праве гражданства, предоставленном Джованни да Леньяно 15 января 1378 г.; P. 125: здесь говорится о завещании Джованни да Леньяно, из которого видно, что он находится в родственных отношениях с Джованни д'Андреа. Джованни да Леньяно был принят в Совет четырехсот 363 голосами "за", т.е. подавляющим большинством, см.: *Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 4014, fol. 82 v.*
- ⁹ *De Matteis M.C.* Op. cit. P. 164.
- ¹⁰ Рукопись имеет инвентарный номер Vat. lat. 2639, ср. также кодикологическую классификацию: *A Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library, II (Cod. Vat. lat. 2300–2746) / Ed. S. Kuttner, R. Elze. Città del Vaticano, 1987. P. 206–210.* Из трактата "Somnium" (f. 247 ra-273 vb) следует, что Джованни да Леньяно переработал текст для папы Григория XI, см.: *Walther H.G. Canonica sapientia und civilis scientia: Die Nutzung des aristotelischen Wissenschaftsbegriffs durch den Kanonisten Johannes von Legnano (1320–1383) im Kampf der Disziplinen // Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter / Hg. I. von Craemer-Ruegenberg, A. Speer. B., 1994. S. 863–876. 866–868; McCall J.P. Chaucer and John of Legnano // Speculum, 1965. Vol. 40. P. 484–489.* Джон Макколл утверждает, что папа Григорий XI умер еще до передачи трактатов, но не приводит никаких доказательств этого. Впервые на рукопись обратил внимание Джованни Фантуцци: *Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi V. Bologna, 1786. P. 38–44.*

- 11 Рамки настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на его творчестве. Из последних работ, где дается хронология иллюминированных Николаем из Болоньи (или в его мастерской) рукописей, см.: *De Winter P.M.* Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1983. Т. 70. P. 314–351, 332–347; см. также: *Malaguzzi Valeri F.* I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna // *Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le Romagne*. III ser. 1893. № 11. P. 120–158; *D'Ancona P.* Nicola da Bologna miniaturista del secolo XIV // *Arte lombarda* 1969. Т. 14. P. 1–22; *Aeschlimann E.* Aggiunte a Nicolò da Bologna // *Ibid.* P. 23–35.
- 12 Ср.: *Bosdari F.* *Op. cit.* P. 34–53. К этому времени Джованни да Леньяно еще не был гражданином Болоньи; в глаза бросается то, что его постоянно привлекали к выполнению различных миссий, если незадолго до этого то или другое посольства терпели крах. Поводом, вероятно, служили его особые контакты с папами. О его тесных связях с папой Урбаном V см.: *Gianazza E., Hario G.d'*. *Op. cit.* P. 21–24; о посольстве к папе Григорию XI в январе 1376 г. см.: *Griffonibus M. de Memoriale historicum de rebus Bononiensium* / Ed. A. Sorbelli. Città di Castello, 1902 (*Rerum Italicarum scriptores* XVIII, 2). P. 71; о другом безрезультатном посольстве, имевшем место до второй миссии Джованни в мае 1377 г., см.: *Bartholomeo della Pugliola.* *Cronica di Bologna* / Ed. Ludovicus Antonius Muratori. Milano, 1731. P. 509 f; о политической ситуации в Болоньи см.: *Fasoli G.* *Bologna nell'età medievale (1115–1506)* // *Storia di Bologna* / Ed. A. Ferri, G. Roversi. Bologna, 1978. P. 127–196.
- 13 Завещание опубликовано по копии, см.: *Bosdari F.* *Op. cit.* P. 123–129. Дата составления завещания – день спустя после мятежа в Болонье – связана, вероятно, с ситуацией в Болонье, близкой гражданской войне, а не с посольством в Авиньоне, как это принято считать, куда Джованни да Леньяно отправился три месяца спустя, см.: *Gianazza E., Hario G. d'*. *Op. cit.* P. 26.
- 14 Padova, Biblioteca capitolare, ms. D17. *Commentarium super Clementis V Constitutiones*, f. 1 rb.
- 15 “Incipit tabula tractatum compilatorum per dominum Iohannem de Lignian. iuris utriusque doctorem, completorum anno Domini M CCC LXXVI, scriptorum per me Andream et completorum de mense novembris”. См.: *A Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library*, II (Cod. Vat. lat. 2300–2746). P. 209.
- 16 О миссии Джованни да Леньяно в 1377 г. см.: *Fantuzzi G.* *Op. cit.* P. 32. Второе посольство длилось с середины мая до конца сентября 1377 г.; хотя кабальный договор был готов уже 4 июля, Джованни добился того, чтобы болонцы сами определяли, кого назначить легатом, но, конечно, последний должен был пользоваться доверием церкви.
- 17 В 1377 г. коммуна заплатила ему за лекции 400 гульденов за год, ср.: *Bosdari F.* *Op. cit.* P. 108. В целом следует обратить внимание на то, что в сохранившихся кодексах были сочинения с множеством великолепных иллюстраций; это, по моему мнению, говорит о финансовых возможностях заказчиков. То, что книги представляли собой гораздо большую ценность, чем недвижимость, подтверждают завещательные распоряжения, в соответствии с которыми частные библиотеки при всех обстоя-

тельстввах должны были оставаться в семейном владении. Ср.: *Fried J.* Die Entstehung des Juristenstandes im 12. Jahrhundert. Zur sozialen und politischen Bedeutung Gelehrter in Bologna und Modena. Köln; Wien, 1974. S. 52. О завещании Джованни да Леньяно см.: *Bosdari F.* Op. cit. P. 126: "Item prohibuit dictus testator alienationem quorumque librorum sue hereditatis eo quod voluit dictos libros perpetuo permanere intra familia ipsius testatoris pro usu infra deputando".

- ¹⁸ Уже Босдари выражает предположение, что Джованни да Леньяно во время переговоров примерял к своей персоне условия службы папского викария (*Bosdari J.* Op. cit. P. 46). Впрочем, сделанная Джованни да Леньяно в 1371 г. по поручению папы Григория XI покупка дома для обустройства знаменитого в дальнейшем Collegio Gregoriano подтверждает, что между ними уже с начала понтификата должны были существовать близкие отношения. О покупке дома см. сведения в хронике: *Ghirardacci C.* Historia di Bologna. Bologna, 1596. P. 303. Цит. по: *Gianazzi E., Hario G. d.* Op. cit. Утверждение Вальтера, что Джованни да Леньяно посвятил рукопись папе "в известной мере как благодарность за свое назначение" папским викарием, соединяет оба мотива (*Walther H.G.* Canonica sapiencia... S. 866). Оно верно, если предположить, что назначение уже к 1376 г., т.е. ко времени написания трактата и за год до публичного объявления, было подтверждено личным соглашением Григория XI с Джованни. Это, однако, не более чем предположение.
- ¹⁹ *Schadt H.* Die Darstellung der *arborea affinitatis*. Tübingen, 1982. S. 261–268. Fig. 128, 132. Рассматриваемые в этом исследовании рукописи итальянского происхождения частично выполнены художником Николо Джакомо; следует поставить вопрос, привела ли к указанным изобразительным параллелям его привычка иллюстрировать как теологические, так и юридические тексты.
- ²⁰ Ассоциация с *arborea consanguinitatis* могла быть столь близкой потому, что переработанный специально для данного сборника "Сонник" был прямо связан с происхождением трактата "De arbore consanguinitatis". См.: *Gianazza E., Hario G. d.* Op. cit. S. 25.
- ²¹ *Thomas A.* Wurzel Jesse // *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 1976. Bd. 4. Sp. 549–558; *Schiller G.* *Ikonographie der christlichen Kunst*. 1983. Bd. 1. S. 24–28.
- ²² О Сиене см.: *Kosegarten A.* *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio*. München, 1984. S. 82–97. Об Орвието см.: *Watson A.* The imagery of the tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral / *Fritz Saxl*. 1890–1948. A volume of memorial essays from his friends in England / Ed. D.J. Gordon. L., 1957. P. 149–164. Примеры изображения поэтов и философов вместе с пророками и Сивиллой в иконографии Иессеева древа в румынской фресковой живописи см.: *Grecu V.* Darstellungen atheindischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes // *Académie Roumanie. Bulletin de la section historique*. 1924. T. 11. P. 1–67. Хотя оба примера относятся к первой половине XVI в., весьма правдоподобно, что оба заимствованы из греческой традиции. В. Фере обратил внимание на собрание греческих притчей XI в., которое обнаруживает много сходства с кодексом XVIII в. с Афона: *Vöge W.* Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. B., 1950. Bd. II. S. 172 f.

- 23 Мария на троне уже в середине XII в. изображается в окрестных античных ученых – например, на западном портале
тре. Ср.: *Sauerländer W. Gotische Skulptur in Frankreich*.
München, 1970; см. также: *Stolz M. Maria und die artes liberales
mittelalterlichen Zuordnung // Maria in der Welt. Marienverehrung
der Sozialgeschichte. 10–18. Jh. / Hg. C. Opitz, H. Röcklein*.
P. Marchal. Zürich, 1993. S. 95–120.
- 24 Venezia. Biblioteca Marciana. Cod. V, 16 (=2653): *Johannes de
varia (XV s.); f. 1r-37v: Tractatus de iuribus ecclesiae Roma
Bnoniac ac patrimonium S. Petri, f. 131r-138r: De adventu Christi*
The Writings of John of Zegnano // *Traditio*. 1967. Vol. 23. P.
25 Ср.: *Hargreaves-Mawdsley W.N. A History of Academical Dress
the End of the 18th c.* Oxford, 1963. P. 14 f.
- 26 Vat. lat. 2639, fol. 8r.
- 27 *Pini I.A. I maestri dello Studio nell'attività amministrativa e politica
bolognese // Cultura universitaria e pubblici poteri del XII secolo
Capitani*. Bologna, 1990. P. 151–178; 170–175. О задачах юристов
нах см.: *Walther H.G. Die Anfänge des Rechtsstudiums und
Welt in Italien im Hochmittelalter // Schulen und Studium im
des hohen und späten Mittelalters / Hg. J. Fried. Sigmaringen*.
Во время второй дипломатической миссии в Куртоне в
Джованни да Леньяно сопровождал еще один ученый
знати и банкир; очевидно, коммуна охотно назначала для
своих внешнеполитических интересов *doctores famosi*. См.
cit. P. 32; *Bosdari F.* Op. cit. P. 109.
- 28 *Ghirardacci Ch. Historia di Bologna*. Bologna, 1596. P. 353 ff.
- 29 *Pini A.I.* Op. cit. P. 171 f.
- 30 Первая редакция относится к февралю 1372 г., см.
Harrio G.d'. Op. cit. P. 25. Подробно о "Somnium" см.: *Glynis
The "Somnium" of John of Legnano // Traditio*. 1981. Vol. 23.
Walther H.G. Canonica Sapiencia...; см. также о мере "C.
перской литературе: *Quaglioni D. "Civilis sapientia"*. *Dottrine
dottrine politiche fra Medioevo ed età moderna*. Rimini, 1989.
- 31 *Walther H.G. Canonica Sapiencia...*; см. S. 866.
- 32 *Ibid.* S. 868–875; *Glynis M.D., Keen M.H.* Op. cit. P. 328–33.
- 33 Уже в 1376 г. части трактата были включены в "Somnium"
алог, посвященный отношениям церковной (духовной) власти
сти, который лег в основу созданного по заказу Карла
"Сон садовника" ("Songe du vergier"). Ср.: *Lièvre M. Note
"Somnium viridarii" et "Songe du vergier" // Romania*. 1960.
см. также ее критическое введение к изд.: *Jadez. Le Somnium
d'après le ms Royal 19 CIV de la British Library*.
P. XLIII–XLV; LXXVII–LXXXVIII. О круге адресатов
Canonica Sapiencia...; см. S. 866.
- 34 *Walther H.G. Canonica Sapiencia...*; см. S. 873–876; *idem*.
non utar, quia ea iuristae non sapient". *Le gistiche
Herrschaftstheorie bei Bartolus und Baldus // Das Publikum
im 14. Jh. / Hg. J. Miethke*. München, 1992. S. 111–126; *Lan
doctor // Das Profil des Juristen in der europäischen Tradition*

тельствах должны были оставаться в семейном владении. Ср.: *Fried J.* Die Entstehung des Juristenstandes im 12. Jahrhundert. Zur sozialen und politischen Bedeutung Gelehrter in Bologna und Modena. Köln; Wien, 1974. S. 52. О завещании Джованни да Леньяно см.: *Bosdari F.* Op. cit. P. 126: "Item prohibuit dictus testator alienationem quorumque librorum sue hereditatis eo quod voluit dictos libros perpetuo permanere intra familia ipsius testatoris pro usu infra deputando".

- ¹⁸ Уже Босдари выражает предположение, что Джованни да Леньяно во время переговоров примерял к своей персоне условия службы папского викария (*Bosdari J.* Op. cit. P. 46). Впрочем, сделанная Джованни да Леньяно в 1371 г. по поручению папы Григория XI покупка дома для обустройства знаменитого в дальнейшем Collegio Gregoriano подтверждает, что между ними уже с начала понтификата должны были существовать близкие отношения. О покупке дома см. сведения в хронике: *Ghirardacci C.* Historia di Bologna. Bologna, 1596. P. 303. Цит. по: *Gianazzi E., Ilario G. d.* Op. cit. Утверждение Вальтера, что Джованни да Леньяно посвятил рукопись папе "в известной мере как благодарность за свое назначение" папским викарием, соединяет оба мотива (*Walther H.G.* Canonica sapiencia... S. 866). Оно верно, если предположить, что назначение уже к 1376 г., т.е. ко времени написания трактата и за год до публичного объявления, было подтверждено личным соглашением Григория XI с Джованни. Это, однако, не более чем предположение.
- ¹⁹ *Schadt H.* Die Darstellung der *arbores affinitatis*. Tübingen, 1982. S. 261–268. Fig. 128, 132. Рассматриваемые в этом исследовании рукописи итальянского происхождения частично выполнены художником Николо Джакомо; следует поставить вопрос, привела ли к указанным изобразительным параллелям его привычка иллюстрировать как теологические, так и юридические тексты.
- ²⁰ Ассоциация с *arbores consanguinitatis* могла быть столь близкой потому, что переработанный специально для данного сборника "Сонник" был прямо связан с происхождением трактата "De arbore consanguinitatis". См.: *Gianazza E., Ilario G. d.* Op. cit. S. 25.
- ²¹ *Thomas A.* Wurzel Jesse // Lexikon der christlichen Ikonographie. 1976. Bd. 4. Sp. 549–558; *Schiller G.* Ikonographie der christlichen Kunst. 1983. Bd. 1. S. 24–28.
- ²² О Сиене см.: *Kosegarten A.* Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. München, 1984. S. 82–97. Об Орвието см.: *Watson A.* The imagery of the tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral / Fritz Saxl. 1890–1948. A volume of memorial essays from his friends in England / Ed. D.J. Gordon. L., 1957. P. 149–164. Примеры изображения поэтов и философов вместе с пророками и Сивиллой в иконографии Иессеева древа в румынской фресковой живописи см.: *Grecu V.* Darstellungen altheindischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes // Académie Roumanie. Bulletin de la section historique. 1924. T. 11. P. 1–67. Хотя оба примера относятся к первой половине XVI в., весьма правдоподобно, что оба заимствованы из греческой традиции. В. Феге обратил внимание на собрание греческих притчей XI в., которое обнаруживает много сходства с кодексом XVIII в. с Афона: *Vöge W., Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke.* В., 1950. Bd. II. S. 172 f.

- ²³ Мария на троне уже в середине XII в. изображается в окружении знаменитых античных ученых – например, на западном портале собора в Шартре. Ср.: *Sauerländer W.* Gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270. München, 1970; см. также: *Stolz M.* Maria und die artes liberales. Aspekte einer mittelalterlichen Zuordnung // *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte. 10–18. Jh.* / Hg. C. Opitz, H. Röckelein, G. Signori, Guy P. Marchal. Zürich, 1993. S. 95–120.
- ²⁴ Venezia. Biblioteca Marciana. Cod. V, 16 (=2653): *Johannes de Lignano opera varia* (XV s.); f. 1r–37v: *Tractatus de iruibus ecclesiae Romanae in civitatem Bnoniae ac patrimonium S. Petri*, f. 131r–138r: *De adventu Christ.* *McCall J.P.* The Writings of John of Zegnano // *Traditio*. 1967. Vol. 23. P. 415–437.
- ²⁵ Ср.: *Hargreaves-Mawdsley W.N.* A History of Academical Dress in Europe until the End of the 18th c. Oxford, 1963. P. 14 f.
- ²⁶ Vat. lat. 2639, fol. 8r.
- ²⁷ *Pini I.A.* I maestri dello Studio nell'attività amministrativa e politica del Comune bolognese // *Cultura universitaria e pubblici poteri del XII a XV s.* / Ed. O. Capitani. Bologna, 1990. P. 151–178; 170–175. О задачах юристов в коммунах см.: *Walther H.G.* Die Anfänge des Rechtsstudiums und die kommunale Welt in Italien im Hochmittelalter // *Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters* / Hg. J. Fried. Sigmaringen, 1986. S. 121–162. Во время второй дипломатической миссии в Курию в сентябре 1377 г. Джованни да Леньяно сопровождали еще один ученый, представитель знати и банкир; очевидно, коммуна охотно назначала для представления своих внешнеполитических интересов *dottori famosi*. См.: *Fantuzzi G.* Op. cit. P. 32; *Bosdari F.* Op. cit. P. 109.
- ²⁸ *Ghirardacci Ch.* *Historia di Bologna*. Bologna, 1596. P. 353 ff.
- ²⁹ *Pini A.I.* Op. cit. P. 171 f.
- ³⁰ Первая редакция относится к февралю 1372 г., см.: *Gianazza E., Ilario G.d'* Op. cit. P. 25. Подробно о “*Somnium*” см.: *Glynis M.D., Keen M.H.* The “*Somnium*” of John of Legnano // *Traditio*. 1981. Vol. 37. P. 325–345; *Walther H.G.* *Canonica Sapiencia...*; см. также о месте “Сонника” в визионерской литературе: *Quaglioni D.* “*Civilis sapientia*”. *Dottrine giuridiche e dottrine politiche fra Medioevo ed età moderna*. Rimini, 1989. P. 145–167.
- ³¹ *Walther H.G.* *Canonica Sapiencia...*; см. S. 866.
- ³² *Ibid.* S. 868–875; *Glynis M.D., Keen M.H.* Op. cit. P. 328–334, 343.
- ³³ Уже в 1376 г. части трактата были включены в “*Somnium viridarii*” – диалог, посвященный отношениям церковной (духовной) и светской власти, который лег в основу созданного по заказу Карла V произведения “Сон садовника” (“*Songe du vergier*”). Ср.: *Lièvre M.* Note sur les sources du “*Somnium viridarii*” et “*Songe du vergier*” // *Romania*. 1960. T. 81. P. 483–491; см. также ее критическое введение к кн.: *Iadem.* *Le Songe du Vergier édité d'après le ms Royal 19 CIV de la British Library*. P., 1993. Vol. 1. P. XLIII–XLV; LXXVII–LXXXVIII. О круге адресатов см.: *Walther H.G.* *Canonica Sapiencia...*; см. S. 866.
- ³⁴ *Walther H.G.* *Canonica Sapiencia...*; см. S. 873–876; *Idem.* “*Verbis Aristotelis non utar, quia ea iuristae non saperent*”. *Legistische und aristotelische Herrschaftstheorie bei Bartolus und Baldus* // *Das Publikum politischer Theorie im 14. Jh.* / Hg. J. Miethke. München, 1992. S. 111–126; *Lange H.* *Vom Adel des doctor* // *Das Profil des Juristen in der europäischen Tradition. Symposium am*

- Anlaß des 70. Geburtstages von Franz Wielacker / Hg. K. Luig, D. Liebs, Ebelsbach, 1980. S. 279–294. К. Ланге, в частности, пишет: “Видимо, никто не сомневался в том, что в иерархии докторских чинов ... юрист должен занимать более высокое положение, чем медик или представитель свободных искусств”. При этом речь идет, конечно же, о явных притязаниях юристов и их высокой самооценке – они пытались ввести это различие, зафиксировав его в письменной традиции.
- ³⁵ Vat. lat. 2639, fol. 253 ra: “quod nomen asyni est impositum ad significandum quandam speciem animalis propter sui (!) ruditatem. Et audio cum cordis dolore quod parisius sic vocantur canoniste”; *Walther H.G.* “Verbis Aristotelis...” S. 112. Not. 6.
- ³⁶ ...perchè’ poeti solamente, tra gli scienziati, l’honore ... dello alloro conceduto fosse”. *Boccaccio Giovanni*. Trattatello in laude di Dante / Ed. P.F. Ricci // *Boccaccio. Tutte le opere* / Ed. V. Branca. Milano, 1974. Т. III. P. 476.
- ³⁷ *McCall J.P.* Op. cit. P. 484; см. также: “Петрарка – лавром венчанный поэт, / То звание ему дарует свет / Стихов его сладкоголосых сила / Страну его родную озарила / Поэзией, как мудростью и знаньем – Ум Джона из Линьяно. И молчаньем / Могильным смерть исполнила уста / Творцов, не дав от жизни им устать. / Пожала смерть обоих. Так и нас / Настигнет скоро неизбежный час” // *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / Пер. И. Кашкина. М., 1996. С. 452.
- ³⁸ *Boxdari F.* Op. cit. P. 126 ff.
- ³⁹ Доказать прямое влияние Джованни да Леньяно нельзя, однако его ученики следовали этой традиции. Самый известный из них, Франческо Дзабарелла, подчеркивает, что он также, “будучи молодым, посвятил этим предметам более двух лет и что ему удалось определить тех, кто одновременно с ним окончил латинскую школу и без промедления посвятил себя изучению права” (*Girgensohn D.* Francesco Zabarella aus Padua. Gelehrsamkeit und politisches Wirken eines Rechtsprofessors während des grossen abendländischen Schismas // *Zeitschrift für Religion, Kanonistische Abteilung*. 1993. Bd. 110. S. 232–277, 293 ff, 256–258; цитата – S. 257).
- ⁴⁰ См. текст надгробной надписи: “Frigida mirifici tenet hic lapis ossa Ioannis / Ivit in astriferas mens generosa domos / Gloria Lignani titulo decoratus utroque / Legibus et sacro canone dives erat // Alter Aristotiles Hypocras erat et Tholomeo / Signifer et herei noverat astra poli / Abstulit hoc nobis inopine sincora mortis / Heu dolor hic mundi portus et aura iacet / In MCCCLXXX die / XVI mensis Februarii (*Gianazza F., Ilario G.d.* Op. cit. P. 39. Фрагменты надгробного памятника находятся сейчас в Болонье в Museo civico medievale. *Wolters W.* La scultura veneziana gotica (1300–1460). Venezia, 1976. P. 214 ff. Вскоре после смерти Джованни да Леньяно возникла длинная песня-плач, состоящая из 99 стихов, которая содержит отсылку к эпитафии. Ее метафоры связаны с небом и звездами, что косвенно указывает на астрологические штудии покойного и его универсальные знания. *McCall J., Schork R.J.* A Lament on the Death of John of Legnano // *Studies in the Renaissance*. 1971. Т. 19. P. 180–193.
- ⁴¹ *Hieronimus de Bursellis*. Chronica gestarum as factorum memorabilium civitatis Bononiae / Ed. A. Sorbelli. Città del Vaticano, 1912. P. 59: “Dominus Iohannes di Lignano vir in legibus et in multis aliis scientiis doctus...” Можно предположить, что автор созданной в начале XV в. хроники мог знать надгробную

надпись. Есть и другие сведения о том, что при жизни он слыл всесторонне образованным человеком. См.: *Bosdari F.* Op. cit. P. 78.

⁴² *Cook A.S.* Op. cit. P. 356; *Gianazza F., Ilario G.d'* Op. cit. P. 39. Другие примеры см. в кн.: *Johannsen B.* Zum Thema der weltlichen Glorifikation des Herrscher- und Gelehrtengrabmahls des Trecento // *Hafnia. Copenhagen Papers in the history of art.* 1979. T. 6. P. 81–105, 99.

⁴³ Ввиду тесных контактов Джованни да Леньяно с доминиканцами очевидно, что он был знаком с этим трактатом или какими-то подобными рукописями. Наряду с астрономами в качестве пророков явления Христа выступают также Вергилий, Овидий, Платон и сивиллы. *Hillenbrand E.* Nikolaus von Strassburg // *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexicon,* 1987. Bd. VI. Sp. 1153–1157; *Denifle H.* Der Plagiator Nikolaus von Strassbourg // *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters.* 1888. Bd. IV. S. 312–329, особенно S. 316–321. Об Альбумасаре см.: *Kunitzch P.* Abu Ma'sar // *Lexicon des Mittelalters.* 1980. Bd. 1. Sp. 69. П. Кунич установил, что в случае с пророчеством о девственном рождении Иисуса речь идет о ложной интерпретации одного из пассажей его сочинений "Intrudctorium maius". До сих пор о функции астрологов в трактате Джованни да Леньяно никто не писал. Есть лишь несколько цитат в работе Дж. Фантуцци: *Fantuzzi G.* Op. cit. P. 39–42.

⁴⁴ Уже в трактате "De bello" (1360) содержится множество отсылок к астрологическим толкованиям, трактат "De cometa" (1368) остается единственным, который он непосредственно посвятил астрологии; однако свои знания он использует и в других сочинениях, таких, как "Somnium" (1372), "De adventu Christi" (1376), "De Iuribus ecclesiae" (1376) и "De fletu ecclesiae" (1378–1381). См.: *Thorondike L.* Latin Treatises on Comets between 1238–1368 A.D. Chicago, 1950. T. III. P. 32, 592–596. В "Соннике" Джованни да Леньяно заявляет, что определенное расположение звезд, в любом случае подчиненное божественному закону, может дать ключ к пониманию земных событий. Например, расположение звезд указало на рождение Христа. *Vat. lat.* 2639, fol. 270 v–271 r. Ср.: *Glynis M.D., Keen M.H.* Op. cit. P. 343. Письмо к Урбану V показывает, что Леньяно придавал этим штудиям в 80-е годы особое значение см.: *Fantuzzi G.* Op. cit. P. 35, 47.

⁴⁵ Ср. статью "Август" в "Энциклопедии христианской иконографии" (*Lexicon der christlichen Ikonographie.* 1976. Bd. I. Sp. 225–227). В соответствии с византийской традицией Август хотел называться Богом и после этого получил наставление от Сивиллы через видение.

⁴⁶ Мысль, что образование облагораживает (*litteralis sciencia nobilitat*), встречается уже в XII в. См.: *Boehm L.* De negotio scholaris. Zur Entstehung von Berufsbewusstsein und Rechtsstand des Universitätsgelehrten im Mittelalter // *Lanx F.* Studien zum mittelalterlichen Geistesleben. Johannes Spörl dargebracht aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstages / Hg. K. Schnith. München, 1966. S. 29–52, 36; об этой эпохе также см.: *Fried J.* Op. cit. Претензии юристов на равное положение со знатью, однако, открыто звучали лишь в начале XIV в. См.: *Baumgärtner I.* "De privilegiis doctorum". Über Gelehrtenstand und Doctorwürde im späten Mittelalter // *Historisches Jahrbuch.* 1986. Bd. 106. S. 298–332, 305–315; см. также: *Ascheri M.* La nobilità della Università medievale nella glossa e in Bartolo da Sassoferrato // *Saper e potere / Ed. A. von De Benedictis.* Bologna, 1990. P. 239–268, 257; *Lange H.*

- Op. cit. S. 286–291; *Borelli G.* “Doctor an miles”: Aspetti della ideologia nobiliare nell’opera deèl giurista Cristoforo Lanfranchi // *Nuova rivista storica.* 1989. T. 73. P. 151–168.
- ⁴⁷ *Iustiniani imperatoris Institutiones:* Vaticano, Bibliotheca Apostolica, Urb. lat. 164, fol. 77 r. Кодикологическое изучение этой рукописи см.: *Stornajolo S.* *Codices Urbinates latini.* Roma, 1902. P. 168–170. Миниатюры выполнены в болонской традиции книжной живописи.
- ⁴⁸ Первый юрист говорит: “Свое умение прошу приписать твоей славе”; второй юрист говорит: “И Дева Мария дала нам то, благодаря чему она стала для рода человеческого посредницей божественного”; третий юрист говорит: “Блаженная Дева Мария, о знамение божественное” и т.д.
- ⁴⁹ *Schreiner K.* *Marienverehrung, Leselektur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von Maria Verkündigung // Frühmittelalterliche Studien.* 1990. Bd. 24. S. 332–338. О вере в то, что Богородица происходила из королевского дома, см.: *Idem.* *Nobilitas Mariae. Die edelgeborene Gottesmutter und ihre adeligen Verehrer. Soziale Prägungen und politische Funktionen mittelalterlicher Adelsfrömmigkeit // Maria in der Welt...* S. 213–242.
- ⁵⁰ См., например, знамена братства церкви Благовещения (SS. Annunziata di S. Maria Nuova) в Перудже, созданные около 1466 г. Николом л’Алуно, которые в настоящее время находятся в Национальной галерее в Умбрии (инв. № 169). Они воспроизведены в кн.: *Santi F.* *Gonfaloni umbri del Rinascimento.* Perugia, 1976. Tabl. IV. В качестве примера приведем миниатюру, представляющую собой комментарий Бартоло да Сассоферрато к Дигестам (Urb. lat. 172. f. 1), где в сцене Благовещения он изображен коленопреклоненным между архангелом и Девой Марией.
- ⁵¹ *Bosdari F.* Op. cit. P. 130.
- ⁵² До сих пор отсутствует полноценное исследование иконографии надгробных памятников ученых. Первой работой такого рода была монография К. Риччи: *Ricci C.* *Monumenti sepolcrali di lettori dello Studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV.* Bologna, 1888. Из последних исследований см.: *Grandi R.* *Le tombe dei dottori bolognesi: ideologia e cultura // Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna.* 1978–1979. T. 29–30; *Idem.* *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267–1348).* Bologna, 1982; см. также: *Johannsen B.* Op. cit.
- ⁵³ В настоящее время надгробный памятник находится в Болонье в Museo civico medievale. См.: *Grandi R.* Op. cit. P. 82–84, 163–167. Возможно, надгробие Чино да Сигибульди (умер в 1337 г.) в соборе Пистойи послужило образцом для оформления надгробия Джованни д’Андреа, поскольку их связывала тесная дружба. О контактах между двумя этими юристами см.: *Monti G.M.* *Cino da Pistoia giurista. Città di Castello,* 1924. P. 170.
- ⁵⁴ Лучший обзор средневековых надгробных памятников представлен в монографиях: *Panofsky E.* *Tomb sculpture.* L., 1964; *Vauch K.* *Das mittelalterliche Grabbild.* В.; NY, 1976. О высказываниях хронистов Филиппо Виллани (после 1381 г.) и Риккобальдо Феррарезе (конец XIII в.) см.: *Grandi R.* Op. cit. P. 358.
- ⁵⁵ См.: *Johannsen B.* Op. cit. S. 81.
- ⁵⁶ *Gianazza E., Ilario G.d’.* Op. cit. P. 37 ff.; *Fantuzzi G.* Op. cit. P. 37. Из описания следует, что гроб несли сами doctores.

- ⁵⁷ В траурной процессии участвовали наряду с епископом Болоньи и подеста представители цехов и множество профессоров. Согласно хронисту XVI в. *libretti* с его изображениями должны были быть распределены между участниками процессии. Ср.: *Bosdari F.* Op. cit. S. 78 f. См. также сведения других хронистов: *Bartholomeo della Pugliola.* Cronica di Bologna. Sp. 524. См. кодицил (дополнение к завещанию) от 15 февраля 1383 г. “*Sanus mente et sensu, licet gravi infirmitate corporali gravaret*”, составленный в присутствии епископа Болоньи, кардинала Филиппа Караффы, епископа Ченто, других клириков и профессоров, опубликованный в кн.: *Bosdari F.* Op. cit. S. 129–132.
- ⁵⁸ Было бы интересно определить причины этого примечательного изменения места погребения, осуществленного завещателем на смертном одре. Это требует дальнейшей работы в местных архивах, что при подготовке данной статьи не представлялось возможным. Остается только гадать, связано ли это с конкуренцией между двумя нищенствующими орденами и в какой степени предпочтение ученых юристов доминиканской церкви было обусловлено крепнущей репутацией ордена доминиканцев, братья которого сами преподавали в университете.
- ⁵⁹ О часовне Иеронима, в которой находились оба надгробия и голова ордена доминиканцев, см.: *Amato A.I.d'.* *Dominicani e l'università di Bologna.* Bologna, 1988. P. 304. В результате перестроек 1485 г. был разрушен неф, у стены которого находилась могила Джованни да Леньяно, вследствие чего она была перемещена внутрь капеллы. Затем в 1497 г. Лудовико Болоньини расширил *Capella Ludovisi* с целью создания собственного надгробного памятника, в результате чего 2 апреля 1498 г. гробница Леньяно была замурована в стену башни колокольни. См.: *Ibid.* P. 308, 320. Not. 85.
- ⁶⁰ *Fantuzzi G.* Op. cit. P. 37; *Ricci C.* Op. cit. P. 18; *Bosdari F.* Op. cit. P. 80; *Gianazza E., Ilario G.d'.* Op. cit. P. 39.
- ⁶¹ *Cook A.S.* Op. cit. P. 355–357, 363.
- ⁶² *Wolters W.* Op. cit. P. 215. В этой работе был впервые дан краткий критический очерк дискуссии о различных вариантах надгробной надписи. В. Вольтерс, однако, упускает из виду, что уже через 17 лет после названного им самым ранним упоминанием от 1620 г. более поздний автор сообщает и об именах художников, делая следующую приписку: “*Nos opus fecerunt Iacobellus, Petrus Paulus fratres Ven. Lignano Bononiae docente*”. См.: *Panzirulli D.* *De claris legum interpretibus quattuor.* Venetiis, 1637. P. 439. При всех возможных интерпретациях фразы *Lignano Bononiae docente* можно предположить, что, хотя Джованни да Леньяно и не завещал наследникам точный текст эпитафии, но оговорил, каким должен быть надгробный памятник.
- ⁶³ *Hieronymus de Bursellis.* *Chronica gestarum ac factorum memorabilium civitatis Bononiae* / Hg. A. Sorbelli // *Rerum Italicarum scriptores.* Città di Castello, 1912. T. XXII / 2. Сын Джованни д' Андреа установил надгробный памятник на свои средства. См.: *Grandi R.* Op. cit. P. 363.
- ⁶⁴ Погребальные торжества описаны в статутах университетских коллегий: *Statuti delle università e dei Collegi dello Studio bolognese* / Ed. C. Malagola. Bologna, 1888. P. 400; см. также: *Grandi R.* Op. cit. P. 175. Not. 32.
- ⁶⁵ Пьер Паоло делье Мазенье был обвинен в супружеской измене с жительницей Болоньи. См.: *Supino I.B.* *La pala d'altare di Iacobello e Pier Paulo dalle*

Masegne nella chiesa di S. Francesco in Bologna // Memoria della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Ser. 1. Bologna, 1914–1915. Т. IX. P. 111–155, 117 f., 153 f. N 14.

⁶⁶ Wolters W. Op. cit. P. 215. Он упоминает и о другом заказе (от 2 октября 1386 г.) братьям в Модене (от 2 октября 1386 г.), но замечает, что художники могли работать и параллельно. Если предположить, что заказ скульпторам поступил вскоре после смерти ученого, они же в это время находились в Болонье, то до полного завершения работы осенью 1483 г. прошло три года. Известно, что для создания надгробной скульптуры для памятника Чино де Сигибульди в соборе Пистойи также потребовалось примерно три года (от 11 февраля 1337 г. до 27 декабря 1339 г.). По аналогии можно предположить, что и работа над памятником Джованни да Леньяно длилась три года. О Чино да Пистойа см.: Carli E. Gli scultori senesi. Milano, 1980. P. 102.

⁶⁷ Например, см.: Benavides M. Mantua. Epitomae virorum illustrium. Padua, 1555. P. 49; Morigia P. La nobilità di Milano. Milano, 1595. P. 122; Antonius Possevinus S.J. Apparatus sacer. Köln, 1608. Т. 1. 906 f.; Bumaldi A. [Ovidio Montabani]. Minervalia Bononiensis. Civium anademata seu Biblioteca bononiensis. Bologna, 1641. P. 118; Picinelli F. Op. cit. P. 304 f. Однако Панциролли, которого меньше цитируют, прославляет и прочие, за пределами юридических наук, познания Леньяно. Panzirolli D. Op. cit. P. 437. Но прочие, кроме юридических, труды Леньяно – “De adventu Christi”, “De cometa”, – видимо, еще до 1786 г. (см.: Fantuzzi G. Op. cit. Not. 43) были преданы забвению.

Перевод с немецкого Н.Ф. Сокольской

С.И. Лучицкая

ИКОНОГРАФИЯ КРЕСТОВЫХ ПОХОДОВ

Известно, что феномен крестовых походов очень рано вызвал к жизни огромную литературу. Действительно, никакое другое событие эпохи средневековья не породило такое количество литературных и исторических памятников. Крестоносная эпопея по-разному интерпретировалась в героическом эпосе, произведениях прелатов, хрониках. Средневековая историография, как известно, часто была плодом творчества клириков, которых главным образом интересовала история Спасения, – именно в этом контексте хронисты осмысливали прошлое. Для них крестовые походы были “деяниями Бога через франков” (*Gesta Dei per Francos*), и потому в центре внимания писателей – теология, а их сочинения адресованы по преимуществу церковной аудитории или высшей знати. Героями хроник были высшее духовенство, рыцари и другие представители феодальной аристократии¹. Другое назначение имел эпос. В середине XII в. была создана так называемая Антиохийская песнь – первое эпическое произведение, прославлявшее подвиги первых крестоносцев, затем другие *chansons de geste* – “Завоевание Иерусалима”, “Крещение Корбарана”...² Авторы эпических сочинений обращались к народной памяти, рассказывая о легендарных героях Готфриде Бульонском, Петре Отшельнике, Танкреде и др. На эти образцы героизма ориентировали своих слушателей и проповедники³. Созданные в поэзии, проповедях и письмах образы крестового похода были адресованы уже более широкой аудитории. Они стимулировали участие рыцарства в крестовых походах и часто имели пропагандистскую цель.

История крестовых походов отражена и в произведениях искусства. Каков же смысл еще одной интерпретации событий, а именно визуальной? Чем она отличается от исторической и литературной? Кому была адресована иконография священной войны?

Судя по источникам, визуальная пропаганда играла важную роль в жизни государств крестоносцев. Достаточно вспомнить хотя бы о роли такого образа, как Святой крест – важнейшей христианской реликвии⁴. Святой крест находился рядом с крестоносцами во всех важнейших битвах, и его присутствие воодушевляло христианских рыцарей. Иногда он покидал Иерусалим, чтобы защитить Антиохию и другие города. Именно Святой крест, согласно представлениям современников, приносил христианам победу в сражениях. Фрагмент реликвии был оправлен в драгоценные камни и вложен в большой кусок дерева в виде креста. В хрониках крест именуется *Stux Dominica*⁵ и сообщается, что в битвах его нес иерусалимский патриарх. Реликвию хранили в главном храме Иерусалимского королевства – церкви Гроба Господня, ей поклонялись паломники, она

играла важнейшую роль в различных христианских ритуалах – праздниках, коллективных литаниях, церемониальных шествиях⁶.

Однако историк, задавшись целью изучить визуальную интерпретацию крестовых походов, сталкивается с поразительным фактом – в течение длительного времени вплоть до конца XIII в. иконография священной войны отсутствовала. Почему же она возникла так поздно?⁷ Неужели эта тема, и вправду, совсем не волновала воображение художников, не вызвала к жизни никаких новых иконографических типов? Так ли это? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся сначала к изображениям XII в.

* * *

Известно, что несколько витражей собора Сен-Дени, выполненные по заданию Сугерия, были посвящены Первому крестовому походу. Это своеобразная иллюстрация к рассказам хронистов об осадной войне в Антиохии и Иерусалиме. Эти витражи были разрушены во время Великой французской революции. Л. Городецки реконструировал их по зарисовкам Б. Монфокона. На них были изображены известные по хроникам Первого похода эпизоды борьбы между франками и мусульманами, в частности сражение с войском Кербоги. Художник, создавший витражи, сознавал, что сельджуки и египтяне – это разные народы; не случайно он снабдил их изображения надписями – *Parti* (парфяне) и *Arabes* (арабы). На медальонах этого витража четко обозначены иконографические атрибуты христиан и мусульман – у франков конические шлемы с нарисованным на них крестом, крест изображен и на их знамени, у сарацин же – шлемы круглые. На медальонах другого витража изображен легендарный поход Карла Великого в Иерусалим. По всей вероятности, этот витраж был создан по случаю торжественного отправления французского короля Людовика VII из Сен-Дени во Второй крестовый поход 8 июня 1147 г. Оба витража кажутся непосредственным, почти буквальным комментарием событий, связанных с крестовым походом⁸.

Совсем иначе – скорее символически – интерпретируется священная война в другом произведении, косвенную связь которого с крестовыми походами нередко доказывают искусствоведы⁹ – тимпан нартекса церкви св. Магдалины в Везелэ, созданный, видимо в 1128–1132 гг. в Бургундии. Сюжет тимпана – миссия апостолов – о ней говорится в Новом завете (Деян. 1, 4–9). Согласно Священному писанию, Иисус Христос пророчествовал, что на апостолов снизойдет святой Дух и они станут свидетелями Спасителя во всем мире. Идея вселенской миссии апостолов визуальна воплощена в скульптуре Везелэ. В центре тимпана – величественная, огромных размеров фигура Христа, по обе стороны от него – апостолы; в архивольтах –

странные существа: чудовища, пигмеи, киноцефалы, люди с длинными ушами и т.п. Так символически изображены нехристианские народы – язычники всего мира. Это как бы иллюстрация к словам Исайи, пророчествовавшего о спасении народов всего мира: “Вот, одни придут издалека; и вот, одни от севера и моря, а другие из страны Синим” (49; 12). Таким образом, тимпан изображает знаменательное в христианской истории событие – *divisio apostolorum*, когда апостолы разошлись по всему свету с целью проповеди евангелия. Вспомним, что именно здесь, в Бургундии, проповедовал знаменитый клюнийский аббат Петр Достопочтенный, размышлявший в своих трудах о сущности христианской миссии. Но, исходя из средневековых представлений, можно предположить, что связь тимпана Везелэ с идеями крестового похода могла быть и более глубокой. Урбан II и другие прелаты фактически проповедовали новую миссию: возвращение христианских святынь и *dilatatio Christianitatis*. В глазах средневековых людей миссия апостолов как бы предвосхитила эту миссию крестоносцев¹⁰. *Data divisio apostolorum* – 15 июля: знаменательно, что именно 15 июля 1099 г. христианские рыцари завоевали Иерусалим, хронисты крестовых походов и отцы церкви не раз обыгрывали это совпадение, не казавшееся им случайным. В высшей степени символично, что Иерусалим завоеван именно в тот день, когда апостолы разошлись по всему свету с проповедью евангелия. Крестоносцы – это новые апостолы – таков смысл иконографической программы тимпана в Везелэ и так могли воспринимать его современники – считают некоторые искусствоведы¹¹. С их точки зрения, загадка тимпана Везелэ может быть расшифрована, если интерпретировать иконографию в контексте событий крестового похода. Но все же связь тимпана Везелэ с крестовыми походами, которую, видимо, надо понимать не совсем буквально, отдельные историки оспаривают¹².

Правда, события Второго крестового похода все же нашли непосредственное отражение в отдельных произведениях изобразительного искусства XII в. Это, например, скульптура францисканской капеллы герцогов лотарингских в Нанси, созданная в середине XII в. и посвященная одному примечательному событию Второго похода. Изображены граф Водемона и его жена – дочь герцога лотарингского. Известно, что граф вместе с королем Людовиком VII в 1147 г. отправился в крестовый поход. В 1148 г. участвовавшие в крестоносной экспедиции лотарингские рыцари принесли трагическую весть о его смерти. Однако через 16 лет граф приехал домой и встретил жену, но, изможденный длительными лишениями, которые он претерпел в мусульманском плену, вскоре умер. Художник изобразил графа в образе паломника, вернувшегося из долгого путешествия: он в лохмотьях, его башмаки стоптаны; утомленного путника поддержи-

вает супруга. Скульптурный портрет крестоносца – редкое свидетельство внимания художников XII в. к героям крестоносной эпопеи¹³.

Итак, изображений, непосредственно описывающих крестовый поход, совсем немного, но мы можем искать и косвенные аллюзии на него в западноевропейском искусстве. И тогда круг произведений, посвященных этому сюжету, существенно расширится. Мотивы, близкие этим идеям, искусствоведы прочитывают и в появившихся в начале XII в. изображениях христианских воинов, которые чаще всего представлены на порталах романских церквей сражающимися. В средние века жизнь христианина изображалась в виде борьбы; этот образ отсылает к новозаветной цитате: “Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней диавольских” (Еф. 6, 11). На Западе эта идея была воплощена в изобразительном искусстве благодаря поэме Пруденция “Психомахия”, сочиненной около 400 г. Борьба между добродетелями и грехами представлена там в визуальных образах, что побудило позднейших копиистов создавать иллюстрированные рукописи. Позднее иллюстрации к “Психомахии” использовали для изображений картин современной войны – чаще всего конфликтов мусульман и христиан. Начатая Пруденцием тема борьбы грехов и добродетелей, представленная в виде рыцарских поединков в книжной иллюминации, постепенно стала сюжетом скульптурных изображений¹⁴.

В Сентонже, Пуату и вообще юго-западной Франции, как и в северной Испании (регионах, отмеченных мусульманско-христианскими конфликтами около 1100 г.), любимой темой в иконографии становятся так называемые сражающиеся воины, т.е. битвы между христианами и мусульманами. В скульптуре традиционный конфликт пороков и добродетелей также изображался в виде поединка христианских рыцарей и мусульман, при этом излюбленным персонажем становится св. Георгий, который со временем будет символизировать священную войну христианства против ислама¹⁵.

В эпоху крестовых походов художники начали отождествлять добродетели Пруденция с рыцарями-крестоносцами. Это отождествление было качественно новой и важной ступенью в развитии иконографии. Святые стали рыцарями Христа, крестоносцами, и это подтверждается рассказами хронистов. Как сообщает хронист Аноним, в битве при Антиохии в июне 1098 г. сарацин осаждали “бесчисленные враги на белых лошадях, с белыми знаменами, ведомые святыми Георгием, Меркурием и Дмитрием”¹⁶. Именно это событие было увековечено в ряде памятников изобразительного искусства. Самый ранний памятник такого рода датируется около 1100 г. Я имею в виду скульптурное изображение на южном портале церкви в Фордингтоне (около г. Дорчестера), являющееся как бы

иллюстрацией этого пассажа хроники¹⁷. На этом изображении мы видим св. Георгия, со знаменем и мечом в руке, сражающимся против врагов веры, ему помогают христианские рыцари, преклоняющиеся перед ним. Помощь небесных сил, участие в крестовом походе белых рыцарей, святых Георгия, Дмитрия и Меркурия – мотив, который можно нередко встретить в иконографии XII в.

Изображения батальных сцен, в которых участвуют белые рыцари, мы видим и в настенной живописи церкви Понсе-сюр-Луар¹⁸. Они занимают три отделенных двумя окнами панно северной стены нефа церкви. На центральном панно – четыре рыцаря-сарацина (их можно узнать по обычным иконографическим атрибутам – круглым щитам)¹⁹, которых атакуют белые рыцари. Из трех рыцарей в белом одеянии сегодня видны лишь первые два, но явно различимы три их меча. Конические шлемы воинов, восседающих на белых лошадях, – белые, вокруг них белые нимбы, на головах белые вуали. Совершенно ясно, что это святые. Первое панно, сильно поврежденное, как кажется, изображает побежденных сарацин, удаляющихся с поля боя. На третьем панно, также плохо сохранившемся, представлены две группы рыцарей, христианских и мусульманских, дерущиеся на мечах.

Подобный же иконографический сюжет можно видеть в церкви Сен-Пьер-де-Шевиль около Понсе. Там хранится живописное полотно, изображающее две группы сражающихся рыцарей, одни с белыми геральдическими знаками и заостренными кверху щитами – крестоносцы, другие с красными геральдическими знаками и круглыми щитами – явно сарацины. Воины, вооруженные круглыми щитами, повержены наземь христианскими рыцарями²⁰.

Есть и другое весьма интересное произведение XII в., являющееся прямой иллюстрацией событий крестового похода – это капелла тамплиеров в Крессаке около Бланзака (Шарант). Весь неф капеллы был покрыт живописью, но сегодня сохранились лишь незначительные ее следы. На северной стене в нижнем регистре, как кажется, художники изобразили лагерь крестоносцев на отдыхе. В центре видно несколько треугольных палаток, вокруг которых галопируют скачущие навстречу друг другу всадники.

В верхнем регистре изображена батальная сцена. Слева – укрепленный город с зубчатыми стенами и башнями, с высоты которых люди наблюдают сцены войны. На заднем плане видим группы христианских рыцарей: у них белые кольчуги и белые щиты с изображенными на них крестами, воины выезжают из города с тем, чтобы участвовать в сражении с сарацинами. Один из всадников заносит меч над спасающимся бегством сарацином, другой целится мечом в сарацинского всадника, который, повернув коня назад, защищается щитом. На переднем плане изображены сарацины в конических

щлемах, с круглыми щитами в руках, они отступают к городу. Присутствие в стане врагов христиан коронованного сарацина побудило французского историка Э. Дешана предположить, что на нефах капеллы воспроизведен известный эпизод истории крестовых походов, возможно победа над атабеком Алеппо и Дамаска Нурид-дином²¹. Битва состоялась неподалеку от Крак-де-Шевалье 6 сентября 1163 г. Нурид-дин хотел осадить крепость и далее продвинуться к Триполи. Мусульманская армия дремала, когда франки неожиданно на них напали. Крестоносцы опрокинули палатки, устроили резню, в то время как несколько мусульман вскочили на коней и ускакали. Этот рассказ запечатлен в живописных полотнах церкви.

Перечисленные примеры свидетельствуют о том, что в XII – начале XIII в. художники колебались между буквальным и символическим прочтением событий крестовых походов: они давали либо их точный визуальный комментарий (пример тому – витражи Сен-Дени), либо пытались трактовать их как событие трансцендентное или как исполнение пророчества Священного писания, найти в Новом завете предвосхищение происходящего (так интерпретируется иконография тимпана Везелэ). Но тема крестовых походов не создает ни настоящей иконографии, ни новых иконографических типов. Каждый крестовый поход порождал новые хроники и шансон десте, но мы не найдем их рассказов на порталах или барельефах церквей.

Лишь когда после падения Акры в 1291 г. история крестовых походов утрачивает свою актуальность и входит в вековые легенды, они становятся эпопеей. И тогда роскошными иллюстрациями начинают украшать рукописи, написанные веком раньше – *chansons de geste*, “Песнь об Антиохии”, “Крещение Корбарана” и в первую очередь “Заморскую историю” – хронику Гийома Тирского.

* * *

Первоначально написанная по латыни в 50-е годы XII в., “История деяний франков за морем” *Histoire d'Outremer* была далее продолжена и переведена на старофранцузский язык. В ней описаны все события, происходившие в Иерусалимском королевстве и других государствах крестоносцев за обширный период – с начала XII в. до 1185 г. – года смерти знаменитого хрониста. Насчитывается более 50 украшенных миниатюрами рукописей хроники, датируемых XIII–XV вв. Часть их была создана в скрипториях Иерусалима и Акры, где находились главные культурные центры латинян. До 1187 г. – времени падения Первого Иерусалимского королевства – выпускавший иллюстрированные рукописи скрипторий находился при храме Гроба Господня. В эпоху Второго Иерусалимского королевства его резни-

денция сначала находилась все в том же Иерусалиме, в 1229–1244 гг. он опять был в руках крестоносцев, а с середины XIII в. – в приморском городе в Сирии – Акре²². Остальные рукописи были изготовлены в европейских художественных ателье, где во многом копировались уже созданные в государстве крестоносцев модели²³. Лицевые рукописи не могут быть причислены к шедеврам средневекового книжного искусства. Но для нас важно, что они являются, пожалуй, единственным непосредственным визуальным комментарием событий крестового похода.

Первым историком, обратившимся к изучению иллюстрированных рукописей хроники Гийома Тирского, был немецкий искусствовед Г. Бухталь²⁴. В своей книге он убедительно показал, что во всех этих рукописях присущие западноевропейскому искусству черты безраздельно господствуют над чертами, характерными для византийских и восточных изображений. По его мнению, мы имеем дело с рукописями, написанными французскими писцами и иллюстрированными французскими миниатюристами в Иерусалимском королевстве²⁵. Кодексы, созданные не в Палестине, а во французских и европейских мастерских, не попали в поле зрения немецкого историка.

Новую страницу в истории изучения рукописей хроники Гийома Тирского открыл американский искусствовед Я. Фольда, создавший капитальный труд о деятельности скриптория в Акре (1275–1291)²⁶. Он также привлек к исследованию многие ранее не рассматривавшиеся рукописи европейского происхождения. Я. Фольда значительно расширил границы своего исследования, в частности, он изучал не только творчество мастеров из художественного ателье в Акре, но и влияние этой школы на Западе – во Франции, Италии и других странах.

Г. Бухталь и Я. Фольда интересовались главным образом вопросами стиля, художественной манеры, в которой работали миниатюристы, и кодикологии. Миниатюры иллюстрированной хроники Гийома Тирского в этих работах тщательно изучены с эстетической точки зрения. Такой взгляд на средневековую книжную миниатюру, несомненно, правомерен. Действительно, как правило, произведения искусства в первую очередь интерпретируются как эстетический феномен. Существовало мнение о том, что произведения искусства обладают преимущественно эстетической функцией – они были, так сказать, лишь *objets d'art*. Так, заказчик, по просьбе которого изготовляли миниатюры, мог просто любоваться изображениями, и иллюстрированные кодексы, как иногда принято считать, быть может, и не предназначались для широкого распространения и знакомства с ними аудитории²⁷. Однако анализ лишь одного эстетического аспекта не может быть исчерпывающим при характеристике иконографической про-

граммы. Ныне историки пытаются вписать искусство в более широкий социально-исторический контекст. Так, немецкий историк Г. Бельтинг пишет, что в средние века суть изображения, которое чаще всего было сакральным образом, раскрывается не только и даже не столько в его эстетических функциях, но скорее – в культовых и ритуальных²⁸. Нельзя забывать о том, что изображение может также выполнять дидактическую функцию, запечатлевая в визуальных образах постулаты Священного писания или основы веры. Конечно, сегодня средневековые изображения вовсе не рассматриваются лишь как иллюстрация к тексту – подобный подход в начале XX в. применял французский искусствовед Э. Маль, трактуя изображения как комментарий к Священному писанию (по существу эта мысль – перефразированное суждение Григория Великого о сакральных образах, обучающих простолюдинов)²⁹. Но все же нельзя совсем отрицать дидактическую роль средневекового искусства, во многом наставлявшего христиан-мирян в вере, в *historia sacra*. Выполняет ли такую функцию иконография Гийома Тирского? Как можно вообще охарактеризовать ее функции, расширить смысл иконографической программы?

Известно, что есть и другие миниатюры, отчасти посвященные истории крестовых походов, – это Большие французские хроники³⁰. Иллюстрировавшие их художники толкуют события крестовых походов символически. Для них крестовый поход – божественное предприятие, в котором решающую роль играют небесные силы. Каков же смысл иконографии *Histoire d'Outremer*, как изображают миниатюристы события войны? Постараемся в самом общем виде охарактеризовать иконографическую программу, художественные приемы миниатюристов, специфика которых так же, как и общая программа, связана с господствующей в обществе системой представлений. За тем, *что и как* изображается, скрывается определенная оценка событий. Памятуя о том, что крестовый поход – это, по мысли многих хронистов и церковных авторов, действительно божественное деяние, посмотрим, являются ли изображения в иллюстрированных кодексах хроники Гийома Тирского иконографией *historia sacra*, мыслят ли художники, подобно хронистам, крестоносную эпопею как эпизод Священной истории.

На первый взгляд, да. Это подтверждается обилием миниатюр, представляющих собой прямую иллюстрацию Священного писания. Рукописи *Histoire d'Outremer* нередко включают в созданный в XIII в. в северной Франции текст "Рождество Христово". Это своего рода введение к истории Святой Земли, напоминающее о жизни Христа, которая там протекала. Таким образом легенда о Рождестве Христовом вписывалась в перспективу крестового похода и пап-ломничества. В миниатюрах, сопровождающих этот текст, отражена

вся история Христа: Рождество, посещение волхвов, крещение Иисуса и, наконец, суд Пилата. На некоторых миниатюрах мы даже видим ветхозаветных пророков, предсказывающих появление Искупителя. В этих произведениях художники верны устоявшимся иконографическим традициям: Христос, Богородица изображены с нимбами, ветхозаветные евреи, а также новозаветный еврей Иосиф (персонаж, статус которого в средневековой культурной традиции был неоднозначен) – в конических остроконечных шапках, Пилат на манер ветхозаветных пророков – в двурогой митре³¹. Встречаются даже миниатюры, изображающие сцену жертвоприношения Авраама, ибо Исаак, согласно средневековым представлениям, – прообраз Христа (9083, f. 1).

Итак, в миниатюрах, располагающихся на первых страницах рукописей, история крестовых походов оказывается частью сакральной истории, истории спасения Богом рода человеческого, в центре которой стоит искупительный подвиг Христа.

Существует еще ряд миниатюр, подтверждающих, что иконография хроники имеет отношение к *historia sacra*. В миниатюрах часто изображаются деяния Петра Отшельника – одного из самых популярных героев крестоносной эпопеи, народного проповедника, организатора Первого крестового похода бедноты. Художники изображают события, о которых Гийом Тирский рассказывает в 11–12-й главах Первой книги своей хроники: Петр, прибыв в Иерусалим, вначале отправляется к патриарху Симеону, который поведал ему о плачевном состоянии святых мест и передал послание для папы. Затем проповедник отправился в храм Воскресения, где после молитвы и заснул у Гроба Господня. Во сне ему явился Иисус Христос и призвал его освободить христианские святыни и организовать крестовый поход. После чего Петр, воспрянув духом, возвращается к патриарху и получает от него благословение – таков рассказ хрониста, который иллюстрируют художники. Иногда Петр изображается беседующим с Симеоном на фоне красивого города³², но чаще всего в центре внимания чудесное видение – явление Петру Иисуса Христа³³. Таковы иллюстрации кодекса 9081. На одной из них (рис. 1) изображен не только храм Гроба Господня, но и (что бывает редко) его интерьер: на надгробной плите спит Петр Отшельник, над ним склонился Христос. Чудесный сон Петра всегда изображается на первых листах рукописи³⁴, очень часто это большая картина, состоящая из нескольких миниатюр, отражающих главные события крестового похода и участие в них народного проповедника³⁵. Так художники показывают, что божественный промысел влияет на все события, и что крестовый поход также божественное предприятие.

Еще одно подтверждение того, что крестовый поход в иконографии интерпретируется как событие *historia sacra*, – миниатюры,



Рис. 1. Явление Петру Пустыннику Христа в храме Гроба Господня.
Хроника Гийома Тирского. Париж. Нац. б-ка Франции.
Ms. Fr. 9081, f. 1

посвященные деяниям едва ли не самого знаменитого византийского императора VII в. Ираклия (610–641), который согласно средневековой традиции считался идеальным христианским правителем. Многие изображения иллюстрируют один и тот же весьма известный рассказ о том, как император предпринял победоносный поход

Против персидского сатрапа Хосрова II, отвоевал у персов Святой крест – главную христианскую святыню. По дороге домой он остановился в Иерусалиме и велел восстановить разрушенные персами церкви. Персидско-византийские войны VII в. стали своеобразной моделью мусульманско-христианского конфликта вообще. Именно к войнам Ираклия относит в своей хронике Гийом Тирский начало крестоносной эпопеи. В миниатюрах изображается эпизод посещения Ираклием Иерусалима, его встреча с патриархом Модестом³⁶, но чаще другое славное событие – прибытие в Иерусалим отвоеванной у персов чудесной реликвии – Святого креста, важнейшей христианской реликвии. Во многих миниатюрах, как, например, в кодексе 9082 (рис. 2) Ираклия с высоты церкви Гроба Господня приветствует ангел. И для художников, и для Гийома Тирского, фигура Ираклия была во многом символической, его именем освящался крестовый поход, а эпизод отвоевания у Хосрова II святого креста осмыслился ими как прообраз Первого крестового похода, участники которого также намеревались отвоевать Святой крест и другие христианские реликвии. Не случайно многие иллюстрированные рукописи хроники названы “История Ираклия” (*Estoire d’Eracles*)³⁷.

Как известно, хроники крестовых походов, в том числе сочинение Гийома Тирского, изобилуют рассказами о чудесных событиях, в которых реализуется воля Божья, о видениях и предсказаниях. Провиденциалистские представления хронистов находят в этих пассажах наиболее яркое и полное выражение. Правда, в отличие от других хронистов Гийом Тирский меньше сообщает о всяких знамениях и чудесах. Тем более примечательно, что самое главное чудо Первого крестового похода – чудо святого копья, якобы принадлежавшего воину Лонгину и обнаруженное крестоносцами около церкви св. Петра с помощью ясновидца Варфоломея, часто изображается в миниатюрах иллюминированных рукописей хроники Гийома Тирского. Так, в кодексе 22495 (f. 61 v) изображен кульминационный момент события: справа мы видим Варфоломея, в руках которого чудесное копье, слева – ликующую восторженную толпу, воздевающую руки к небесам (см. вклейку, рис. 1). Та же композиция и в других иллюстрациях, но вместо воинов мы часто видим прелатов³⁸. Примечательно, однако, что в миниатюрах хроники Гийома Тирского не только акцентируется чудесное, не только изображается сам факт обнаружения святой реликвии или видения крестьянину Варфоломею апостола Андрея, призывающего его произвести раскопки в церкви св. Петра в Антиохии, но и критический момент – момент сомнения в аутентичности реликвии. Варфоломей подвергается испытанию: чтобы доказать истинность чуда, он должен пройти через огонь. Например, в кодексе 24209 (f. 71 v) мы видим Варфоломея, идущего с копьем через огонь и зрителей, наблюдающих испытание. И все же в многочисленных миниатюрах,



Рис. 2. Ираклий переносит св. Крест в Иерусалим.
Хроника Гийома Тирского. Париж. Нац. б-ка.
Ms. Fr. 9082, f. 25

посвященных рассказу о чуде св. копья³⁹, ясно выражено представление о чуде, которое, с точки зрения миниатюристов, исполнено божественного смысла.

Вот, пожалуй, и все миниатюры, в которых крестовый поход изображается прежде всего как эпизод *historia sacra*, "как деяния Бога

через франков”. В остальных же миниатюрах тональность иконографии несколько иная, чем в иллюстрациях Больших французских хроник, трактующих крестовый поход как небесное предприятие. Листая рукописи, мы убеждаемся в том, что иконография хроники Гийома Тирского – это череда изображений, посвященных сценам осадной войны. Война, обычные военные действия, ведущиеся с помощью боевой техники, осадных орудий и боевых средств – в центре внимания миниатюристов. Чем больше мы вглядываемся в эти изображения, тем больше убеждаемся, что иллюстрированные кодексы едва ли предназначались прежде всего для верующих, а крестовым походам, судя по изображениям, вряд ли отводилось первостепенное место в священной истории. Очевидно, смысл и функции иконографической программы следует искать в другом. В чем же?

СОБЫТИЯ И ПЕРСОНАЖИ ИКОНОГРАФИИ СВЯЩЕННОЙ ВОЙНЫ

События. Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к “профанным” сюжетам и попытаемся по ним уловить тональность иконографии.

Листая рукописи иллюстрированных кодексов, нетрудно заметить, что в них изображены почти все знаменитые, прославленные в крестоносной эпоху персонажи, все главные события в истории Иерусалимского королевства. Примечательно, что в кодексах все время иллюстрируются одни и те же параграфы, рассказывающие об одних и тех же героях и событиях. Рисуя миниатюры, средневековый художник, видимо, разделял текст хроники на отдельные рубрики и иллюстрировал именно их. Быть может, в задачу художника входило привлечь внимание к тем или иным сюжетам, выделив их рубриками и изображениями. И это, несомненно, свидетельствует о том, что художник заботился, чтобы именно эти персонажи и эти события запечатлелись в памяти зрителей. Можно вспомнить, что книжная иллюминация весьма часто рассматривалась как источник мнемонически ценных изображений⁴⁰. Требования мнемонической техники – а ее значение в средневековой культуре, пронизанной риторической традицией, трудно переоценить⁴¹ – возможно, повлияли на украшение средневековых рукописей миниатюрами. Миниатюры (с их повторяющимися элементами) должны были воздействовать на визуальную память, подобно тому, как рифмы и повторения в литературе воздействовали на устную память средневекового человека⁴². Визуальное искусство, по-видимому, связано с исторической памятью, и задача историка состоит в том, чтобы реконструировать в визуальных образах отраженные в них представления, раскрыть в

них “опыт” прошлого. С точки зрения А. Варбурга, обратившего внимание на мнемонический аспект визуальных искусств, изображения являются своеобразными “энграммами коллективной памяти”, а искусство – язык символов, в котором “энграфически” записывается опыт⁴³.

Память избирательна: лишь определенные события священной войны попадают в поле зрения художников, лишь некоторые исторические персонажи удостоиваются их внимания. Мы попытаемся изучить по этим миниатюрам, запечатлевшим эпизоды войны, профанной истории, систему ценностей и представлений, в соответствии с которой определенные порции *memorabilia* (то, что достойно памяти) становились *memoranda* (то, что следует запомнить). Миниатюры таким образом становятся своеобразными *lieux mémoires* истории крестовых походов. Выделив сюжеты профанной истории, иллюстрируемые в этих миниатюрах, мы сможем определить, каким фактам и каким персонажам художники уделяют наибольшее внимание и как их интерпретируют. Иллюстрирование того или иного сюжета не является случайным. Многие миниатюры создавались художниками уже после взятия Акры – события, завершившего эпоху крестовых походов. К концу XIII в. события крестового похода, прежде рассматриваемые в эпосе и хронографии, уже отложились в памяти общества.

В иконографии хроники Гийома Тирского весьма большое место занимает изображение событий военной истории. В общем до 3/4 миниатюр каждой рукописи посвящено этому сюжету. Примечательно, что другие аспекты истории крестовых походов, как-то повседневная жизнь крестоносцев или их приключения во время похода и прочее в иллюстрациях не отражены. В фокусе внимания художников – война. Некоторые битвы изображаются столь часто, что можно было бы проследить ход сражения или развитие событий. Так, миниатюристы подробно иллюстрируют успешную осаду христианами Никеи, Антиохии и Иерусалима. Обратимся лишь к тем миниатюрам, которые являются типичным элементом иконографической серии. Они иллюстрируют одни и те же эпизоды хроники, которые, как мы предположили, воздействовали на память зрителей⁴⁴.

Рассматривая изображения батальных сцен, можно заметить, что переложение текста в иллюстрацию часто осуществляется в пользу идеологии. Художники предпочитали изображать моменты триумфа христианских войск или же момент бегства врага⁴⁵. Если фиксируется поражение, то, как правило, это либо острый момент битвы, исход которой еще не определен, либо эта битва представлена как некий род психомеханики. Точно так же, как мы помним, мусульманско-христианские конфликты изображались в иконографии

XII в., т.е. как противоборство сил Добра и Зла, в котором Добро всегда должно победить Зло⁴⁶. Многие миниатюры представляют собой иллюстрации-символы, передающие идею текста в самом общем виде и по аналогии. Так, например, изображено сражение при Дамiette 1219 г., в котором конфликт мусульман и крестоносцев подчеркнут геральдикой: на щитах и знаменах крестоносцев мы видим крест и льва; им противопоставлены нарисованные на знаменах мусульман полумесяцы⁴⁷. Все богатство содержания текста сокращается, и иллюстрация выглядит как идеограмма, цель которой – показать суть конфликта и сделать событие запоминающимся для зрителя.

Как видим, миниатюристы сосредотачивают внимание на одном ключевом эпизоде, соединяющем прошлое с настоящим. Чаще всего подчеркивается значение какого-то частного эпизода в качестве примера вечной истины; события рассматриваются *sub specie aeternitatis*. Именно поэтому события священной войны зачастую изображаются символически.

По миниатюрам иллюстрированных рукописей можно восстановить ход событий, например осады Никеи. Ее эпизоды, рассказывающие о победах христиан, очень часто изображаются в иллюстрированных кодексах. Наиболее, на мой взгляд, интересна иллюстрация из кодекса 2827 (f. 19) – она является комментарием к рассказу хрониста (Lib. III, cap. 1) об истории города и начале осады⁴⁸. Этот эпизод иллюстрируется из рукописи в рукопись, что, возможно, связано с желанием художника привлечь внимание зрителя именно к этому событию. Миниатюра примечательна тем, что художник совмещает в ней разные события, а не запечатлевает какой-то отдельный момент осады. Как, с помощью каких приемов осуществлялось это “преодоление повествовательности”?⁴⁹ Как рассказ хрониста превращался в короткую реплику, как происходило своеобразное “сгущение” времени? Изобразить время с помощью пространства для средневекового художника означало расположить в нем отдельные эпизоды. Обычно с левой стороны изображали христианский, а с правой стороны мусульманский лагери. В миниатюре использованы обычные иконографические типы и атрибуты: сарацины в круглых шлемах швыряют камни, осаждающие цитадель христианские рыцари в квадратных шлемах взбираются по лестнице на крепостную башню, их сопровождает простолудин с арбалетом. В башне изображена женщина в головном уборе – видимо, жена Кылыч-Арслана. Эта деталь – аллюзия на события, которые последуют за осадой (см. вклейку, рис. 2). Хронист сообщает (Lib. III, cap. 1), что жена Кылыч-Арслана, узнав о поражении мусульман, села с детьми в лодку и пыталась бежать. Однако бежать не удалось: ее схватили крестоносцы и учинили жестокую расправу. Этот эпизод, за исклю-

чением нескольких рукописей⁵⁰, как правило, художниками не воспроизводится, видимо потому, что они предпочитали изображать лишь славные деяния христианских воинов. В сценах осады иногда присутствуют прелаты⁵¹, иногда художник изображает историю города или Никейского собора⁵². Но в целом на миниатюрах, иллюстрирующих рассказ хрониста об осаде Никеи, мы видим стандартные сцены осадной войны, нивелирующие специфику того или иного сражения, налицо одни и те же иконографические и композиционные решения.

Завоевание Антиохии (1098) тоже часто изображается в миниатюрах. Из рукописи в рукопись художник иллюстрирует один и тот же пассаж из хроники (Lib. V, cap. 1), в котором рассказано об изнурительной осаде⁵³. Общая композиция и иконографический состав примерно одинаков во всех иллюстрациях, и они отражены уже в манускрипте 9082 (f. 66 v). Здесь в соответствии с общепринятой моделью композиции сцен осадной войны справа изображена крепостная стена, с которой сарацины – их можно узнать по круглым шлемам – швыряют камни в христианских воинов, наверху сарацин с круглым щитом в руке трубят в рог, слева – христианские всадники в квадратных шлемах осаждают цитадель (см. вклейку, рис. 3).

Рассказ об осаде Антиохии продолжается в пассаже шестой книги хроники (Lib. VI, cap. 1). Речь идет о том, как бароны на совете решают взять донжон, используя особенности местного рельефа. Во всех рукописях иллюстрирован именно этот рассказ хрониста⁵⁴. И опять в соответствии со все той же схемой изображаются монотонные сцены осадной войны. Из серии этих миниатюр выделяется типичное изображение битвы в манускрипте 9082 (f. 75 v). На ней мы видим справа донжон, действительно расположенный на возвышенной местности, на стенах стоят сарацины в круглых шлемах, в руках у них пращи. Донжон осаждают всадники на белых конях со знаменем, на котором изображены королевские лилии, на их щитах – на черном фоне золотой крест. Действие на миниатюре “читается” снизу вверх и слева направо. Фигуры христианских воинов крупнее фигур сарацин, христиане устремлены вперед; не вызывает сомнения, что они одержат победу. Иллюстрация 9082 чрезвычайно близка тексту и фиксирует многие детали, которые упоминает хронист (см. вклейку, рис. 4).

Художник чаще всего дает обобщенный образ событий, в то время как в текстах очень много точных указаний на время и место действия. Отличаются ли изображения осадной войны в других миниатюрах, запечатлевших другие события войны, а именно эпизоды осады Иерусалима?⁵⁵

Но мы снова видим монотонные сцены осады, изображенные почти по одной и той же схеме и иллюстрирующие один и тот же

пассаж хроники. Справа, как всегда, показан восточный город – мы видим шатровый купол и крепостные стены, слева – христианских рыцарей, которые осаждают город⁵⁶. Тщательно изображены осадные орудия и техника, эпизоды сражений. Художники как бы дают понять зрителю, что исход сражения решают военные средства, а не небесные силы. Как мы уже знаем, в хрониках на стороне крестоносцев постоянно выступают небесные силы: святые воины – Меркурий, Дмитрий и Георгий, – которые вмешиваются в ход сражения и определяют его исход. Этот эпизод изображен в ряде памятников искусства XII в. В миниатюрах кодексов такие эпизоды, как правило, не находят отражения, и крестовый поход представляется вполне обыденным предприятием. Но для изображения осады Иерусалима художники сделали исключение. Это миниатюра рукописи 22495⁵⁷, запечатлевшая один из критических эпизодов завоевания святого города. Как показывают миниатюристы, вмешательство сверхъестественных сил сыграло решающую роль. В критический момент битвы с Масличной горы спустился рыцарь из ангельского воинства и начал махать блестящим щитом, т.е. подавать знак христианам, чтобы они продолжили осаду города. Первым, кто заметил небесного посланца, был Готфрид Бульонский. Он созвал воинов на битву, и в конце концов они овладели главной осадной башней (см. вклейку, рис. 5).

Внимание миниатюристов привлекали также морские сражения, в частности осада Тира 1124 г.⁵⁸, Аскалона 1153 г.⁵⁹, Сидона 1111 г.⁶⁰ и пр. При этом сохраняя основные элементы композиции и иконографии сцен осадной войны, они привнесли новые, связанные с описанием морских сражений детали.

В основном миниатюристы, иллюстрирующие во всех рукописях одни и те же пассажи хроники, изображают сцены осадной войны, победы крестоносцев; событиям в целом дается нейтральная оценка – создается впечатление, что миниатюристы главным образом стремились зафиксировать ход сражений, сообщить зрителю о ключевых событиях крестовых походов, показать как бы изнутри осадную технику – машины, орудия. Но иногда художники изображали рыцарей в неблагоприятном свете. Об этом свидетельствует еще один иконографический ряд. Весьма часто в миниатюрах воспроизводится известный из хроники Гийома Тирского эпизод – осада Шейзара 1138 г. Вот что рассказывает хронист: византийский император Иоанн тщательно готовился к этой операции, в то время как князь Антиохии и граф Эдессы, “люди молодые и увлекающиеся” (*qui estoient joene home ambedui*), “не переставая играли в шахматы и своим плохим примером увлекали других”. Этому событию посвящено несколько миниатюр⁶¹, самая красочная из иллюстрированного кодекса 22495 (f. 130 v); на миниатюре слева видим императора Иоанна

в золотой короне, справа – молодых людей в богатых одеждах, играющих в шахматы в шатровой палатке; интересно, что они изображены справа, т.е. на стороне мусульман. Так художник выразил свое отношение к крестоносцам-ренегатам: он осуждает их поведение (см. вклейку, рис. 6). Одним словом, христианские ценности не всегда торжествуют – личные амбиции крестоносцев подчас берут верх над групповыми интересами. Правда, на большинстве миниатюр этот пассаж хроники изображен весьма нейтрально – как типичный эпизод войны⁶². Только по короне можно идентифицировать императора Иоанна и понять, что речь идет именно об этой сцене. Но все-таки изображение осады Шейзара примечательно тем, что дает представление о неоднозначности оценки действий крестоносцев.

Таковы некоторые из наиболее многочисленных изображений, посвященных самым важным событиям. Судя по наиболее многочисленным миниатюрам, Первый крестовый поход и его основные события – осады Никеи, Антиохии и Иерусалима – занимают главное место в сознании миниатюристов. Этот поход, видимо, играл роль архетипа в истории священной войны. С точки зрения миниатюристов, это, по-видимому, истинный крестовый поход. Выбор событий, которые иллюстрируются в кодексах – Первый крестовый поход, морские и сухопутные сражения, сцены осадной войны и прочее, конечно же, не случаен; они имели значение и для миниатюриста и для аудитории, которой предназначались миниатюры, – события, которые следовало помнить (memoganda). Таким образом, миниатюры – это мнемонически ценные изображения.

Персонажи. История священной войны персонафицирована в деяниях королей и рыцарей, прелатов и знати. Кто герой миниатюр, участник битв и сражений в иллюстрациях хроники Гийома Тирского? Судя по кодексам, на первом месте – сеньоры, герцоги и графы, князья – Танкред, Боэмунд Антиохийский, Готфрид Бульонский, Рено Шатильонский. Что касается иерусалимских правителей и европейских королей – будь то Бодуэн II, Фульхерий или Амори, Людовик Святой или император Фридрих II – они представлены в сценах публичной и приватной жизни – актах коронации, бракосочетания или похорон. Но почти никогда мы не видим их в батальных сценах, где на первом плане всегда бароны или безымянная толпа рыцарей. Образ вождей крестоносцев индивидуализирован, героев можно отличить друг от друга. Миниатюристы редко выставляли вождей христианских рыцарей в невыгодном свете, ставя их в компрометирующую ситуацию, как, например, в случае изображения осады Шейзара. Главным образом они фиксировали основные события жизни крестоносцев и их славные деяния. Можно ли по миниатюрам судить о рыцарском самосознании, о том, как идентифицировали себя рыцари-крестоносцы? На этот вопрос мы ответим, рассмотрев миниатюры.



Рис. 3. Готфрид Бульонский молится у Гроба Господня.
Хроника Гийома Тирского. Париж. Нац. б-ка.
Ms. Fr. 2827, f. 63 v

Конечно же, чаще изображается Готфрид Бульонский – главный герой крестоносной эпопеи. Являлся ли он с точки зрения художника эталоном идеального крестоносца? На каких эпизодах его жизни фиксирует миниатюрист свое внимание?⁶³ Чаще всего в рукописях иллюстрируется пассаж хроники, рассказывающий о том, как Готфрид с братьями Бодуэном, Эусташем отправляется в крестовый поход⁶⁴. Наиболее типичная миниатюра из этой серии помещена в кодексе 9083 (f. 23) – слева мы видим крепостную башню и стены (так символически изображается город Иерусалим – главная цель крестоносцев), справа – христианских рыцарей на конях, приближающихся к святому городу; рыцари узнаваемы по геральдическим эмблемам – кресты на попоне лошадей, а на щитах – фигура льва (*lion rampant*). Та же схема повторяется и в других миниатюрах. Почти все миниатюры – нарративные изображения, рассказывающие историю и представляющие собой как бы отчет о прошлом.

В иллюстрациях нередко дается оценка качества Готфрида Бульонского. Художники подробно комментируют эпизод избрания Готфрида королем, когда тот после длительных уговоров наконец

согласился возглавить государство крестоносцев, но лишь в титуле “защитника Гроба Господня” (*advocatus Sancti Sepulchri*)⁶⁵. Чаще всего миниатюры показывают, как идеальный рыцарь Готфрид молится над надгробием, за его спиной стоят восхищенные прелаты⁶⁶ (рис. 3). Так визуальными средствами подчеркивается благочестие Готфрида Бульонского. Ряд миниатюр рассказывает о другом знаменательном происшествии. Согласно Гийому Тирскому, знаменитого крестоносца как-то раз посетил знатный мусульманин⁶⁷ и попросил его продемонстрировать силу и одним ударом меча отрубить голову верблюду, что Готфрид и сделал на глазах у изумленного мусульманина. Недоверчивый мусульманин передал ему свой меч и попросил проделать то же самое еще раз, что Готфрид и исполнил с той же легкостью. Этот эпизод хроники часто иллюстрировался миниатюристами, наиболее ярко – в кодексе 22495 (f. 89)⁶⁸. Пытаясь передать посвященный разным событиям рассказ хрониста, художник, как всегда, расположил серию эпизодов в пространстве⁶⁹, на листе рукописи, слева направо: то, что слева, произошло раньше; то, что справа – позже. Справа изображен рейд Готфрида в мусульманские селения, откуда он привел несметное количество скота; справа, в следующей створке, его, доблестного и славного рыцаря, добродетелями которого восхищается не только христианский, но и мусульманский мир, встречает иноверец (см. вклейку, рис. 7).

Помимо Готфрида Бульонского, интерес европейских художников вызывали другие прославленные вожди крестоносцев – Боэмунд Тарентский, Танкред. Какие события, скажем, из жизни Боэмунда они иллюстрировали?⁷⁰ Главным образом военные подвиги во время осады Антиохии, о которых много говорит и Гийом Тирский. Часто изображается критический эпизод осады Антиохии, связанный с предательством Фируза. Этот эпизод воспроизводится в ряде рукописей, в частности в хранящемся в Национальной библиотеке России кодексе. Миниатюра делится горизонтально на две части: вверху изображен Фируз, который (по договоренности с Боэмундом) открывает ворота одной из башен, внизу – крестоносцы входят в город⁷¹ (рис. 4). Эта миниатюра представляет собой достаточно нейтральный комментарий к повествованию хрониста. Не менее часто художники иллюстрируют рассказ о вполне житейских заботах Боэмунда. В своей хронике (*Lib. XI, cap. 1*) Гийом Тирский подробно излагает историю о том, как сеньор Антиохии, обремененный огромными долгами, отправился в Апулию с тем, чтобы собрать подати с подданных своих владений. Во время пребывания в Европе ему удалось заключить выгодный брачный альянс – он и его племянник Танкред женились на дочерях французского короля Филиппа I. Художники иллюстрируют эти эпизоды в многочисленных рукописях хроники – момент отправления Боэмунда в Апулию и сцену



Рис. 4. Фируз открывает Боэмунду путь в Антиохию.
Хроника Гийома Тирского. Санкт-Петербург. Публичная б-ка.
Ms. Fr. Fol. V. iv₅, f. 27

бракосочетания⁷² (см. вклейку, рис. 8). Эти нарративные изображения дают достаточно точный визуальный комментарий к пассажам хроники, фиксируя эпизоды из жизни знаменитого крестоносца.

Что касается подвигов Танкреда, то миниатюристы предпочитали изображать его завоевательные экспедиции в города Киликии⁷³.

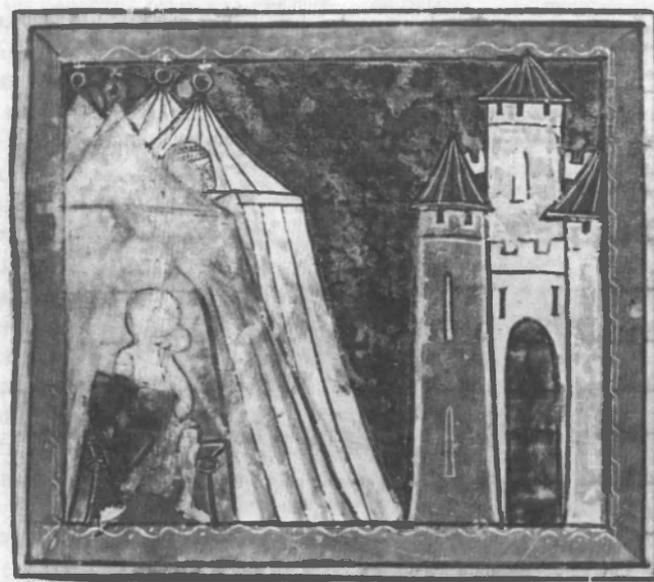


Рис. 5. Завоевательные походы Танкреда в Киликии.
Хроника Гийома Тирского. Брюссель. Б-ка Альбертина.
Ms. 9492–9493, f. 40

Например, на миниатюре иллюстрированного кодекса из Альбертины 9492–3 (рис. 5): справа мы видим изображенный символически лагерь крестоносцев в виде шатровой палаты, около которой в задумчивой позе сидит, опершись на щит, Танкред. Чаще же рассказ хрониста художники передают как типичную сцену осадной войны⁷⁴, достаточно нейтрально и подчас не давая тому, что изображают, никакой оценки.

Но рассказывая о предводителях крестоносцев, художники иногда выставляли их в невыгодном свете. Это касается, в частности, миниатюр, посвященных деяниям знаменитого рыцаря-разбойника Рено Шатильонского, который грабил купеческие караваны в Красном море, разорил византийский Кипр и часто нарушал перемирия между христианами и мусульманами⁷⁵. Позже он прославился как рыцарь Христа, отдав последние годы жизни защите Святой земли. Современники характеризовали его неоднозначно и противоречиво. Гийом Тирский был среди тех, кто его осуждал. В миниатюрах отражен самый скандальный эпизод жизни Рено. После смерти правителя Антиохии он женился на его вдове Констанции. Брак вдовы столь славного крестоносца с неизвестным рыцарем, по сообщениям Гийома Тирского, вызвал недовольство патриарха Амори⁷⁶. Это достаточно известный факт истории крестовых походов. Гийом Тирский



Рис. 6. Надругательство Рено Шатильонского над патриархом.
Хроника Гийома Тирского. Париж. Нац. б-ка.
Ms. fr. 9084, f. 232 v

объясняет, что, так как патриарх Амори долгое время не разрешал Рено жениться на княжне Констанции, наследнице Антиохийского княжества, обозлившийся рыцарь приказал связать старика и выставить на самую высокую башню в Иерусалиме, предварительно смазав тонзуру патриарха медом, чтобы, помимо жары, его мучили насекомые. Рено словно забыл о священническом сане своей жертвы. В миниатюрах нередко воспроизводится именно этот эпизод – надругательство крестоносца над патриархом, равно как и другие его скверные деяния⁷⁷ (рис. 6).

Листая иллюминированные рукописи хроники Гийома Тирского, убеждаешься, что миниатюристы, как правило, иллюстрировали дни и те же пассажи хроники, связанные с важными в жизни Иеру-

салимского королевства событиями. Конечно, прежде всего они удостаивали своим вниманием баронов, вождей крестоносцев, дабы воздействовать на эмоции и воображение зрителей. Но в целом об иконографии хроники Гийома Тирского можно сказать, что она монотонна и скучна – рыцарское самосознание отражено в ней слабо; рыцари-крестоносцы идентифицируют себя со знаменитыми героями крестоносной эпопеи – Годфридом Бульонским, Танкредом, Бозмундом Антиохийским, эпизоды из жизни которых мы чаще всего видим на миниатюрах. Но эти изображения не столько создают идеализированный образ рыцарства, сколько (порой буквально) комментируют те или иные пассажи хроники, желая обратить на них внимание читателя. Это наводит на мысль, что, быть может, рыцарское самосознание отразилось в других источниках. Так, известно, что в поисках идентичности миниатюристы обращались к сюжетам ветхозаветной и античной истории, иллюстрируя Библию, “Деяния римлян” и другие исторические сочинения. Представляя ветхозаветных персонажей, героев римской и греческой истории в облике рыцарей-крестоносцев, имитируя их одежду, оружие и геральдические знаки, а также отождествляя их восточных врагов с сарацинами, миниатюристы создавали образ рыцарства Святой земли, отвечавший их представлениям о самом себе, в общем крестоносцы идентифицировали себя с аристократией Ветхого завета и античности⁷⁸.

* * *

Итак, подведем итоги. Иконография крестового похода возникла поздно, лишь в конце XIII в. в художественном ателье Акры была впервые создана наиболее полная визуальная версия событий крестовых походов. Существуют лишь разрозненные памятники XII в., в которых тема крестового похода своеобразно, подчас косвенно, отражена. Возможно, скудость памятников XII в. объясняется тем, что какие-то произведения до нас вовсе не дошли. Конечно, сюжеты и идеи крестового похода было трудно воплотить в визуальные образы. В XII в. художники колебались между символической и буквальной интерпретацией событий крестового похода, иногда они их лишь комментировали (пример – изображения в Сен-Дени или францисканской капелле в Нанси). Примечательно, что памятники XII в. (Понсе-сюр-ле Луар, Сен-Пьер-де Шевалье, Фордингтон) свидетельствуют о попытках художников интерпретировать крестовый поход как предприятие, в котором участвуют небесные силы. Представляется, что иконография крестовых походов долгое время отсутствовала именно потому, что эта тематика не поддавалась более или менее четкой интерпретации. Возможно, у художников не было вполне четкой программы, как именно изображать события кресто-

вых походов – как события священной или профанной истории. Эсхатологические и апокалиптические настроения – а поначалу крестоносцы предполагали завоевать не только земной, но и небесный Иерусалим, который, как они ожидали, спустится на землю – исчезли во время первых завоеваний крестоносцев⁷⁹. Крестовый поход не мог занимать столь же важное место в Священной истории, сколь новозаветные и ветхозаветные темы, – отсюда в основном косвенные аллюзии на эти события – в аллегорических изображениях христианско-мусульманских конфликтов, либо в библейских сюжетах⁸⁰. Иконография крестового похода в XII–XIII вв. и позже не развивала новые иконографические типы, а приспосабливала к своим целям прежние типы и библейские сюжеты⁸¹. Лишь когда события крестовых походов перестали быть актуальными, возникла книжная иллюминация, непосредственно им посвященная. В этих иллюстрированных кодексах крестовый поход представлен скорее как профанная война, как буквальная и даже отчасти плоская интерпретация событий, переложение текста хроники в иллюстрацию. Визуализация событий крестоносной эпопеи, несомненно, связана с проблемами памяти. Миниатюры можно воспринимать как “вместилища памяти” (*sinus memoriae*), о которых писал Блаженный Августин⁸². В свою очередь, *memoria* создает идентичность – культурную и социальную, а значит, мы не вправе оценивать функцию миниатюр только как *objets d’art*.

* * *

Отложившийся в памяти средневековых людей благодаря иллюстрированным кодексам образ священной войны, как мы видели, лишен сугубо религиозной окраски, и крестовый поход художники изображали не как войну Бога против его врагов, а скорее как войну светскую, ведущуюся с использованием военных средств и техники. Главный герой событий – рыцарство, выступающее как безымянная маска, в которой выделяются вожди – Танкред, Боэмунд, Готфрид Бульонский и др. Подчеркиваются их рыцарские добродетели, хотя иногда можно обнаружить и ноты осуждения. Иконография показывает не только триумф коллективных рыцарских ценностей, но и возобладание эгоистических интересов над общественными и в этом смысле воспитывает рыцарство. Возможно, такая оценка событий и персонажей связана с общей интерпретацией истории крестового похода, как профанной войны, участники которой как бы лишаются героического ореола. Визуальная версия, конечно, отличается и от исторической, и от литературной. Для художников, писавших свои миниатюры в конце XIII, XIV–XV вв., крестовый поход отнюдь не история Спасения, а скорее череда событий осадной войны.

Подобно поэтическим произведениям, рассказывающим о легендарных героях – Готфриде Бульонском, Петре Отшельнике и др., иконография прославляет их деяния. Похоже, эффект ее воздействия на средневекового человека был сильнее в сравнении с эффектом, производимым литературными произведениями, ибо изображения наглядны и доступны более широкой аудитории.

Визуальная версия существенно отличается от самого текста хроники, автором которой был уникальный писатель, человек обширных познаний и культуры. Его хроника лишена военно-феодального и идеологического пафоса и уделяет много внимания повседневной жизни и контактам мусульман и христиан. Иное иконография. Видимо, переложение текста в иллюстрацию привело к изменению его содержания, к интерпретации. В средневековой иконографии это случалось нередко. Например, Р. Виттковер показал, что книга Марко Поло была воспринята средневековым читателем не так, как мыслил это сам автор. Иллюстрации оказались намного традиционнее, чем рассказ путешественника⁸³. То же можно сказать про иконографию хроники Гийома Тирского: в сравнении с текстом самой хроники она явно более официальна. Переложение текста в иллюстрацию происходило в пользу идеологии. Этому способствовало и присущее художественной манере миниатюристов символическое изображение времени и пространства – дематериализация пространства и десекьюларизация времени. Противостояние мусульманского и христианского миров – именно такой образ священной войны оставался в памяти современников, точнее, тех событий и персонажей, которые по замыслу художника являлись достойными памяти и которые следовало запомнить (*memoranda*).

¹ Powell J.M. *Myth, Legend, Propaganda, History: The First Crusade, 1140-ca. 1300* // *Autour de Première croisade* / Ed. M. Balard. P., 1996. P. 127–143.

² *Les épopées de la croisade. Premier colloque international. Trèves, 1–6 août 1984* / Publ. par K.-H. Bender avec la collaboration de H. Kleber. Stuttgart, 1987; Grillo P. *Romans de croisade, Histoires de Famille. Recherches sur le personnage de Baudouin de Sebourg* // *Romania*. P., 1989. T. 110. № 3/4. P. 383–395; *Idem*. *Les redactions de la "Chrétienté Corbaran", première branche des continuations du cycle de la croisade* // *Au carrefour des routes d'Europe: la Chanson de geste, X Congrès de la Société Rencvals pour l'étude des épopées romanes*. Aix-en-Provence, 1987. P. 585–600.

³ Maier C. *Preaching the Crusades: Mendicant Friars and the Cross in the 13th c.* Cambridge, 1994.

⁴ Этот крест, как известно, еще в IV в. был обнаружен матерью императора Константина Еленой. Затем его раскололи на два куска, которые в качестве награды получили Иерусалим и Константинополь. Часть реликвии, переданная Иерусалиму, в 614 г. захватили персы, и лишь в 627 г. во время византийско-персидских войн славному византийскому императору

ру Ираклию удалось ее отвоевать и вернуть христианскому миру. Но уже в 638 г. Иерусалим был вновь завоеван халифом Умаром I, и все христианские реликвии оказались в руках мусульман. Лишь в 1099 г. после освобождения Иерусалима крестоносцами христиане вновь обрели знаменитую реликвию. См.: Murray A.V. "Mighty Against the Enemies of Christ". The Relic of the True Cross in the Armies of the Kingdom of Jerusalem // The Crusades and their Sources: Essays presented to Bernard Hamilton / Ed. J. France, G. Zajac. Aldershot, 1998. P. 217–237.

⁵ Fulcherii Carnotensis Historia Hierosolymitana / Hg. H. Hagenmeyer. Heidelberg, 1913. S. 414.

⁶ См.: Murray A. Op. cit.; о реликвиях-изображениях и их социальной роли см.: Schmitt J. Les reliques et les images // Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côtes d'Opale (Boulogne-sur-Mer, 4–6 Septembre 1997) / Ed. E. Bozoky, A.-M. Helvetius. Turnhout, 1999. P. 145–167.

⁷ Совсем недавно этот вопрос в своих исследованиях, хотя и по-разному, ставили французские историки Ги Лобришон и Жан Флори. См.: Lobrichon G. 1099. Jerusalem conquise. P., 1998. Passim; Flori J. Pierre l'Hermite et la première croisade. P., 1999. P. 499–500.

⁸ Grodecki L. Les vitraux de Saint-Denis. P., 1976. P. 115–121. Согласно его гипотезе существовало два витража с 14 медальонами в каждом. Но американские исследователи пришли недавно к выводу, что медальонов было всего 14, два из них были посвящены паломничеству Карла Великого на Восток, а десять – Первому крестовому походу. См.: Brown E., Cothren M.W. The XIIth century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. L., 1986. Vol. XLIX. P. 1–41.

⁹ Kitzellenbogen A. The Central Tympanum at Vézelay // Art Bulletin. 1944. T. 26. P. 141–151.

¹⁰ Hunt L.-A. "Excommunicata generatione". Christian imagery of mission and conversion of the Muslim Other between the First crusade and the early XIVth c. // Al-Masaq. Sudia Arabo-Islamica Mediterranea. 1995. Vol. 8. P. 79–153.

¹¹ Taylor M.D. The Pentecost at Vezelay // Gesta. 1980. T. 19. № 1. P. 9–15.

¹² Morris C. Picturing the Crusades // The Crusades and their Sources: Essays presented to Bernard Hamilton / Ed. J. France, W.G. Zajac. Ashgate, 1998. P. 198–199.

¹³ О нем см.: Kedar B.Z., Kenaan-Kedar N. The significance of a twelfth-century sculptural group: Le retour du croisé // Die Gesta Dei per Francos. Studies in honour of Jean Richard / Ed. M. Balard, B.Z. Kedar, J. Riley-Smith. Aldershot, 2001.

¹⁴ Дж. Норманн указывала на капители Нотр-Дам-де Пюи Клермона как на "пример перехода аллегорической темы из письменной традиции в скульптуру: Norman J. Metamorphoses of Allegory. The Iconography of Pyscomachy in Medieval Art. N.Y., 1988. P. 29–30.

¹⁵ Morris C. Op. cit. P. 195–215.

¹⁶ Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum / Ed. R. Hill. L., 1962. P. 69. Не только во время осады Антиохии, но и во время битвы при Монжизаре 25 сентября 1177 г. против Салах-ад-дина 500 рыцарей, как сообщает хроника, с помощью св. Георгия обрители в бегство 60 000 сарацин: Chronique d'Ernoul et de Bernard le Treisorie / Ed. L. Mas-Latrie. P., 1871. P. 43–45.

- ¹⁷ The Oxford Illustrated History of the Crusades / Ed. J. Riley-Smith. Oxford, 1995. P. 80.
- ¹⁸ Deschamps P. Combats de cavalerie et épisode des Croisades dans les peintures murales du XII et du XIII ss. // *Orientalia Christiana Periodica*. Roma, 1947. Vol. XIII. № 2. P. 454–474.
- ¹⁹ О принятых в средневековой иконографии приемах изображения иноверцев см.: Mellinkoff R. Signs of Otherness in Northern European Art in the Late Middle Ages. Berkely; Los Angeles; Oxford, 1993; Luchitskaja S. Muslims in the Christian Imagery of the XIIIth century // *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean*. Turnhout, 2000. Т. 12. P. 37–67.
- ²⁰ Lecureux L. Peintures murales du moyen age récemment découvertes dans l'ancien diocèse du Mans // *Bulletin Monumental*. P., 1912. P. 576.
- ²¹ Deschamps P. Op. cit. P. 466–470. Изображение действительно является достаточно точным визуальным комментарием к одному из пассажей хроники Гийома Тирского. См.: *Guillaume de Tyr*. Chronique. Т. 1–2 / Ed. R.V.C. Huysens. Turnhout, 1985–1986. Т. 2. Lib. XIX, cap. 8.
- ²² Имеются в виду следующие рукописи: Mss. fr. 2628, 9083, 9084, 9085, 9086, 2825 (Национальная библиотека Франции); Ms. fr. fol v. IV 5 (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург); Ms. 828 (муниципальная библиотека Лиона).
- ²³ См. рукописи из других художественных ателье: Ms. 9492-3 (Библиотека Альбертина, Брюссель); Mss. fr. 779, 2631, 2632, 9082, 22495, 22496, 22497, 2630, 2632, 24208, 24209, 772, 2825, 2826, 2827; (Национальная библиотека Франции, г. Париж); Ms. 483 (муниципальная библиотека, Амьен); Ms. Palais des Arts 29 (муниципальная библиотека, Лион). Все перечисленные рукописи привлекаются к изучению в статье.
- ²⁴ Bachtal H. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957. См. рец. на это сочинение в кн.: Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 33–35.
- ²⁵ Рыцари-крестоносцы во многом зависели от канонов французской культуры, и государства крестоносцев рассматривались как часть западной цивилизации. Видимо, это обстоятельство позволило Дж. Праверу определить культуру Иерусалимского королевства и других государств латинского Востока как колониальную. См.: *Praver J. The Crusades: an image of colonial society on the Middle ages*. L., 1972.
- ²⁶ Folda J. Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275–1291. Princeton; New Jersey, 1976.
- ²⁷ Обзор этих мнений см. в кн.: Lawton L. Manuscript readers in 15th c. England (the literary implications of manuscript study) / Ed. by D. Pearsall. Cambridge, 1983. P. 41.
- ²⁸ Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990.
- ²⁹ Mâle E. L'Art religieux du XIII siècle en France. P., 1898.
- ³⁰ См. о них: Raynaud C. La violence au Moyen âge d'après les livres d'histoire françaises. P., 1990; Hedeman A. The Royal Image. Illustration of the Great French Chronicles, 1274–1422. Berkley; Los Angeles, 1991.
- ³¹ Двурогая митра – типичный иконографический атрибут Моисея. См. об этом: Mellinkoff R. The Horned Moses in Medieval Art and Thought. Berkley; Los Angeles, 1970. Миниатюры, иллюстрирующие сочинение “Рождество

- Христово", см. в следующих рукописях: 22496, f. 1-5; 22495, f. 1-5; 9083, f. 1-5; 24209, f. 2-5, 7; 22496, f. 1-5, 8.
- ³² Ms. fr. 22496, f. 16.
- ³³ Ms. fr. 9083, f. 16. См. также другие миниатюры, посвященные этому событию: Mss fr. 9081, f. 1; 22495, f. 14. Миниатюры, изображающие деяния Петра Отшельника, см. в следующих рукописях: Ms. fr. 22495, ff. 9, 16 v, 54; Ms. fr. 24209, ff. 1, 16 v, 62 v.
- ³⁴ См., например, Ms. 828, f. 1.
- ³⁵ Ms. fr. 22495, f. 9; 24209, f. 1.
- ³⁶ Именно это событие запечатлено в красочной миниатюре XV в., резко отличающейся от миниатюр классической готики. См.: Ms. fr. 2629, f. 17; *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. I. Lib. I, cap. 1.
- ³⁷ В рукописях миниатюры, посвященные Ираклию, как правило, располагаются на первых листах. См.: Mss. fr. 779, f. 1; 2630, f. 1; 9084, f. 1; 24208, f. 1; 2628, f. 1; 2825, f. 1; 2827, f. 1; 2634, f. 1; 24209, f. 10 v; 22495, f. 9; 22496, f. 10 v.
- ³⁸ Ms. fr. 22496, f. 61.
- ³⁹ См. другие миниатюры в рукописях Национальной библиотеки Франции: Ms. fr. 9083, f. 67 v.
- ⁴⁰ *Carruters M.* The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge, 1990. P. 241.
- ⁴¹ Об этом см.: *Иеймс Ф.А.* Искусство памяти. СПб., 1997.
- ⁴² Интересные наблюдения об этом см.: *Camille M.* Seeing and reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy // *Art History*. 1985. Vol. 8. № 1. P. 35.
- ⁴³ Об этом см.: *Diers M.* Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg // *Memoria als Kultur* / Hg. O.G. Oexle. Göttingen, 1995. S. 79-95.
- ⁴⁴ Каждая миниатюра в этом очерке выделена на основе анализа серии и представляет собой типичное изображение этой серии. О серийном анализе в иконографии см.: *Baschet J.* Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie // *Annales HSS*. 1996. T. 51. № 1. P. 93-133.
- ⁴⁵ См.: Ms. fr. 9082, ff. 66 v, 75; Ms. fr. 22495, f. 95 v и другие посвященные осадной войне миниатюры, которые анализируются в дальнейшем изложении.
- ⁴⁶ *Morris C.* Op. cit. P. 201.
- ⁴⁷ Ms. fr. 22495, f. 265 v. Подробнее об изображении мусульманских воинов в средневековой иконографии см. диссертацию Ф. Карофф: *Caroff F.* L'adversaire, l'autre, l'oriental. L'iconographie du monde musulman dans le contexte des croisades, les manuscrits enluminés en France du Nord, en Flandre et dans les états latins d'Orient entre le XIII et le XV siècle. P., 2002. Vol. 1-III.
- ⁴⁸ См. каталог изображений осады Никеи в рукописях: Mss. fr. 22495 f. 28; 9081, f. 26 v; 2630, f. 22 v; 9082, f. 49; 779, f. 21 v; 9083, f. 30; 24208, f. 19 v; 2634, f. 26; 24209, f. 32; 2825, f. 20; 2827, f. 19; Ms. 828, f. 24; Ms. 9492-3, f. 29.
- ⁴⁹ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 38.
- ⁵⁰ Ms. fr. 9081, f. 26 v; Ms. fr. fol. v IV 5, f. 10 v.
- ⁵¹ Ms. fr. 24208, f. 19 v.
- ⁵² Ms. fr. 22495, f. 28.
5. Одиссей, 2002

- ⁵³ Mss. fr. 2630, f. 38 v; 2631, f. 56 v; 9082, f. 66 v; 24208, f. 33.
- ⁵⁴ Mss. fr. 9082, f. 75 v; 2631, f. 69; 2827, f. 40; 2630, f. 46 v; 2628, f. 45 v; 2634, f. 55 v.
- ⁵⁵ См. миниатюры, изображающие этот эпизод истории войны: Mss. fr. 22496, f. 81; 483, f. 54; 828, f. 79; 2634, f. 77 v; 2631, f. 96; 9492-3, f. 89; 779, f. 55.
- ⁵⁶ Ms. fr. 2634, f. 77 v.
- ⁵⁷ Ms. fr. 22495, f. 69 v. *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. 2. Lib. XVIII, cap. 26.
- ⁵⁸ См. миниатюры: Mss. fr. 2630, f. 111; 24208, f. 100; 24209, f. 122 v; 22496, f. 129; 9492-3, f. 160 v.
- ⁵⁹ Mss. fr. 22495, f. 109 v; 24209, f. 119.
- ⁶⁰ Mss. fr. 22495, f. 162 v; 22497, f. 28 v.
- ⁶¹ *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. 2. Lib. XV, cap. 1; Mss. fr. 2631, f. 205; 9083, f. 142; 22495, f. 130 v; 2634, f. 169; 2630, f. 123; 2827, f. 138; 24208, f. 117; 9492-3, f. 186 v; 828, f. 160 v.
- ⁶² См., например, Mss. 2630-2631.
- ⁶³ Примечательно, что Готфрид Бульонский редко, за исключением нескольких миниатюр, посвященных сюжетам осады Антиохии и Иерусалима, изображается во время военных действий, как, например, в Орлеанской рукописи "Универсальной истории" (*Génil-Hurriel N. La Chronique universelle d'Orléans (Bibliothèque Municipale. Ms. 470). Mémoire de maîtrise / Dir. C. Heutz. Université Paris X. Nantes, 1989*). В одной из миниатюр рассказано о его участии в осаде Иерусалима: герой крестоносной эпопеи взбирается по приставленной к стене осадной башни лестнице с тем, чтобы первым войти в завоеванный город. На миниатюре мы видим огромную фигуру Готфрида, она больше цитадели и башен – так художник подчеркнул его главную роль в завоевании Иерусалима.
- ⁶⁴ *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. 2. Lib. IX, cap. 1. Mss. fr. 779, f. 14; 9083, f. 23; 2634, f. 16; 828, f. 15; 483, f. 12; 779, f. 14; 22495, f. 21; 2630, f. 14 v; 24208, f. 69; 2631, f. 21; 26208, f. 14; 2825, f. 13; 9082, f. 40.
- ⁶⁵ *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. 1. Lib. IX, cap. 1 (9492-3, f. 101; 779, f. 81; 24208, f. 69 v; 24209, f. 89 v; см. рис. 10 (Ms. fr. 2827, f. 63 v).
- ⁶⁶ Ms. fr. 779; 22496, f. 92.
- ⁶⁷ *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. 1. Lib. IX, cap. 22; 24209, f. 89 v; 2630, f. 79; 22495, f. 78; 22496, f. 92.
- ⁶⁸ См. изображение этого эпизода в другой иллюстрированной рукописи: Ms. fr. 2630, f. 79.
- ⁶⁹ О "преодолении повествовательности" в миниатюрах см.: *Pächt O. The Rise of the Pictorial Narrative in XIIth century England. Oxford, 1962. P. 1.*
- ⁷⁰ См. изображения Боэмунда в следующих миниатюрах: 2630, f. 89; 24209, f. 100; 22496, f. 104; 2825, f. 89 v; 2634, f. 112; 24208, f. 80; 828, f. 106; 2827, f. 80; 22495, f. 89; 483, f. 78.
- ⁷¹ См.: Mss. fr. fol. v. IV 5, f. 27. См. другие изображения в рукописях: Mss. fr. 22496, f. 55 v; 9083, f. 52; 22496, f. 55.
- ⁷² Mss. fr. 779, f. 91; 2630, f. 89; 9081, f. 113 v; 2634, f. 112; 24208, f. 80; 2825, f. 89 v; 2827, f. 80, 22496, f. 104; Ms. 483, f. 78.
- ⁷³ *Guillaume de Tyr*. Op. cit. T. 1. Lib. IV, cap. 1: "Tancrez qui moult estoit sages hom et de grant cuer, chevauchoit parmi la terre... tant que il vint en Cilice à une cite qui a non Tarse..." См.: Mss. fr. 2630, f. 30 v; 22495, f. 34 v; 24208, f. 26; 2827, f. 26; 24209, f. 97 v; Ms. 9492-3, f. 40; Ms. 828, f. 33.

⁷⁴ Mss. fr. 2630, f. 30; 24208, f. 26 etc.

⁷⁵ См. о нем: *Schlumberger G.* Renaud de Chatillon, prince d'Antioche, seigneur de la Terre d'Outre-Jourdain. P., 1878; *Hamilton A.* The Elephant of Chirst, Raynaud of Châtillon // *Religious motivation. Biographical and Sociological Problems for the Church Historian / Studies in Church History.* Oxford, 1978. Vol. 15. P. 97–109.

⁷⁶ *Guillaume de Tyr.* Op. cit. T. I. Lib. XVIII. cap. 1.

⁷⁷ См. миниатюры: Mss. fr. fol. v. IV 5, f. 177; 9084, f. 232 v; 779, f. 173 v; 2628, f. 175; 2630, f. 159 v; 2827, f. 152; 2634, f. 219 v; Ms. 9492-3, f. 235 v; Ms. 483, f. 146 v (Амьен); Ms. 828, f. 205 v.

⁷⁸ *Grabois A.* La bibliothèque du noble d'Outremer à Acre dans la seconde moitié du XIII s. // *Moyen âge.* Bruxelles, 1997. T. 103. № 1. P. 53–67.

⁷⁹ По мнсию Жана Флори, перелом в эсхатологических настроениях произошел после битвы при Аскалоне 12 августа 1098 г. См.: *Flori J.* Op. cit. P. 400.

⁸⁰ Так, в иллюстрированных в Иерусалимском королевстве библиях художники прославляют библейское прошлое ради рыцарей-крестоносцев: книги Маккавеев, рассказывают об истории евреев, оказывающих сопротивление греческим правителям, для художников XIII в. являются моделью священной войны. Храм Соломона, как показано в миниатюре Библии, опустошен, заполнен языческими идолами, но братья Маккавеи врываются в храм, ставший молитвенным домом сарацин, приносящих в жертву животных и молящихся идолу наподобие Марса. См.: *Bibliothèque d'ArsénaI.* Ms. 5211.

⁸¹ *Grabois A.* Op. cit.

⁸² *Confess.* X, 8.

⁸³ *Wittkover R.* Marco Polo and the pictorial tradition of the marvels of the East // *Oriente Poliziano. Studi e conferenze tenute all'Istituto italiano per il Medio e Estremo Oriente in occasione del VII Centenario della nascita di Marco Polo (1254–1954).* Roma, 1957. P. 155–173.

К ИСТОРИИ ЖЕСТА В КУЛЬТУРЕ

Автор публикуемой ниже статьи Анна Ильинична Хоментовская (1881–1942) прожила трудную и героическую жизнь*. Она родилась в семье артиллерийского офицера, ставшего позднее генералом, но в юности, увлекшись демократическими и революционными идеями, порвала с семьей. А.И. Шестакова (девичья фамилия Хоментовской) изучала сначала математику в Германии и Петербурге, а затем, поняв, что ее призвание история, перешла на историко-филологический факультет Бесстужевских курсов, где ее учителями были И.М. Гревс, Э.Д. Grimm, О.А. Добиаш-Рождественская, Е.В. Тарле. В 1916 г. А.И. Хоментовская окончила курсы и была оставлена И.М. Гревсом при кафедре всеобщей истории. С первых шагов на научном поприще сферой интересов Хоментовской было итальянское Возрождение, и вскоре она стала одним из лучших в России специалистов в этой области. Ей принадлежат такие работы, как "Кастильоне, друг Рафаэля" (1923), "Стендаль. Из образов послереволюционной Франции" (1923), "Итальянский гуманизм в современной историографии" (1923), "Лукка времен купеческой династии Гвиниджи" (1925), "Источниковедение искусства в современной постановке" (1927). В советское время А.И. Хоментовской почти не пришлось заниматься наукой в нормальной обстановке. В 1923 г., в период атаки М.Н. Покровского на "буржуазную историографию", ее отстранили от преподавания в Петроградском университете и с этого времени историей, по собственным словам, она занималась как *Privatgelehrte*. Более десяти лет А.И. Хоментовская заведовала библиотекой Главной геофизической обсерватории. Ряд работ опубликовала в Италии на французском языке (одну из них, о веронском гуманисте Феличе Феличано как авторе романа "Сон Полифила", рекомендовал к изданию Бенедетто Кроче).

В 1935 г. А.И. Хоментовская по доносу была выслана из Ленинграда и в течение двух лет работала в Саратове в университетской библиотеке. Здесь она завершила книгу, которую считала главным делом своей жизни – монографию "Итальянская гуманистическая эпитафия: ее судьба и проблематика (1330–1550)"^{1*}, увидевшую свет почти 60 лет спустя. В этой работе она на материале эпитафий блестяще проанализировала отношение людей Возрождения к смерти и тем самым к жизни, во многом предварив завоевавшие большую популярность во второй половине XX в. "историю чувств" и "историю смерти".

В 1937 г. А.И. Хоментовская была арестована и три года провела в сталинских тюрьмах и лагерях. Освобожденная в 1940 г. по болезни, но лишен-

* Подробнее см.: Каганович Б.С. Анна Ильинична Хоментовская // Средние века. М., 1989. Вып. 52. С. 294–306.

^{1*} Хоментовская А.И. Итальянская гуманистическая эпитафия: ее судьба и проблематика / Подг. к печати Н.Л. Корсакова и Б.С. Каганович. Под ред. А.Н. Немиллова и А.Х. Горфункеля. СПб., 1995.

ная права жить в больших городах, она поселилась в Вышнем Волочке и почти сразу же возобновила научную работу. Здесь А.И. Хоментовская написала, в частности, книгу о Лоренцо Валле, которую удалось издать только в 1964 г.^{2*} В последние месяцы своей жизни "в почти пустом городишке, в доме с заколоченными окнами, снова оторванная от всех близких, под пролетающими немецкими самолетами", А.И. Хоментовская написала воспоминания "Пройденный путь" – памятник несломленного духа и замечательный исторический документ^{3*}. А.И. Хоментовская умерла 3 октября 1942 г. в селе Островно Удомельского района Калининской области, куда ее незадолго до смерти привезла племянница, работавшая там агрономом. Как ученый А.И. Хоментовская непрерывно росла до самого конца. Работы ее, написанные нередко в удручающей бытовой обстановке, были частью мировой науки и не только не устарели, но и предварили некоторые современные направления исторической мысли.

Статья А.И. Хоментовской "К культурной истории жеста в искусстве итальянского Возрождения" написана в 30-е годы. Нет надобности доказывать, сколь актуально звучит она в наши дни. История жеста – одна из популярнейших тем современной медиевистики, разрабатываемая под знаком школы "Анналов". Особый резонанс вызвали труды Ж. Ле Гоффа и Ж.-К. Шмитта. Привлекает к себе внимание и средневековая мнемотехника, в Италии выходят специальные работы, посвященные приемам запоминания грехов и добродетелей, которые пропагандировали среди своей паствы проповедники.

Работа А.И. Хоментовской печатается по рукописи, хранящейся в Архиве Санкт-Петербургского филиала Института российской истории РАН (Западноевропейская секция. Ф. 19. Оп. 1. Д. 35. Л. 1–17), куда она вместе со всем научным наследием А.И. Хоментовской была передана ее племянницами И.В. Арнольд и покойной Т.В. Достоевской, более полувека бережно его сохранявшими. Как и в случае "Итальянской гуманистической эпитафии", А.И. Хоментовская одновременно с русским текстом подготовила вариант своей работы на французском языке, желая сделать ее достоянием западной науки.

При подготовке публикации были уточнены и приведены в соответствие с современными нормами библиографические ссылки и даны русские переводы цитируемых автором итальянских и французских текстов. Публикаторы глубоко благодарны научному сотруднику Архива А.Н. Васильеву, описывавшему фонд А.И. Хоментовской и обратившему наше внимание на считавшуюся утерянной работу, которую мы предлагаем вниманию читателей.

Б.С. Каганович, Н.Л. Корсакова

^{2*} Хоментовская А.И. Лоренцо Валла – великий итальянский гуманист / Под ред. В.И. Рутенбурга. М.: Л., 1964.

^{3*} Хоментовская А.И. Пройденный путь // Хоментовская А.И. Итальянская гуманистическая эпитафия. С. 221–257.

А.И. Хоментовская

“DEL FIGURARE UNO CHE PARLI
INFRA PIÙ PERSONE”

(К КУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ ЖЕСТА В ИСКУССТВЕ
ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ)

В “Трактате о живописи” Леонардо да Винчи есть место, где идет речь об изображении оратора, обращающегося с речью к толпе, “del figurare uno che parli infra più persone”¹. Вот что он советует художнику:

“Userai di far quello che tu vuoi che parli fra molte persone in atto di considerare la materia ch’egli ha da trattare, e di accomodare in lui gli atti appartenenti ad essa materia...”². В частности, “se è materia di dichiarazione di diverse ragioni, fa che quello che parla, pigli con i due diti della mano destra un dito della sinistra, avendone serrato i minori...”³. Затем идут подробности, которые разумеются сами собой: оратор должен быть обращен к народу, рот его должен быть открыт и т.д. В этом отрывке обращает на себя внимание очень подробное описание специфического положения пальцев оратора в случае перечисления разных аргументов, “dichiarazione di diverse ragione”, т.е. счета на пальцах. Леонардо да Винчи передает здесь какую-то совершенно определенную традицию мастерской, достаточно широко известную его современникам, так как он обходится без всяких пояснений. Читатель нашего времени, наоборот, нуждается здесь в такой же мере в иллюстрации, как и в комментарии к ним.

Мы не представляем себе ни оратора древности, ни оратора нового времени считающим по пальцам; нужны какие-то особые условия, чтобы этот жест характеризовал оратора Возрождения. Поэтому мы должны видеть, в каких сюжетах какой поры и у каких мастеров можно встретить описанный в трактате Леонардо да Винчи жест, насколько соответствует он его описанию, в какой мере стоит на нем ударение в композиции. Но видеть, хотя бы и внимательно и не один раз, мало. В данном случае, очевидно, речь идет не о жесте общечеловеческой значимости, идущем непосредственно от оратора – аффекты всегда и всюду при всем различии темпераментов, рас, пола, возраста и социального положения остаются те же, – но о том, что Walzoldt (*Kunst des Porträts*, 1908) называет “Vorstellungsgebärde”, т.е. жесте, который в простейших случаях интерпретирует направление, величину, форму и т.д. и постепенно дифференцируясь, в условном рефлексе может сообщить зрителю соответствующую этому рефлексу более или менее сложную концепцию определенного содержания. Этого рода жест по мере условности ассоциаций имеет

определенный культурно-исторический генезис и смысл, который он утрачивает вместе с тем, как исчезают его идеологические временные предпосылки; задним числом он поэтому нуждается в расшифровке. Для понимания традиции, передаваемой Леонардо да Винчи, надо, следовательно, развернуть два ряда: ряд соответственных памятников изобразительного искусства и параллельно ряд письменных памятников, которые послужат истолкованию первых.

Во Флоренции молодые художники действительно должны были понимать Леонардо да Винчи с полуслова: им всем должны были быть известны фрески Испанской капеллы в Санта Мария Новелла, законченные около 1350 г. Графической истории жеста счета на пальцах начало кладут фрески с изображением "Воинствующей и торжествующей церкви". В них в левом верхнем углу представлен диспут двух доминиканцев с неверными и еретиками как олицетворение церкви воинствующей. Подобно тому, как нижняя правая группа фрески делится центральной фигурой восседающего папы, толпа неверных также рассекается пополам цезурой, фигурой стоящего доминиканца, обращенного в три четверти оборота к крайней группе справа: вторая стоящая фигура доминиканца в профиль замыкает левую группу. Средний монах указывает перстом на открытую страницу кодекса и, видимо, уже успел овладеть умами противников: по крайней мере одни не отводят от него внимательного взгляда, другие погрузились в глубокое раздумье, третьи уже на коленях молитвенно к нему возводят руки, тогда как на первом плане новообращенный рвет книгу старого закона, ведущего к погибели. Наоборот, спор нарастает в группе слева. В вертикальном ряду ближайших к праведнику недругов самый далекий досадливо отмахивается рукой, самый близкий обличительно воздевает против него правую руку; средний держит протянутую левую руку ладонью вверх и правой рукой отсчитывает пальцы левой. За этим передним, самым взволнованным, рядом толнятся служители более уравновешенные. Внушительный и спокойный, крайний доминиканец противостоит натиску толпы тем же жестом счета на пальцах левой руки, обращенной ладонью вверх. Этот жест, повторенный дважды, характеризует таким образом схоластический диспут, спор за веру. Фиксируем на нем внимание.

Его значение ясно для того, кому приходилось заглядывать в схоластическую литературу. Он переводит в движение живую речь и ее иллюстрирует, так же как отражает определенный стиль и тип изложения, а вместе с ними соответствующую школьную дисциплину и определенный метод мышления; он связан с привычкой к счету аргументов и расположению всякой речи, проповеди, любого трактата по их числу и порядку. Детище средневековой диалектики, он

зафиксирован в фресках Испанской капеллы в период расцвета и торжества схоластики. Доминиканцы, “cani domini”, символические псы господни, хватающие в самом нижнем ряду фрески, в облике псов с белым брюхом рясы и темной спинкой мантии волков и лисиц, почерпали свою науку прежде всего у Фомы Аквинского, “doctoris universalis”. Его “Сумма”, на всем своем большом протяжении формально построенная строго единообразно, разбита на ряд проблем, недоуменных вопросов. На каждый вопрос сперва выдвигается ряд нумерованных доводов от противного, затем выстраиваются также нумерованные доводы “за”: каждому “поп” соответствует утвердительное и разъясняющее “sic”. Логическое членение независимо от темы всегда укладывается в одни и те же формальные рамки ряда равноценных, равновесных аргументов, которые выстраиваются в последовательности своей нумерации; в конечном счете оно держится и связывается этой нумерацией, которая получает преобладающее мнемотехническое значение. Разница с современным ученым и оратором, который прибегает между прочим к счету аргументов, в том, что сейчас этот счет имеет совершенно второстепенное значение; изложение, как и строение доказательств, в целом не совпадает с ним, тогда как в схоластике в данном направлении количество переходит в качество.

Дидактические приемы схоластической школы, ученые университетские диспуты и народная проповедь отчетливо усваивают в Италии – и не только здесь – этот прием.

В разного рода диспутах проходила в университете тренировка студентов. В диспуте типа “Palestra” студенты предлагали профессору на разрешение “questioni” и “problemi”. “Problema” заключалась в тезе, предложенной в вопросительной форме, в виде вопроса “почему”. “Questione” в виде тезы, предложенной “in modo dubitativo”, причем отвечающий должен был доказать часть утверждающую и часть отрицающую, указав, которую он считает более правильной. Диспутом высшего типа была “questo de quolibet”, во время которого диспутанту доктора и студенты предлагали несколько вопросов в пределах изучаемой науки, предлагая ему свободный выбор между ними (quod libet). Вопрос задавался на самом заседании, диспутант должен был разрешить его тут же, экспромтом, без предварительной подготовки⁴.

О характере диспута “de quolibet” дает представление “Vita di Dante” Боккаччо, которая по времени совсем близка к фрескам Испанской капеллы. Желая представить Данте как схоласта, автор там говорит: “Fu ancora questo poeta di maravigliosa capacità e di memoria fermissima e di perspicace intelletto, intanto che, essendo egli a Parigi e quivi sostenendo in una disputazione de quolibet che nelle scuole della teologia si faceva quattordici questioni di diversi valenti uomini e diverse

materie, cogli loro argomenti pro e contra fatti dagli opponenti, senza mettere in mezzo raccolse, e ordinatamente, come poste erano stato, recito; quelle poi seguendo quello medesimo ordine, sottilmente solvendo e rispondendo agli argomenti contrari, la qual cosa quasi miracolo da tutti i circostanti fu reputata"⁵. В сцене парижского диспута не должны ли мы таким образом представить себе Данте, наподобие доминиканца Испанской капеллы, собирающим по пальцам – raccolse – и разрешающим также в порядке счета – solvendo e rispondendo agli argomenti contrari – аргументы противников и контраргументы свои?

Такое же значение логического состава остова последовательная нумерация аргументов имела в парадной проповеди от Giordano da Rivolta (1302–1305) до Савонаролы. Интереснее всего, однако, близостью к жизни в этом направлении проповеди св. Бернардино Сиенского, произнесенные им у себя на родине в 1427 г.; их текст запечатлел с большой выразительностью мнемотехнический смысл счета аргументов. В своих проповедях Бернардино безбоязненно и всенародно касался всех язв своего времени, великих и малых: обличал партийные междоусобия гвельфов и гибеллинов, так же как содомию, ратовал против суетности прихотливых мод, учил мужа и жену обязанностям христианского брака и воспитания детей, а купечество – дозволенным церковью способам торговли, требовал уничтожения ведьм. В проповеди на тему о суете сует он ополчается против извращений костюма:

"Cominceremo da' vestimenti corporali, cho so' di grandissima vanità e di grande peccato mortale. Vuoi tu vedere quanto è mala cosa? Or intendolo e imparalo. Io ti vo mostrare dieci offensione di Dio, tutte per cagione de' vestimenti. Tollegli a cinque a cinque. Tolle il primo.

Primo segno ti dico, è vanità.
 Secondo è varietà.
 Terzo, suavità
 Quarto, preziosità.
 Quinto, iniquità. Hai le prime cinque.
 Piglia l'altre cinque.
 La prima è superfluità.
 Seconda è curiosità.
 Terza, novità.
 Quarta, malignità.
 Quinta è ultima, dannosità"⁶.

Таково начало проповеди, которая в дальнейшем развивает все эти 10 положений, чтобы перейти к следующей иллюстрации той же суетности в таких же рамках. Своим слушателям он как бы бросает на руки пачки или связки аргументов по 3, по 5, по 7, по 9, по 10, чтобы они держали их при себе: велит завязывать на память узлы на нити или на кушаке (Vol. 2. P. 2).



Рис. 1. Юстус ван Ганд. Портрет Бозция.
Б-ка герцога Федерико де Монтефельтро. Урбино

Идеальные портреты Урбинской библиотеки важны тем, что они передают жест счета аргументов повторно и с наибольшей графической четкостью. Но, изобразив оратора без аудитории и без отклика, Юстус ван Ганд тем самым в большой мере лишает движение выразительности и смысла, социальной динамичности.

В 90-х годах XV в. можно узнать тот же жест счета на пальцах как среди фресок *Appartamenti Borgia* в Ватикане, исполненных Пинтуриккьо по заказу папы Александра VI (1492/93), так и в венецианском цикле Урсулы Витторио Карпаччо.



Рис. 2. Б. Пинтуриккьо. Диспут св. Екатерины. Ватикан.

Пинтуриккьо возвращается к теме диспута св. Екатерины, превращая его в пышный и многофигурный парад на большом поле перед аркой Константина в глубине и в центре. Слева трон под балдахинном с императором, перед которым стоит молодая девушка; за тронном теснится свита; справа толпа докторов со слугами, пажими, и словно их мало, подъезжают еще охотники на конях с псами. Свита императора только присутствует, так же как и большинство законоучителей, – впрочем, некоторые из них заглядывают в книги, а на первом плане один из них энергичным мановением руки указывает на книгу, которую держит перед ним коленопреклоненный паж. Кони, собаки, пажии, дети, птицы в воздухе, живописно-фантастические и пестрые костюмы, чалмы, остроконечные шапки, береты, золото триумфальной арки, парча трона при множестве фигур так мелькают и перегружают композицию, что героиня в ней теряется и превращается в статистку. Впрочем, святая у Пинтуриккьо так же суетна, как и ее окружение; ее красное платье, шитое золотом на груди, модные рукава топорщатся буфой на локте, синяя мантия живописно соскользнула с плеч, белокурые пышные волосы кокетливо распущены ниже пояса. В нарядной Катарине Пинтуриккьо историческая традиция видит Лукрецию Борджиа, фамильный герб которой – золотой бык – украшал на той же фреске арку Константина.



Рис. 3. В. Карпаччо. Св. Урсула с отцом.
Венеция. Академия

И по сей час загадочная мадонна, как ищады порока или его жертва, не перестающая интриговать, Лукреция здесь ведет спор за веру, где ставкой стоит ее жизнь. Но она знает это лишь у Пинтуриккьо, поскольку она с безразличным видом считает пальцы на левой руке, ухватив на ней средний палец и отводя его от ладони тремя пальцами правой руки. Так полно равнодушие Лукреции, что ее жест не

замечается и абстрагируется; можно много раз видеть ее в детальных снимках и воспринять ее приблизившиеся пальцы, как жест смущения молодой девушки, которая не знает, куда ей деть руки, тем более что, как у Мазолино, они слабо согнуты в локтях. Жест потеснял свою характерность, вместе с тем как эпизод легенды художник трактует как зрелище, как блестящую феерию.

В тех же 90-х годах Витторе Карпаччо закончил цикл Урсулы (Venezia, Accademia). В первой из фресок в центре представлена сцена сватовства принца-язычника и прием его послов королем, отцом Урсулы. Действие развертывается и в продолжении, в правой части триптиха, – в опочивальне идет беседа отца с дочерью. Урсула, так рассказывает легенда, успокаивает уstraшенного угрозами язычника отца. По наитию свыше она дает согласие на брак, но условно. Отец и будущий зять должны дать ей свиту в тысячу дев и, кроме того, еще десять избранных дев со свитой по тысяче прислужниц каждая.

В свите одиннадцати тысяч дев она пробудет три года, пока жених не примет христианства. Условия, которыми Урсула хотела отпугнуть, женихом принимаются. Дочь, уговаривающая у Карпаччо отца, также считает на пальцах. Интеллектуально жест здесь несколько спускается по наклонной плоскости, поскольку отсутствует обстановка многолюдного диспута или проповеди, но тем интереснее видеть, что он остается в ходу по инерции и по ассоциации как жест диалектики, аргументации и убеждения и в интимной обстановке беседы отца с дочерью с глазу на глаз. Наивный реалист, Карпаччо насыщает легенду венецианским бытом Возрождения и должен был наблюдать в жизни и этот жест, чтобы перенести его на стену.

Счет на пальцах как центр композиции у Пинтуриккьо и Карпаччо возвращается позднее в фресках начала XVI в., у Пинтуриккьо в росписях капеллы Иоанна Крестителя в Сиенском соборе, исполненных до 1513 г., у Карпаччо в диспуте св. Стефана с законоучителями (1514 г., Milano, Врега). Композиция Пинтуриккьо представляет шаг вперед в смысле выпуклости центральной темы.

В росписях Пинтуриккьо Креститель изображен сперва отроком-отшельником в пустыне, затем проповедником перед толпой. Власяница оставляет обнаженной его худые и мускулистые ноги и руки, кудри падают до плеч, вся фигура черным силуэтом в профиль выделяется справа на скале среди деревьев на фоне золотой мозаики как вечерней зари. Он один на высоте противопоставлен народу, который толпится внизу у его ног. Он проповедует, как проповедовали Джордано да Ривольта, Бернардино Сиенский и Савонарола. Померованные аргументы помогают не терять нити оратору и ту же помощь оказывают они аудитории. Вместе с тем не только качество речей, но и самое число их должно воздействовать на слушателей.

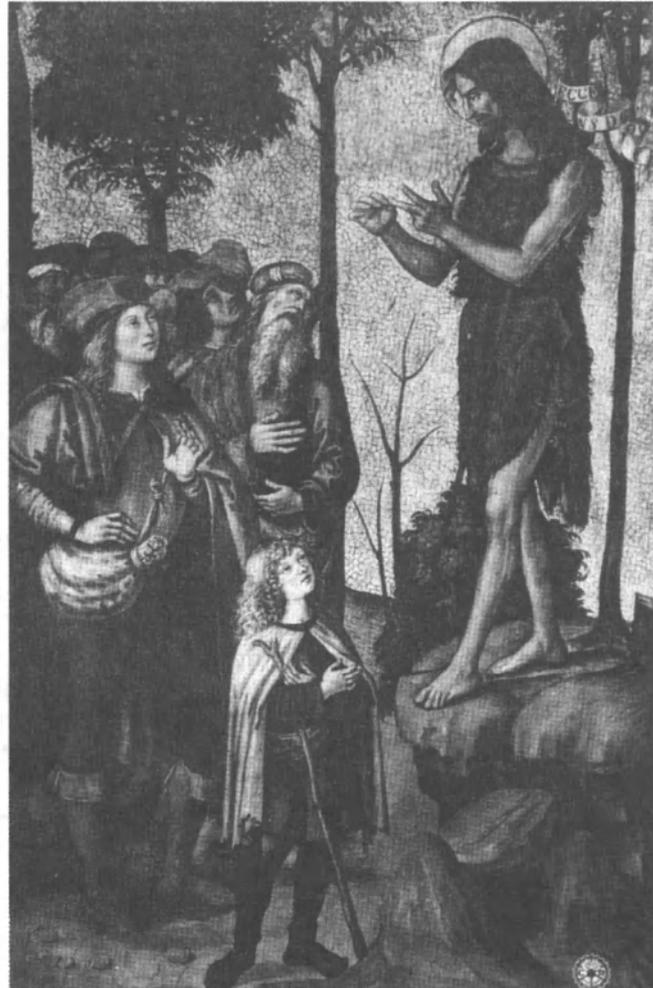


Рис. 4. Б. Пинтуриккьо. Проповедь Иоанна Крестителя. Капелла Иоанна Крестителя в Сиенском соборе. Сиена

Руки его согнуты в локтях, лицо склонено вниз; жест энергичен и в центре внимания оратора, как и в центре композиции. Ладонь левой руки обращена к себе. Пригнув к ладони первых два пальца правой, он отсчитывает пальцы левой. Три пальца левой оттопырены и широко расставлены. Счет дошел до третьего.

Карпаччо в композиции до некоторой степени подходит к Пинтуриккьо. На фоне наивно-экзотического пейзажа с фантастиче-



Рис. 5. В. Карпаччо. Диспут св. Стефана. Брера

ской пирамидой и готической многоэтажной башней, в портике, делящемся колоннадой на три части, Стефан в дьяконском облачении сидит слева за колоннами, один в профиль, на возвышении, пригнувшись вперед и считает на пальцах; внизу сидят и толпятся слушатели, восточные мудрецы в чалмах и остроконечных шапках, но больше — добрые венецианцы в хорошо знакомых по другим произведениям того же художника мантиях с широкими рукавами. На земле разложены



Рис. 6. Бернардино Луини. Метаморфоза Дафны. Брера

и расставлены ребром закрытые и открытые книги. Но в аудитории оратором захвачен только первый ряд, остальные присутствуют случайно. Да и Стефан заслонен второстепенными фигурами и обращен на три четверти к зрителям, а не к толпе. Действие, как всегда у Карпаччо, заслонено праздничным «жанром».

В первой четверти XVI в. к тому же ряду относятся два произведения Бернардино Луини «Метаморфоза Дафны», перенесенная в Бреру фреска, первоначально находившаяся в Monza, Casa le Pelluca, и «Христос среди учителей» (Лондон, Национальная галерея). Что касается последнего, то оно представляет тип североитальянской композиции пяти поясных фигур, подчиненных центральной. Христос, типа разбавленного *leonardesque*, женственный, вялый, сладавый, с волнистыми спадающими до плеч волосами стоит в окружении фарисеев, характерных семитов: двое крайних в профиль противостоят друг другу, представляя замыкающие кулисы, каждый из средних обращен к соседу. В споре с учителями Христос также считает по пальцам. Указательный палец его вытянутой правой руки

касается вытянутого третьего левой, причем оба пальца образуют прямой угол, наклоненный к главным осям портика и резким пересечением привлекает внимание зрителя. Три пальца правой руки пригнуты к ладони так же, как четвертый и пятый левой. Аристократически прекрасные руки Христа с длинными пальцами находятся в геометрическом центре портика, но при отчетливости рисунка медлительно-жеманному застывшему жесту не хватает темперамента и жизни. Луини здесь, как и вообще, не способен быть драматичным.

Деревенеющая Дафна у него также трактована идиллически, хотя ее ноги и правая рука уже срослись со стволом, тогда как левая рука укоризненно обращена к виновнику. Тот, белокурый красавец в фантастически надуманном наряде, сидит напротив, справа, на скалистом берегу прихотливо вьющейся речки. Его живописный силуэт в профиль в контрпосто дает плавную волнистую линию вытянутой левой ноги и углом согнутого правого колена и опирающегося на него локтя. Он смущенно улыбается, глядя на престарелого Пеня с длинной белой бородой, речного бога, по пояс внизу стоящего в воде, отца, заступившегося за дочь. Пеней также упрекает его и правой рукой отводит большой палец левой, ладонью обращенной к зрителю; две его руки расположены по геометрически продольной оси композиции. Как у Карпаччо в беседе Урсулы с отцом, жест здесь становится фамильярно-интимным, входит в обиход Овидиевых метаморфоз, отрываясь от схоластики, ее диспутов и проповедей. Его эволюция происходит также под знаком синкретизма, как развитие всей культуры итальянского Возрождения; переносясь в мифологию, он превращается в пережиток.

Обзор мы заключим Дюрером, у которого, наоборот, жест передан с максимальным темпераментом. Его "Христос среди учителей" датируется точно 1506 г., написан в Италии и остается там же (Рим, Галерея Барберини). В произведении совершенно ясны итальянские влияния.

Отрок в венке шести характерных глубоко задумавшихся голов книжников и фарисеев и трех увесистых раскрытых фолиантов определяется интеллектуально и эмоционально гораздо больше четким и несколько судорожным жестом нервных рук с длинными пальцами, чем незначительными чертами милостивого склоненного вправо лица. Обе руки опять-таки в геометрическом центре. Левая ниже и обращена к нему ладонью, широко расставленными и напряженными пальцами, словно готовая что-то охватить, — к зрителю. Указательный палец правой находящейся выше руки отгибает большой палец другой. Рисунок Альбертины выделяет особо эти руки Христа. Их касаются слева другие руки лысого страшного старика в



Рис. 7. А. Дюрер. Христос среди учителей.
Рим. Галерея Барберини

профиль с чепцом на голове, с оскалом зубов и выступающей челюстью. Эти руки, большие, угловатые, заостренные, с буграми, не менее выразительны и напряжены. Левая, как у отрока, также ниже, а правая выше, и отставленный палец правой, так же как указательный левой, убеждают в том, что только что этот старик так же считал по пальцам, как в данный момент это делает Христос. Мотив счета на пальцах Дюрер также усиливает почти повторением, намеком на повторение, как мастер Испанской капеллы. Сплетение этих четырех напряженных рук в геометрическом центре портала в такой же мере характеризует столкновение мнений, как остановившийся и устремленный в глубокое раздумье взор старика, который так же искренне жаждет истины, как мальчик. Жест счета на пальцах сильнее всего пережит и выражен северным мастером, у которого готика глубоко в крови.

Подведем итоги.

У всех мастеров жест счета на пальцах в основе одинаков и совпадает с правилом Леонардо да Винчи. Пальцы правой руки, указательный или третий, или большой и указательный вместе, перебирают пальцы левой, обращенной ладонью вверх. Жест имеет смысл счета аргументов в схоластическом диспуте или проповеди или является атрибутом схоласта в портрете, отражая в такой же мере метод мышления, как служба мнемотехническим приемом. Привычный жест находит отражение в искусстве итальянского Возрождения на протяжении двух веков, от XIV до XVI. Мы встречаем его у художников всех школ: тосканской, умбрийской, ломбардской, венецианской и на той же итальянской почве у иноземных мастеров, фламандца и немца. Его символическое значение в композиции определено сперва повторением мотива, потом тенденцией к центральному месту в композиции, наконец, сочетанием центральности и почти повторения у Дюрера. Около 1500 г. мотив является каноничным в художественных мастерских и находит соответственное место в трактате Леонардо да Винчи. Становясь бытовым явлением, он по существу для этого времени уже является пережитком, поскольку в эту пору он воспроизводится художниками старой формации, вроде Пинтуриккьо и наивными бытописателями, как Карпаччо. Если для Кваттроченто список выше приведенных иллюстраций, несомненно, можно пополнить, то в искусстве Высокого Возрождения он исчезает. В рафаэлевском "Диспуте" из Stanza della Segnatura ему как старомодному педантству больше нет места стилистически, ибо новая эстетика требует жеста свободного, картинного размаха, широты и плавности. Но вопрос решается не только в плоскости эстетики. История нашего жеста исчерпывается и культурно-исторически вместе с неуклонным закатом схоластики. Саркастическую отходную этой схоластике произносит Рабле, повествуя об обучении Гаргантюа у доктора богословия, магистра Тюбаль Олоферна. Магистр читает ученику, между прочим, "De modis significandi"¹² с комментариями многих ученых, употребляя на это 18 лет и 11 месяцев. Ученик так превосходно усваивает себе текст, что на испытании цитирует его наизусть сзади наперед. Вместе с тем он доказывает материю на пальцах – prouvoit sur ses doigts, – что de modis significandi non erat scientia¹³. Так ученик схоласта, Гаргантюа, приводит доказательство на пальцах, но это доказательство обращено против наставника и против руководства.

¹ "Об изображении одного, говорящего среди многих" (итал.).

² "Если ты хочешь изобразить одного, говорящего среди многих, то позаботься обдумать тему, на которую он должен рассуждать, и приспособить к ней все жесты, относящиеся к этой теме" (пер. А.А. Губера).

- ³ “Если в этой теме разъясняются различные доводы, то делай так, чтобы говорящий держал двумя пальцами правой руки один палец левой, загнув предварительно два меньших” (пер. А.А. Губера). (Lib. III, cap. 376). См.: *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura / Pref. di M. Tabarrini. Roma, 1890* P. 127.
- ⁴ *Della Torre A. Storia dell'Accademia platonica. Rocca S. Casciano, 1902* P. 204–208. Согласно статутам Болонского университета от 1401 г. и Флорентийского университета от 1431 г.
- ⁵ «Сверх того поэт отличался несравненными способностями, великопленной памятью и остротой суждений, так что, когда в Париже на диспуте *de quodlibet*, – а такие диспуты время от времени устраивались на богословском факультете – поэт защищал 14 тезисов по различным вопросам против многих ученых мужей, он, выслушав все “за” и “против” своих оппонентов, затем без запинки последовательно повторил их возражения и в том же порядке остроумно разбил один за другим эти противоречивые доводы» (пер. Э.Л. Линецкой). См.: *Vossaccio G. Vita Di Dante / Publ. di F. Macri-Leone. Firenze, 1888*.
- ⁶ “Начнем с телесных одежд, которые, как я знаю, признак самой большой суетности и большого смертного греха. Желает ли ты узнать, насколько это плохо? Сейчас я тебе это истолкую и научу тебя. Я хочу показать тебе, что есть 10 видов оскорблений Бога, и все они связаны с одеждой. Считаю по пяти. Поднимай первый [палец].
Первый признак, говорю тебе, это тщеславие. Второй – переменчивость. Третий – изнеженность. Четвертый – вычурность. Пятый – беззаконие. Вот тебе первые пять.
Загибай теперь другие пять [пальцев]. Первый – излишество. Второй – любопытство. Третий – любовь к новинкам. Четвертый – злорадство. Пятый и последний – ущербность” (*Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCXXVII. Vol. I–III / Ed. L. Banchi. Siena, 1880–1888. Vol. III. P. 186*).
- ⁷ “Но отметьте эти способы доказательства ... которых, как я знаю, пять” (*Ibid. Vol. I. P. 69*).
- ⁸ “Послушайте и усвойте этот счет и считайте до пяти...” (*Ibid. Vol. I. P. 193*).
- ⁹ “Поместите эти аргументы в кошелек и сохраняйте их месяцами” (*Ibid. Vol. II. P. 4*).
- ¹⁰ “О купцах и мастерах и как вести торговлю” (*итал.*).
- ¹¹ “Ты узнал 18 видов греха в торговле и благодаря этому, может быть, ты понял, какими способами ты можешь заниматься ею без греха, как учат святые учителя. Из семи обстоятельств ты уже понял три. Первое – лицо, которое будет заниматься торговлей, второе – намерение, с которым к торговле приступают. Ты знаешь о лице, о намерении и о способе действия. Теперь рассмотрим место и время...” (*Ibid. Vol. III. P. 243*).
- ¹² “О способах обозначения” (*лат.*).
- ¹³ «“О способах обозначения” – не наука» (*лат.*). См.: *Rablais F. La vie de Gargantua et Pantagruel, I, ch. XIV*.

С.Б. Кулаева

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ ЗАВИСИМОСТИ В ОФОРМЛЕНИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ОММАЖА

Изучая средневековый оммаж, мы в первую очередь находим символы зависимости. Несомненно, отношения, оформлявшиеся символическим актом оммажа, заключались не только в установлении зависимости одного лица от другого, важную роль в этих отношениях играли и взаимные обещания сеньора и вассала, принцип воинско-вассальной службы, договор о партнерстве и союзе. Однако именно зависимость и подчинение определили как первоначальный характер вассально-сеньориальной связи (условно называемой “вертикальной связью”), так и образы ее символического оформления.

Большая вариативность символов зависимости соответствовала разнообразию ситуаций, когда требовалось утвердить власть одного человека над другим. При изучении жестикуляции, оформлявшей оммаж, наиболее плодотворным оказывается метод использования двух взаимодополняющих источников – письменных и иконографических.

Основными характеристиками оммажа в средние века было добровольное вверение вассала своему господину, сопровождавшееся обещанием подчинения и службы. На что сеньор отвечал готовностью принять вассала (человека) под свою защиту и покровительство. Хорошо известная вассальная присяга 802 г. передает это следующим образом: “... fidelis sum, sicut homo per dictum debet esse domino suo” (... я верен [тебе] так, как человек по установленному правилу должен быть верен своему господину)¹. Формула была включена в текст клятвы, которой подданные Карла Великого должны были подтвердить свою готовность верой служить каролингскому суверену. На деле речь шла об универсализации института вассалитета, для чего потребовалось использовать такое сильное средство, как публичная всенародная клятва. Примененное в формуле понятие “homo” могло заменяться словами “vassus” или “fidelis”, а могло и дополняться ими. Понятию “homo” принадлежала основополагающая роль во фразеологии оммажа. В документе 802 г. суть самих отношений с сеньором передана через объявление себя “человеком” господина (fidelis sum, sicut homo ... debet esse domino suo...). Человек, назвавший себя “homo” (vassus, fidelis), признает тем самым свою зависимость, осознанность им своих обязательств и специфическую форму связи с господином.

Рассмотрим самый известный из жестов, оформлявших ритуал оммажа – сложенные руки вассала, которые сеньор принимает в свои руки. Этот символ стал универсальным знаком вассально-сеньориальных отношений благодаря своей выразительности и специфичности.

В гейдельбергской рукописи “Саксонское зеркало” XIV в. мы находим богатейший материал, иллюстрирующий всевозможные ситуации принесения оммажа и использовавшуюся при этом жестикуляцию. Особенность этого источника заключается в том, что изображения конкретных жестов и поз всякий раз дополняются письменным комментарием, что позволяет успешно сопоставлять лексические формулы и названия ритуалов с их визуальным оформлением. Соответственно всякий раз, когда в комментарии содержится слово “Mannschaft” (оммаж), на изображении мы видим специфический жест сложенных рук, хотя как сами ситуации, требующие принесения оммажа, так и варианты иконографического воспроизведения жеста могут быть очень разнообразны.

В ряде случаев художник прибегал к своеобразному приему, облегчавшему его задачу передать разносторонние отношения между господином и его вассалом. В одном изображении соединялись несколько связанных между собой действий, в силу чего одна и та же персона изображалась не с двумя, а с тремя, пятью или даже десятью руками – в зависимости от того, сколько действий требовалось представить. Чтобы указать на определенный временной отрезок, например, рисовалась дополнительная рука, указывавшая на солнце или луну; во многих случаях было необходимо уточнить имущественные отношения и тогда “лишние” руки указывали на определенные предметы или земельные владения; нередко в третьей руке находится важный символический предмет, а бывало, что многочисленные руки одного вассала служили исключительно для того, чтобы имитировать толпу, чьи интересы представляет изображенный человек.

Но при всем многообразии изображавшихся в “Саксонском зеркале” сцен, характеризующих отношения господина и вассала, неизменным остается центральный символический элемент – протянутые и сложенные вместе руки вассала, – символизирующий добровольность вверения себя и признание зависимости. Господин, заключая руки вассала в свои ладони, выражал его принятие под свою сеньориальную защиту. Изображение этого взаимного жеста присутствует в рукописи всякий раз, когда в ее письменной части присутствуют слова “Heit” и “Mann” (рис. 1).

Описанный символический акт стал отличительной чертой оммажа. Изображения этого жеста не оставляют сомнений в том, что перед нами именно оммаж, равно как и в том, что человек, протягивающий сложенные руки, – вассал, а тот, кто принимает руки вассала в свои – сеньор. Важно подчеркнуть, что в оформлении иерархии устанавливаемых отношений первостепенное значение имел именно жест рук вассала. Этот знак подчинения другому лицу мог дополняться и усиливаться его коленопреклоненной позой.

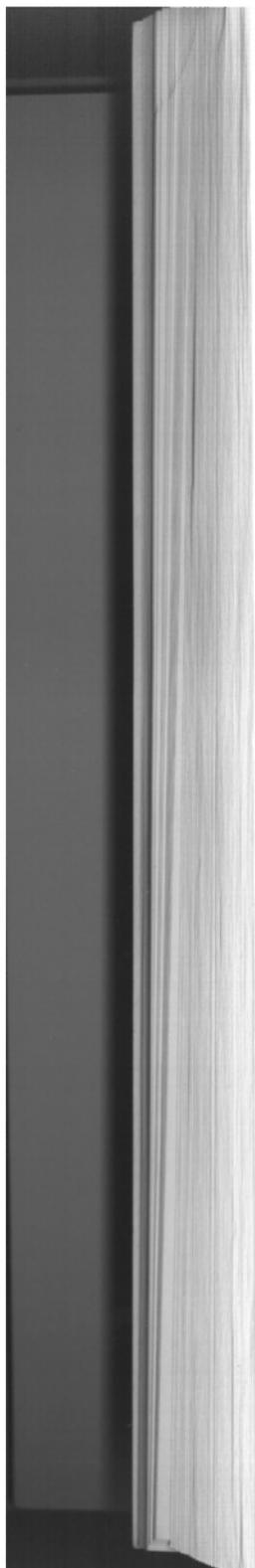




Рис. 1. "Саксонское зеркало".
Миниатюра XIV в. Гейдельберг. Университетская б-ка

На рассматриваемом изображении сеньор сидит на возвышении, а вассал преклоняет перед ним колени. Однако эта поза, подчеркивающая почтительность и признание власти сеньора – выразительная, но не определяющая черта символики оммажа в целом. Существует представление о равнозначности двух составляющих символики оммажа – жеста рук и коленопреклоненной позы². Иконографический материал, в том числе ряд изображений оммажа из "Саксонского зеркала", показывает, что если жест рук являлся действительно непременным условием демонстрации ритуала оммажа, то позы вассала и сеньора были совсем не столь строго детерминированы: наряду с вассалом, преклонившим колени (или колени) перед сидящим сеньором, мы находим и изображения стоящего вассала, протягивающего руки стоящему же господину.

Интересная особенность "жеста сложенных рук" – его оригинальное, сугубо средневековое происхождение. Подобного жеста, насколько мне известно, не знала ни античность, ни средневековая

Византия, ни другие эпохи, культурное влияние которых так часто проявляется в образной и правовой системах средневекового Запада. Очевидно, этот жест возник в самом начале развития новых отношений у народов Западной Европы. На основании письменных источников VI–VIII вв. можно утверждать, что уже тогда этот жест был известен и обозначался на латыни “*junctis manibus se commendare*”, т.е. именно так, как и описывался оммаж в течение средних веков. В одном из наиболее ранних свидетельств (IX в.) о воинском оммаже мы находим и описание жеста вассала, и его признание своего зависимого положения, переданное непосредственно в прямой речи что, очевидно, подчеркивало особое значение активной позиции человека, приносящего оммаж:

Mox, manibus junctis, regi se tradidit ultro
Et suum regnum, quod sibi jure fuit.
“Suscipe, Caesar, ait, me nec non regna subacta.
Sponte tuis memet confero servitiis”³.

(Тотчас, сложив руки, передал себя царю и сверх того свое царство, которое принадлежало ему по закону. “Прими, Цезарь, – говорит, – меня и подчиненное мне царство, по доброй воле ставлю себя на службу тебе”.)

Определяющим жестом в ритуале оммажа был символический жестверяющего себя вассала, в то время как ответный жест сеньора обогащал и расширял смысл устанавливаемых отношений. Письменные источники обычно не воспроизводят описания жеста сеньора, ограничиваясь сообщением о сложении рук вассала, – очевидно, главным ключевым символом классического оммажа. Существует представление, что выражение “*junctis manibus*” следует понимать как описание обоюдного жеста вассала и сеньора, т.е. сложенные руки вассала, вложенные в руки сеньора, обозначаются единой формулой “*junctis manibus...*”⁴. Тем самым выражение “*junctis manibus se commendare*” приравнивается к хорошо известному названию взаимного жеста оммажа – к “*immixtio manuum*”. Нет сомнения в том, что “*immixtio manuum*” обозначает именно такой взаимный жест: руки вассала в руках сеньора. Трудно, однако, согласиться с тем, что глагол *se commendare* (или *se tradere*) в сочетании с определением (как именно передал себя?) – “*junctis manibus*” (т.е. передал себя, сложив руки) может относиться в равной мере и к сеньору, и к вассалу.

В отличие от формулы “*immixtio manuum*” выражение “*junctis manibus se commendare*”, очевидно, передает лишь символический жестверения себя, оставляя открытым вопрос о том, какой ответный жест последовал со стороны сеньора. В хартии аббатства Клуни 1150 г. этот жест описывается теми же словами, что и в

древнейших свидетельствах: "...et jam dicto patri junctis manibus se commendavit"⁵.

Для оммажа вообще характерно такое выдвижение на первый план действий и роли вассала, а о сеньоре обычно говорится меньше и не столь выразительно. Примером тому может служить и основное для отношений оммажа понятие "homo", от которого произошло и слово "hominium" или "homagium", в то время как статус господина или сеньора практически не нашел отражения в лексических формулах, с помощью которых описывается акт оммажа. В рассматриваемых примерах сеньор называется и *Herr*, и *Царь* (Цезарь), и *Pater*, в зависимости от конкретной роли и общественного положения принявшего оммаж человека.

Неудивительно, что на изображениях в центре внимания оказывался жест вассала. Сказанное, однако, не означает, что ответный жест сеньора не имел собственного значения. Один и тот же жест вручения себя другому, известный нам по формуле "junctis manibus se commendare", мог вызывать различные ответные жесты, большинство которых не отразились в описательных текстах, но хорошо прослеживаются на изобразительном материале.

Рассмотрим два распространенных способа, которыми сеньор принимал протянутые сложенные руки. Один из них – уже известный нам жест двух рук сеньора, заключающих в себя руки вассала. Этот жест интересен не только как символ защиты и покровительства, которые сеньор обещал своему "человеку", но и как символ, определенным образом снимавший унижительный элемент устанавливаемой подчинительной связи. Можно сказать, что жест сеньора облагородил вассальную зависимость, оформлявшуюся символическим актом оммажа. Именно с утверждением в каноне оммажа такого ответного жеста сеньора он стал ритуалом, оформлявшим взаимные отношения.

Нас же в данном случае интересует принцип зависимости, отраженный в жесте протянутых сложенных рук вассала и некоторых других жестах. С этой точки зрения интересен второй вариант ответного жеста сеньора: на некоторых изображениях сеньор не заключает протянутые ему сложенные руки в свои ладони, а принимает их одной рукой. Самое раннее свидетельство существования такой жестикуляции в оммаже относится к началу IX в. В рукописи, содержащей различные грамматические тексты, в отрывке "De ostio partibus orationis", содержится инициал с изображением двух символических фигур, составляющих букву "P" (рис. 2). Изображение это уже не раз привлекало внимание исследователей средневековой иконографии: Франсуа Гарнье увидел в нем иллюстрацию мысли грамматика о существительном и глаголе как основе языка, а его коллега Яник Карре трактует этот сюжет в эротическом плане⁶.



Рис. 2. Грамматический текст.
Миниатюры IX в. Париж. Нац. б-ка Франции. Ms. lat. 13025, f. 14

Представляется, однако, что в данном случае мы имеем дело со сценой своеобразного оммажа, хотя, пожалуй, здесь больше подойдет понятие коммендации в том широком значении, в каком оно применялось в раннем средневековье. Пример этот чрезвычайно ценен для исследователя средневекового оммажа: здесь налицо и символический жест сложенных рук, и другой важный символический элемент оммажа – поцелуй. Хорошо известно, что поцелуй нередко дополнял символическую жестикуляцию оммажа, а порой и выступал в роли главного символа, определявшего характер устанавливаемых отношений. Примером такого оммажа может служить следующая формула: “fecit hominum per manum et osculum” (приносит оммаж рукой и поцелуем)⁷. Интересно отметить, что хотя исследователи жестов оммажа (Г. Миттайс, Я. Карре, Ф.Л. Гансхоф и др.) относили возникновение символического поцелуя в оммаже лишь к концу XI–XII вв., изображение поцелуя на рассматриваемом рисунке позволяет предположить, что этот символ уже в IX в. входил в ритуал оммажа.

Особенно интересна фигура, выступающая в традиционной роли сеньора, принимающего оммаж. Одной рукой он держит за запястья сложенные руки комментирующего себя человека, в другой – у него некое орудие, возможно нож.

Подчеркнутая парадоксальность этой сцены заключается в том, что договор о мире, символизируемый поцелуем, сочетается здесь с ярко выраженной угрозой со стороны вышестоящего лица. При этом следует обратить особое внимание на то, что в этой ситуации жест руки, принимающей оммаж, отличается от рассмотренного выше жеста сеньора, содержащего в себе обещание покровительства и защиты (две ладони, сомкнутые вокруг рук вассала). Здесь же жест господина, удерживающего рукой запястья вассала, скорее говорит о подчинении. Можно привести и другие примеры использования жеста одной руки при принятии оммажа в ситуациях, отличавшихся особенно жестким характером устанавливаемых отношений. Именно такой жест нередко встречается на изображениях оммажа, который принимает дьявол⁸.

Интересно также отметить пассивный характер жеста рукверяющего себя человека на рассматриваемом изображении: его руки безвольно соединены в руке господина, а не протянуты решительным жестом, подчеркивающим добровольность.

Чтобы лучше понять первоначальный смысл жеста сложенных рук лица, приносившего оммаж, обратимся к истории его возникновения. Наиболее вероятно, что этот символический жест происходит от жеста пленника, вынужденного подать победителю сложенные руки, чтобы их стянули веревкой. В этом смысле для нас интересны некоторые изображения Страшного суда, где символы власти и

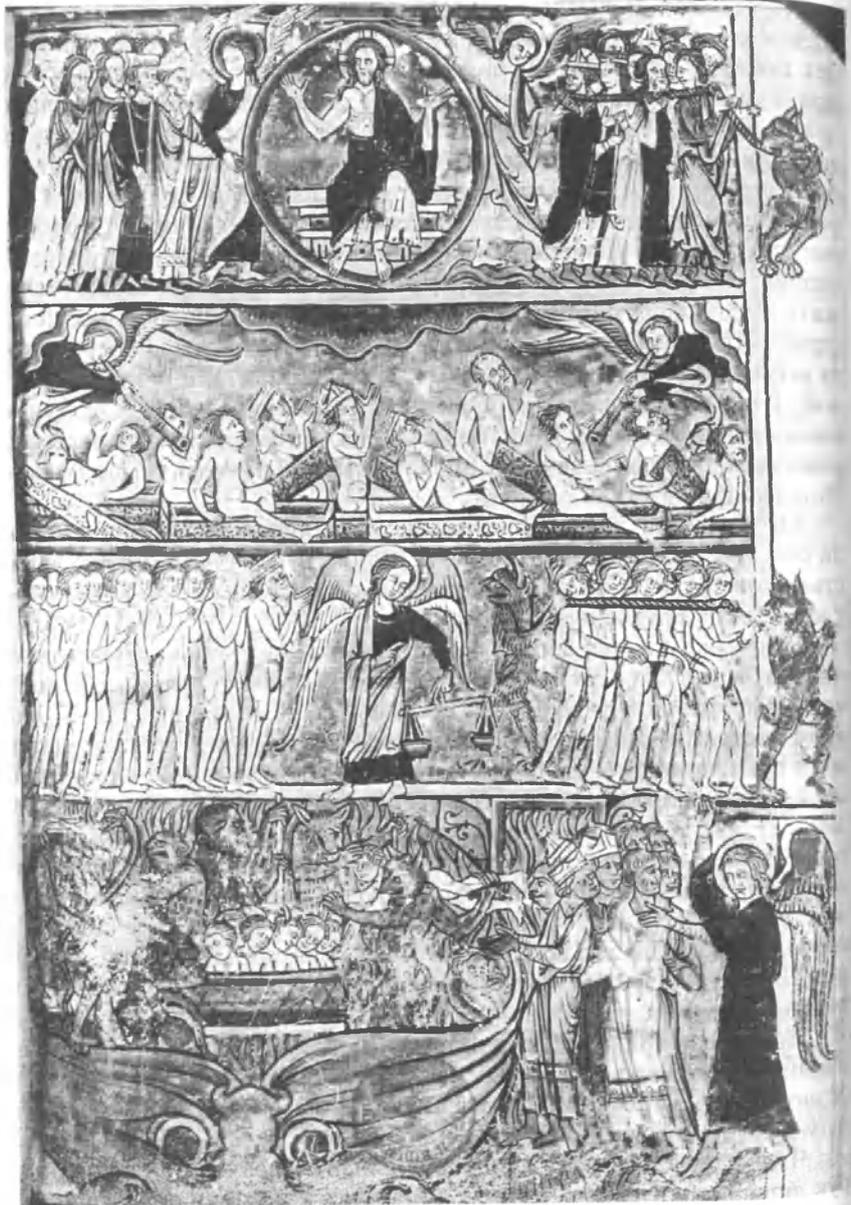


Рис. 3. Псалтирь Маргариты Бургундской.
Миниатюра XIII в. Париж. Б-ка св. Женевьевы. Ms. 1273. f. 19

зависимости не дополнительный элемент, а главная определяющая тема. При этом власть низкого рода, унижительная для подчиненного – дьявольская – противопоставляется власти возвышенной – божественной. Примером тому может служить миниатюра первой половины XIII в. из псалтыри Маргариты Бургундской (рис. 3). В верхней сцене мы видим первое разделение людей верховным судьей на праведников и грешников. Ангел ведет одного из праведников, взяв его за руку, и таким образом увлекает за собой всех других праведников. Грешники оказываются во власти дьявола, символом чего выступает надетая на шею группы грешников веревочная петля, конец которой держит дьявол.

Грешники протягивают вперед руки, но головы их обращены назад и позы выразительно подчеркивают отсутствие какой-либо добровольности в их положении невольников дьявола. Ниже, в сцене “Взвешивания душ”, повторяется тот же символ, однако тема зависимости и плена усилена: веревка не только охватывает шею грешников, но и руки каждого из них связаны вместе веревками. Безнадежная порабощенность этих душ выражена с предельной символической ясностью.

Важно отметить, что символ пленника был в образном плане близок символике вассально-сеньориальных отношений на протяжении всей эпохи средневековья. В качестве примера можно привести миниатюру XIV в., воспроизводящую куртуазную модель отношений рыцаря и его Дамы (рис. 4). Как известно, важнейшей характеристикой теории куртуазной любви было отношение влюбленного рыцаря-вассала к Даме как к сеньору. Это культурное представление нашло свое отражение как во множестве литературных произведений, так и в художественных изображениях, где рыцарь-вассал нередко показан приносящим оммаж своей Даме. Таков, очевидно, и сюжет рассматриваемого рисунка. Интересная для нас особенность изображения состоит в том, что Дама стягивает на руках влюбленного петлю какого-то ремешка. Тема “добровольного пленения” обрела здесь новое своеобразное звучание в образах любовной лирики, оживив древний символ.

Как знак жесткого подчинения в сценах оммажа могла присутствовать и веревка, накинутая на шею того, кто приносил оммаж. Именно как оммаж, по-видимому, следует рассматривать историю Теофила, признавшего над собой власть дьявола. На миниатюре рукописи XIV в. (рис. 5) Теофил протягивает к дьяволу сложенные руки, а на шее у него надета веревка, конец которой держит дьявол. Веревка опять символизирует элемент оммажа, только надета она уже не на руки, а на шею зависимого человека. Нет сомнений, что и на этот раз символ использован для усиления темы унижительной зависимости, жестокой и позорной власти дьявола над Теофилом.



Рис. 4. Codex Manesse.
Cod. Germ. 848, f. 251.
Гейдельберг. Университетская б-ка



Рис. 5. Готье де Кенси. Чудеса Богоматери.
Гаага. Королевская б-ка

Упоминания веревки как символа добровольного, но вместе с тем жесткого подчинения находим и в древнейших документах. В клюнийской грамоте IX в. приводится такое описание древнего оммажа: "... corrigium ad collum meum misi et manibus in potestate Alariado... se tradidit" (... надел сам себе на шею веревку и руками передал себя во власть Алариадо)⁹. В другом документе, 1127 г., вновь упоминается добровольное "вверение себя другому через шею" – очевидно, опять же с помощью веревки: "flexis genibus... se ipsum per gulam tradidit" (встав на колени... сам себя через шею вверил)¹⁰.

Как было сказано, всюду в документах и текстах, описывающих классический оммаж, использована латинская формула "junctis manibus se commendare". Между тем в некоторых письменных свидетельствах слово "junctis" отсутствует. Иногда слова "manibus se commendare" приравнивались исследователями к формуле "junctis manibus se commendare", т.е. за ними видели все тот же известный жест сложенных рук. Однако пропуск в ряде текстов слова "junctis" представляется мне вовсе не случайным. Надо отметить, что руки не названы сложенными в особых случаях "неклассического" оммажа,

6. Одиссей, 2002

т.е. не связанного с воинской службой. Можно предположить, что существовал жест двух несложенных рук коммендировавшегося лица, которые сеньор брал в свои несложенные руки.

Письменные источники с несомненностью свидетельствуют о существовании особого оммажа сервов, который применялся при установлении зависимости и службы со стороны людей неблагородного происхождения. Эта специфическая форма оммажа получила название "homage servile". Термин этот был введен в историографию Пьером Пето (в статье "Homage servile" в 1927 г.)¹¹, однако в той или иной форме он применялся уже современниками. Старофранцузский документ 1244 г. так и называет этот символический акт "Homenages des servens" – в противоположность "Hominages des chevaliers"¹².

Документы XII–XIII вв. обозначают этот "низкий оммаж" и другими словами, например: *homagium rusticale* или *homagium corporis*. В документе 1231 г. говорится, например, об отношениях, устанавливаемых "per homagium corporis et servitutis", а в договоре 1355 г. мы вновь встречаем противопоставление – "Homagia nobilia et rusticalia"¹³. Выражение "homagium corporis" обретает особое значение ввиду существования в средние века специфического личного статуса, определявшегося словами "homo de corpore".

Первое появление термина "homo de corpore" мы наблюдаем в конце XI в., а его широкое распространение – в XII–XIII вв., что связано, по всей видимости, не с новизной самих отношений homo de corpore с господином, а с потребностью в более четком оформлении этих отношений. Ранние документы, определявшие отношения homo de corpore с сеньором, характеризуют их, в первую очередь, как отношения личной зависимости (1180): "servos nostros, ancillas, quos homines de corpore appellamus ... manumittimus et ab omni jugo servitutis absolvimus" (сервов наших, служанок, которых мы называем homo de corpore, мы отпускаем и освобождаем от ярма всякой рабской/сервильной повинности)¹⁴. Такая форма жесткой и по сути своей унижительной зависимости была, конечно, очень далека от принципов сознательной службы, характерных для рыцарского оммажа.

Часто встречающееся выражение "fecit hominium sicut homo de corpore"¹⁵ заставляет думать об особом обряде и прежде всего об особом, отличном от рассмотренного выше жесте рук. В этом выражении прочитывается явное сопоставление с обрядом оммажа, который приносили еще в каролингскую эпоху воины вассалы: "sicut homo (vassus) domino suo" (см. выше). Как мы полагаем, в нашем случае речь должна идти прежде всего о жесте двух несложенных рук того, кого именовали "homo de corpore".

Жест протянутых несложенных рук, несомненно, был хорошо известен раннему средневековью. На основании многочисленных



Рис. 6. Освобождение двух сервов.
Миниатюра XIII в. Париж. Нац. б-ка

Вконографических свидетельствах можно с уверенностью утверждать, что именно несложные протянутые вперед руки (обычно в сочетании с коленопреклоненной позой) символизировали религиозное признание и подчинение – иначе говоря, выступали в роли молитвенного жеста. По-видимому, можно говорить об известном соответствии традиционного оммажа сервов этому древнему жесту подчинения и признания высшей власти.

Этот как описана в документе 1170–1180 гг. из Фландрии ситуация добровольной передачи себя во власть господина свободной

женщиной, вынужденной принести особого вида оммаж из-за своего брака с сервом. Жест в данном случае описывается так: "... et, in servientem suum renitentem in virum accipere et habere mereretur, oblatis ei in servitium manibus"¹⁶. Из приведенной латинской формулы явствует, что знаком вступления в отношения личной зависимости и служения выступал жест протянутых рук, как можно думать, отнюдь не сложенных вместе. Материал изображений подтверждает справедливость нашего предположения об использовании в оммаже сервов жеста двух протянутых несложенных рук, которые сеньор брал в свои, тоже несложенные руки.

На французской миниатюре XIII в. (рис. 6) стоящий сеньор принимает оммаж у двух сервов, которые преклонили перед ним колени и протягивают к нему руки. Жест второго коленопреклоненного человека, — несомненно, жест двух несложенных рук. Труднее судить о жесте первой из коленопреклоненных фигур и об ответном жесте сеньора: мы видим, что руки этого серва заключены в руки его господина, но изображение не позволяет понять, сложены ли руки серва или нет. Как бы то ни было, жест второго серва уже достаточен, чтобы утверждать, что протянутые несложенные руки символизируют вверение себя другому и установление зависимости человека неблагородного звания от его господина.

Жест двух несложенных рук применялся, однако, не только в оммаже сервов, его применение не ограничивалось сферой установления жестких форм подчинения. Миниатюра конца XIII в. изображает графа Тулузы в сопровождении двенадцати консулов перед французским королем (рис. 7). Это пока единственное известное мне изображение двух несложенных рук вассала, которые сеньор берет в свои тоже несложенные руки. И хотя вассал — человек несомненно благородный, выбор жеста протянутых несложенных рук (тот же, что и в неблагородном невоинском оммаже) далеко не случаен. В данном случае граф — представитель города Тулузы, отстаивавший вместе с другими горожанами привилегии и права города. Поэтому и символический жест этого вассала подчеркнута гражданский, не военный, жест, — который объединяет графа с другими, не обязательно благородными, жителями Тулузы.

Гораздо чаще, чем изображение двух несложенных рук вассала и сеньора, как в письменных, так и иконографических памятниках встречаются изображения оммажа, где вассал протягивает сеньору одну руку, а сеньор отвечает жестом, напоминающим рукопожатие.

В письменных памятниках указание на рукопожатие, переданное словами "fidem dare", мы встречаем в описании опять же оммажа сервов. Но нет уверенности в том, что рукопожатие могло обозначать оммаж как таковой. Скорее можно говорить, что оно нередко дополняло оммаж и порою воспринималось как конституирующий

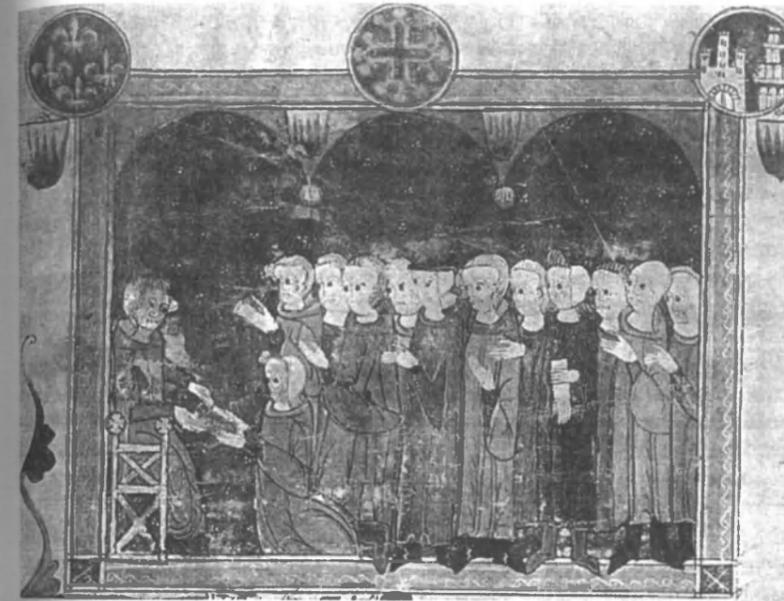


Рис. 7. Французский король принимает оммаж графа Тулузы. Миниатюра XIII в. Париж. Нац. б-ка. Ms. lat. 9187

элемент ритуала. Это связано с возникновением в *hommage servile* отношений верности, выражаемых понятиями "fidelitas", а в определенных случаях и "fides". В подобной ситуации *homo de corpore* выступает уже в роли личного статуса, обретение которого ставит человека в положение не только зависимое, но и подразумевающее определенное доверие, основанное на личной связи.

Оммаж, включавший рукопожатие, приносился, например, мэром селения, т.е. человеком, ответственным за исполнение административных функций. Так, в документе 1261 г. (г. Лан) сказано: "...promitens fide data in manu nostra quod se in perpetuum mamburniet, geret et habebit pro homine dicte domus, et preceptori et fratribus dicte domus serviet..." (обещая при том, что верность была удостоверена в нашей руке, что себя передает под вечную опеку и будет вести себя и держать себя как человек этого дома и будет служить наставнику и братьям этого дома)¹⁷.

Один из самых выразительных символов жесткого подчинения — поцелуй ноги. Однако вопрос о связи символического поцелуя ноги с средневековым оммажем нельзя считать решенным. Несомненно,

существуют свидетельства, что поцелуй ноги присутствовал в некоторых ритуалах, связанных с принесением оммажа. Сообщение об оммаже баварского герцога Тассило – один из наиболее известных и красноречивых ранних документов, описывающих символические действия, которыми сопровождалось принесение оммажа. Наряду с упоминанием классического оммажа, выраженным жестом рук – *tradens se manibus in manibus domni regis Caroli in vassaticum* (передавая себя в качестве вассала, вложив свои руки в руки господина короля Карла), – мы встречаем здесь и упоминание о поцелуе ноги (буквально: колена): *oscula tum libans genibus predulcia regis* (осыпая тогда колени короля сладчайшими поцелуями)¹⁸.

Существуют и другие свидетельства как о поцелуе колена, так и о поцелуе ступни (*osculo pedis*)¹⁹. Общей чертой всех ситуаций, когда один человек вынужден был целовать ногу другого, вышестоящего лица диктовалась необходимостью жесткого подчинения нижестоящего человека. Именно эта функция была нередко присуща и оммажу, особенно, когда речь шла об отношениях вооруженных людей, возможно – недавних врагов. В таких случаях оммаж выступал в роли универсального способа установления необходимой иерархии, когда победитель вынуждал побежденного стать “человеком”. Присутствие описания поцелуя ноги рядом с описанием воинского оммажа не означает, однако, тождества этих двух ритуалов, речь идет о взаимодополнении двух известных методов утверждения власти одного человека над другим. Например, Карл потребовал от Тассило и оммажа, и поцелуя ноги, чтобы таким образом усилить символическое подчинение взбунтовавшегося герцога.

Известное мне иконографическое воспроизведение поцелуя ноги лишь подтверждает эту мысль. Рисунок конца XII в. (рис. 8) изображает Ричарда Львиное Сердце (1189–1199) целующим ногу императора Генриха VI (1190–1197). Сам Ричард при этом представлен распростертым у подножия трона и одновременно согнувшим колени. Сюжет этого изображения относится к периоду пленения Ричарда в 1193–1194 гг. Как император, так и Ричард нарисованы с коронами на головах, чем художник, возможно, пытался передать драматизм ситуации, когда один представитель королевского дома оказывался в униженной зависимости от другого европейского монарха. В данном случае символ поцелуя ноги не связан с принесением оммажа и выступает в самостоятельной роли утверждения власти одного (Генриха VI) и принижения другого (Ричарда).

Таким образом, сравнение символов зависимости, использовавшихся при оммаже, позволяет лучше понять конкретное содержание оммажа и определить происхождение отдельных элементов ритуала. В высшей степени интересно и сравнение символов зависимости в других ситуациях, требовавших утверждения власти одного



Рис. 8. Ричард Львиное сердце целует ногу императору Генриху VI. Берн. Муниципальная б-ка

человека над другим. Однако их всестороннее рассмотрение выходит за рамки данного исследования.

¹ *Capitularia missorum specialia* (802) // *Monumenta Germaniae Historica, Capitularia regnum francorum I* / Ed. A. Boretius. 1883. N 34. P. 102.
² Schmitt J.-C. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. P., 1990. P. 295–297.
³ Boutruche R. *Seigneurie et féodalité. I. Le premier âge des liens d'homme à homme*. P., 1959. P. 336.
⁴ Schmitt J.-C. *Op. cit.* P. 295–297.
⁵ Bruel A. *Recueil des chartes de l'abaye de Cluny*. P., 1903. Vol. IV. N 324.
⁶ Carriv F. *Le langage de l'image au Moyen âge. Signification et symbolique*. P., 1982. Carré Y. *Le baiser sur la bouche au Moyen âge. Rites, symboles, mentalité XI–XV ss.* P., 1992. III. 58.
⁷ Mineis H. *Lehnrecht und Staatsgewalt*. Weimar, 1933. S. 499.
⁸ *Bible moralisée*. Wien, Österreichische Nationalbib., codex vindobonensis 2554, fol. 51 d.

- ⁹ *Bruel A.* Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny. P., 1870–1903. Vol. I. N 30.
- ¹⁰ *Garand M.* Essai sur les Institutions Judiciaires du Poitou sous le Gouvernement des comtes indépendants, 902–1137. Poitiers, 1910. P. 172.
- ¹¹ *Petôt P.* L'hommage servile // *Revue historique de droit.* 1927. P. 69–107.
- ¹² *Du Cange Ch.-D.* Glossarium mediae et infimae latinitatis / Ed. Favre. Niort 1883–1887. Vol. 4. P. 216.
- ¹³ *Ibid.* P. 219–220.
- ¹⁴ *Niermeyer T.F.* Medieval Latinitatis Lexicon minus. Leiden, 1976. P. 494.
- ¹⁵ *Petôt P.* Op. cit. P. 73.
- ¹⁶ *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores.* Hannover, 1826–1913. Vol. XXIV. P. 625.
- ¹⁷ *Petôt P.* Op. cit. P. 73.
- ¹⁸ *Schreiner K.* "Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes" // *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen.* Tübingen, 1990. P. 118. N 69.
- ¹⁹ *Mitteis H.* Lehnrecht und Staatsgewalt Weimar, 1933. S. 499.

ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

О.С. Воскобойников

ARS INSTRUMENTUM REGNI. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЛАСТИ ФРИДРИХА II В ИСКУССТВЕ ЮЖНОЙ ИТАЛИИ (1220–1250)

Функционирование искусства как механизма репрезентации власти в средневековом обществе представляется сегодня одним из самых интересных направлений исследования для историка, задавшегося вопросом о взаимосвязи культуры и политики, *artes* и *regnum*. XIII век особенно интересен для такого подхода, поскольку именно об этом времени можно говорить как о начале формирования новоевропейского государства с его собственным языком, собственными ценностями и этическими задачами, которые, при всей их зависимости от христианской идеологии, обретали самостоятельное значение¹. В позднее средневековье, отмеченное усложнением политической структуры, новыми конфликтами, которые сопровождали перемены в обществе, значимость изображений резко возрастала². В Италии крупные политические институты, прежде всего папство, довольно рано осознали убеждающую силу искусства, будь то архитектура или изображения³.

В ситуации острого противостояния между Империей, объединенной с Сицилийским королевством, с одной стороны, и североитальянскими коммунами и папством – с другой, Фридрих II Штауфен и его окружение также придавали большое значение пропагандистской роли искусства, прежде всего архитектуры как наиболее масштабного из его жанров. Знаковость архитектуры усиливается тем, что она воспринимается гораздо более многочисленной публикой, чем произведения любого другого жанра. Это важно отметить для понимания роли искусства как средства репрезентации власти в Сицилийском королевстве.

Не менее важен и тот общекультурный контекст, в котором я предлагаю рассматривать искусство Южной Италии. XIII век стал переломным в оценке ручного труда, позитивное и уважительное отношение к которому было унаследовано от викторианцев XII в. Это новое отношение распространилось и на *artes mechanicae*⁴ – по

“престижности” они фактически приравнивались к свободным искусствам. Сохранилось свидетельство хрониста XIII в. о том, какое большое значение всесторонне образованный Фридрих II лично придавал искусству⁵. При столь внимательном отношении к искусству оно не могло не обрести *государственного* значения⁶.

Такое утверждение содержит в себе ловушку, в которую часто попадают исследователи, пишущие о “штауфеновском искусстве”: они ищут во всей художественной продукции Южной Италии знаки власти, присутствие государственного заказа или лично Фридриха II. При таком подходе создается впечатление, что в Сицилийском королевстве не было никакого иного искусства, кроме светского, государственного. Этой ошибки легко избежать, обратившись к опыту одного из первооткрывателей южноитальянского искусства, Эмиля Берто, который порознь описывает “провинциальное искусство” – церковную архитектуру, продолжавшую активно развиваться при Фридрихе II независимо от государственного заказа⁷, и “имперское искусство” – новое течение, вобравшее в себя несколько художественных традиций, в котором особенно сильно отразились представления Фридриха II и его окружения о власти⁸. Итак, будем исходить из того, что искусство Южной Италии вовсе не ограничивается “штауфеновским искусством”⁹, но здесь нас будет интересовать именно оно.

Самым очевидным воплощением светской власти был феодальный замок¹⁰. Уже в 1221 г. на Капуанском сейме Фридрих II начал осуществление обширной программы по реструктурированию архитектурного пространства в Сицилийском королевстве. С одной стороны, королевские замки должны были служить реальной защитой жителей, с другой – были частью обширной идеологической программы Фридриха II, направленной на то, чтобы укоренить в сознании подданных идею вездесущности власти, которая одна заботится об их безопасности. Эта идея отразилась и в “Мельфийских конституциях”, которые запрещали частным лицам строительство укрепленных сооружений и башен, “поскольку мы считаем, что наших укреплений и, что еще надежнее, нашей защиты, вполне достаточно для безопасности подданных нашего королевства”¹¹.

Использование замков в системе государственного управления вовсе не было новшеством, такую же функцию они выполняли в Англии эпохи Генриха II и в других странах. Оригинальность состоит в геометрической правильности их форм: квадрат, восьмиугольник, шестнадцатиугольник, круг, в то время как типичным для этой эпохи следует считать скорее вписанный в ландшафт замок неправильной формы, вроде замка Шийон на берегу Женевского озера. Из дошедших до наших дней *castra* Фридриха II наибольший интерес представляют замки, построенные по его приказу на восточном

побережье Сицилии в конце 30-х – 40-х годах в связи с обострением конфликта с папством, которое пользовалось поддержкой морских республик¹². Кагель-Маниаче в Сиракузах, Кагель-Урсино в Катании, замок в основанной императором Августе. К этой же типологической группе можно отнести так называемый *castello dell'imperatore* в Прато (Тоскана), построенный в непосредственной близости от мятежной Флоренции, и многочисленные крепости на Апулийском побережье (Лучера, известная в основном по зарисовкам XVIII в., Бари). Все они в большей или меньшей степени претерпели перестройки в послештауфеновское время, что очень затрудняет реконструкцию их первоначального облика.

За сто лет изучения штауфеновской архитектуры в Южной Италии, начатого Артуром Хазелофом, Эдуардом Штамером и Эмилем Берто¹³ в конце прошлого века, было выдвинуто много предположений относительно происхождения этой необычной, как правило, квадратной или производной от нее структуры. Наиболее распространенной является точка зрения, согласно которой прототипы оборонительной архитектуры Фридриха II следует искать на Ближнем Востоке, в омейядских крепостях VII–IX вв., в рибатах, которые, в свою очередь, повторяют схему византийских замков (например, Тугга и Сbeitла в Тунисе)¹⁴, и в античных сооружениях, например во дворце Диоклетиана в Сплите (Далмация, около 300 г.)¹⁵. Эмил Берто предположил существование связи между замками Фридриха II, крепостями крестоносцев и через эти последние – с зодчеством Шампани и Бургундии, к которому Фридрих II якобы имел особое расположение¹⁶. Эта гипотеза отчасти подтверждается на материале раскопок последних десятилетий¹⁷, но прототипы этих замков можно видеть и в норманнских донжонах, и в квадратных цитаделях, которые, в свою очередь, через арабские крепости восходят к римским *castra*, построенным на *limes arabicus*¹⁸.

Между тремя сицилийскими замками, несмотря на одновременность их возведения, единый заказ и схожесть в общем плане, существуют значительные различия. Если Кагель-Урсино являлся чисто военным сооружением, что видно по грубоватой утилитарности его внутренней отделки, то Кагель-Маниаче с его широкими залами и изящной мраморной отделкой стен был явно предназначен не только для обороны, но и мог служить как *domus*, *solacium* императора. Об этом свидетельствует и его великолепный готический портал, по пропорциям полностью соответствующий порталам соборов Северной Европы, только на месте фигур пророков или разумных и неразумных дев мы видим здесь тонкие чередующиеся колонны из разных сортов мрамора с капителями коринфского ордера. Такие же колонны украшают и внутренние помещения. Натурализм их растительного орнамента повторяется в декоре архивольта портала,

средокрестий сводов и имеет прямые параллели в убранстве других замков.

Замок располагался всегда на видном, часто возвышающемся над городом месте и таким образом оказывался отделенным от основного городского пространства. В то же время замок является структурообразующим элементом застройки и “физической проекцией власти”¹⁹. Создавалась биполярная система, в которой и местный житель, и иностранец могли сразу различить присутствие государя. Каждый элемент был “знаком власти” и частью территории²⁰. Как чиновники на местах являли собой “вездесущность” императорской власти, так и замки, строившиеся по единому заказу, выполняли ту же задачу²¹. Использование типовых геометрических моделей, с одной стороны, свидетельствует о формировании “серийности” в искусстве Южной Италии (такая тенденция намечалась и в других странах Европы²²), а с другой – о желании Фридриха II выработать такой язык в архитектуре, который был бы понятен во всех областях королевства, будучи символическим выражением его могущества. Кастель-Маниаче представляет собой пример нового типа *замков-дворцов*, каждый из которых обладал своим архитектурным обликом, выполнял собственные практические задачи, но в каждом изысканность убранства и особый комфорт обозначали незримое присутствие государя²³.

В отличие от большинства штауфеновских замков Кастель-дель-Монте, построенный в 40-х годах XIII в., в целом сохранил первоначальный облик благодаря тому, что его восьмиугольная форма затрудняет какую-либо перестройку²⁴. Выбор места для строительства замка нельзя считать случайным. Подобно тому как любое изображение обретает вес и значение в контексте ансамбля или серии, в которую оно входит²⁵, так же замок должен рассматриваться в окружающем его пейзаже. Кастель-дель-Монте расположен на одном из самых высоких холмов плоскогорья Мурдже в Апулии, излюбленном месте пребывания Фридриха II, и виден со всех сторон, доминируя в ландшафте. Несмотря на свои относительно небольшие размеры (диаметр около 50 м), издали он кажется внушительным сооружением. Все его восемь углов венчают восьмиугольные башни. Восьмиугольник повторяется и во внутреннем дворе. Пространство обеих этажей разделено на восемь трапециевидных комнат. До нас дошли лишь жалкие остатки внутреннего убранства замка: полы верхнего этажа были украшены узором из светло-зеленой керамики и черной эмали, на тимпанах некоторых окон видны фрагменты мозаик, но полихромия сводов исчезла навсегда²⁶. На стенах сохранились следы от дюбелей, на которые крепились плиты мрамора²⁷. Поверхность стен под сводами была украшена так называемым *opus reticulatum* – резной сеткой. Такой античный по



Рис. 1. Кафель дель Монте. Общий вид

происхождению способ артикуляции плоской стены усиливал ее визуальное воздействие.

Повторяющееся несколько раз в структуре замка число “восемь”, конечно, не случайно. В середине века широко практиковавшаяся философская спекуляция на символике чисел не выработала точных определений для каждого из “символических” чисел. “Восемь” было одним из них. Отцы церкви и вслед за ними средневековые компиляторы связывали его прежде всего с идеей Воскресения, поскольку Спаситель воскрес по прошествии восьми дней после начала Страстей. Кроме того, этому числу приписывалась функция отображения духовного космоса, совершенства, небесного Иерусалима, напоминания о Страшном суде. Для Амвросия Медиоланского это “*numerus mysticus*”, соединяющий земное и небесное, человека и Бога. В христианской архитектуре эта символика широко использовалась – восьмиугольная форма баптистерия (Фридриху II могли быть знакомы, например, баптистерий при Латеранской базилике 432–440 гг. и Флорентийский баптистерий 1060–1150 гг.)²⁸, в котором человек, получая крещение, оставлял все бренное, чтобы стать членом церкви и присоединиться к Богу. Восьмиугольную форму имела также Капелла Карла Великого в Аахене. Фридрих II хорошо знал это сооружение, в его сознании оно, несомненно, ассоциировалось с идеей Империи. Кроме того, уже в Утрехтской псалтири (IX в.) небесный Иерусалим изображен в виде крепости с восемью

башнями²⁹. Мария Лозито обращает внимание на то, что многие палестинские церкви, в том числе церковь Рождества в Вифлееме и храм Скалы в Иерусалиме, имели восьмиугольную форму³⁰.

Исследователи выявили все возможные параллели Кастель-дель-Монте как в светской, так и в церковной архитектуре. Но как толковать использование этой формы Фридрихом II, понимание которым значения символики числа “восемь” могло не совпадать полностью с современной реконструкцией, пока неясно. Исследователи пытаются расшифровать “язык” Кастель-дель-Монте, исходя из мировоззрения Фридриха II. Обращалось внимание на строгие математические законы, которым подчинена архитектура замка, что должно было отражать столь же “строгое математическое” мировоззрение императора³¹.

Параллели Кастель-дель-Монте искали и в мусульманской, и во всей восточной архитектуре, вплоть до Китая и Японии³². Действительно, восьмиугольник очень часто использовался в арабской архитектуре и орнаментике³³. Фридриху II этот мотив был знаком по великолепному своду Палестинской капеллы, украшенной мандалами (XII в.).

Источники столь необычной формы Кастель-дель-Монте найти, как видно, несложно. Причем общение зодчих Фридриха II как к христианской, так и к мусульманской художественной традиции кажется вполне логичным и очевидным в контексте активного культурного диалога, который являла собой интеллектуальная жизнь императорского двора. Однако, что значило для репрезентации власти Фридриха II заимствование для Кастель-дель-Монте форм церковных сооружений, таких, как баптистерии, Аахенская капелла или храм Скалы? Можно ли согласиться с Марией Лозито в том, что Кастель-дель-Монте представлял собой нечто вроде “светского баптистерия”, в котором император, подобно “второму Христу”, “Солнцу спасения и правосудия” новым крещением “очищал язычников, иудеев и сарацин”³⁴. Вряд ли это так: использование художественного языка церковной архитектуры еще не означало, что замок светского государя превращался в храм. Фридрих II мог покровительствовать “обожествлению” своей власти, но при этом подчеркивалась его роль “подражателя Христу”, его “слуги”³⁵. Власти Фридриха II в отличие от власти Рожера II никогда не приписывался “священнический” характер³⁶. Столь же осторожным надо быть при толковании использования арабских архитектурных деталей: они не свидетельствуют о каких-то особых проилямских симпатиях, которые приписывали Фридриху II современники³⁷. Скорее, это следует воспринимать в контексте проникновения в Европу арабских наук о природе, в распространении которых двор Фридриха II принимал активное участие³⁸.

Наиболее интересным из многочисленных вариантов истолкования представляется гипотеза о связи Капель-дель-Монте с идеей Небесного Иерусалима. Замок находится на пути из Северной Европы в Святую землю (в 1228 г. крестоносцы садились на корабли в апулийском порту Бриндизи). В контексте постоянных призывов Фридриха II к крестовому походу против татар и других неверных с целью освобождения вновь перешедшего в руки мусульман Иерусалима Капель-дель-Монте мог напоминать об Иерусалиме, как Небесном, так и земном, и в то же время благодаря явной схожести замка с императорской короной указывать на руководящую роль императора в крестовом походе. Нельзя также забывать о том, что Фридрих II был королем Иерусалимского королевства благодаря браку с Изабеллой де Бриенн, и этот факт имел большое значение для разработки государственной идеологии³⁹. Расчеты основных измерений Капель-дель-Монте показали, что в основу всех его пропорций положено число сто, как и в Иерусалимском храме, что, по мысли создателя, должно было подчеркивать его связь со Святой землей⁴⁰.

Я не могу подробно останавливаться на стилистических особенностях Капель-дель-Монте, хотя их роль в репрезентативной функции архитектуры представляется крайне интересной. В связи с этим подчеркнута важность визуального воздействия⁴¹, на усиление которого направлены все составляющие архитектурной композиции замка: расположение на высоком холме, возможность обозреть восьмиугольник со всех сторон – дорога обходила его, прежде чем привести путника к главным воротам из розового мрамора (*brecchia corallina*), сочетающим в себе элементы готического портала и триумфальной арки⁴² (кстати, будучи лишен подъемного моста, Капель-дель-Монте не мог служить оборонительным сооружением). Внутреннее убранство, частично реконструируемое по описаниям и сохранившимся фрагментам, тоже было призвано усилить зрительный эффект замка благодаря внедрению трехмерных пластических форм, таких, как изящные колонны по углам комнат, глубокие оконные проемы, моделировка стен с помощью мраморной инкрустации и резьбы. Если учесть, что все это еще имело цветное решение, следует признать, что архитекторы использовали все средства, чтобы активизировать внимание зрителя и соответственно произвести на него как можно более сильное впечатление⁴³. В этом прежде всего оригинальность Капель-дель-Монте по сравнению с другими штауфеновскими постройками, которые в какой-то мере воплощали ту же идею, но в гораздо менее законченной форме. В таком ключе, на мой взгляд, нужно трактовать и проблему стилистических особенностей архитектуры в связи с репрезентацией власти.



Рис. 2. Кафель дель Монте. Интерьер

Еще Эмиль Берто заметил один небезынтересный для истории искусства факт: несомненную связь между скульптурой Кафель-дель-Монте и пластикой Никколо Пизано (1220–1278/84)⁴⁴. Никколо был родом из Апулии и в молодости, возможно, работал в придворных мастерских⁴⁵. Здесь он мог видеть многочисленные предметы античного искусства, прежде всего статуи, свозившиеся со всех концов королевства в Кафель-дель-Монте⁴⁶, Лучеру и другие

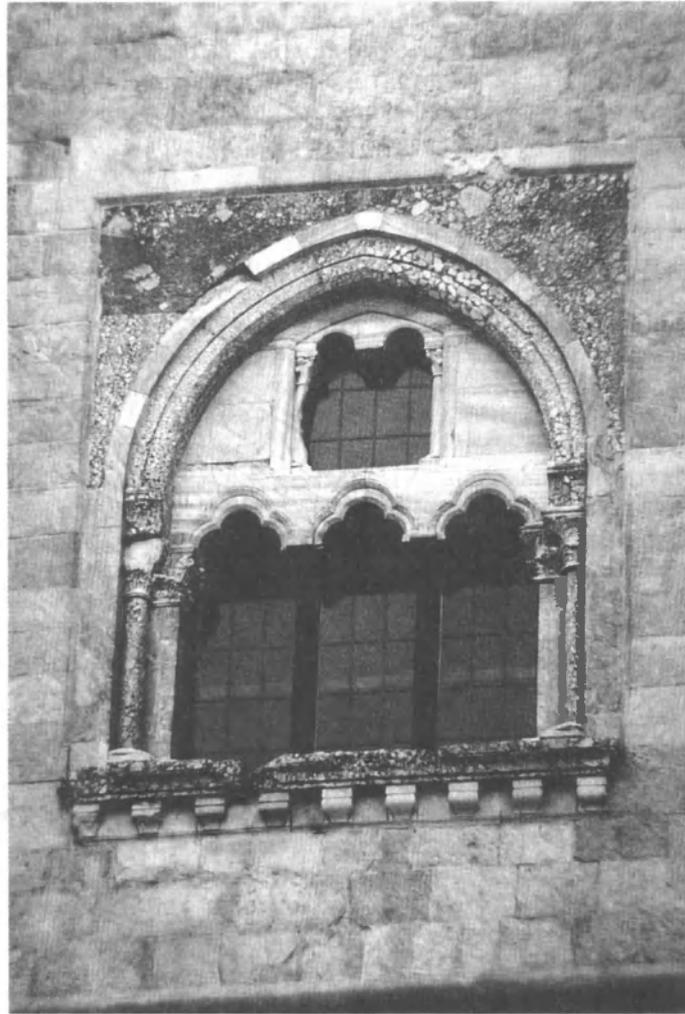


Рис. 3. Кафель дель Монте. Интерьер

королевские резиденции⁴⁷. Придворные, видимо, обладали вкусом к коллекционированию и копированию античных статуй и камей, которые сейчас можно видеть в музеях всего мира. Некоторые из них отличаются таким натурализмом и мастерством исполнения, что эксперты вынуждены предлагать две датировки: поздняя античность или первая половина XIII в. Возможно, что общение с придворными мастерами, подражавшими античным образцам, и собственное внимание

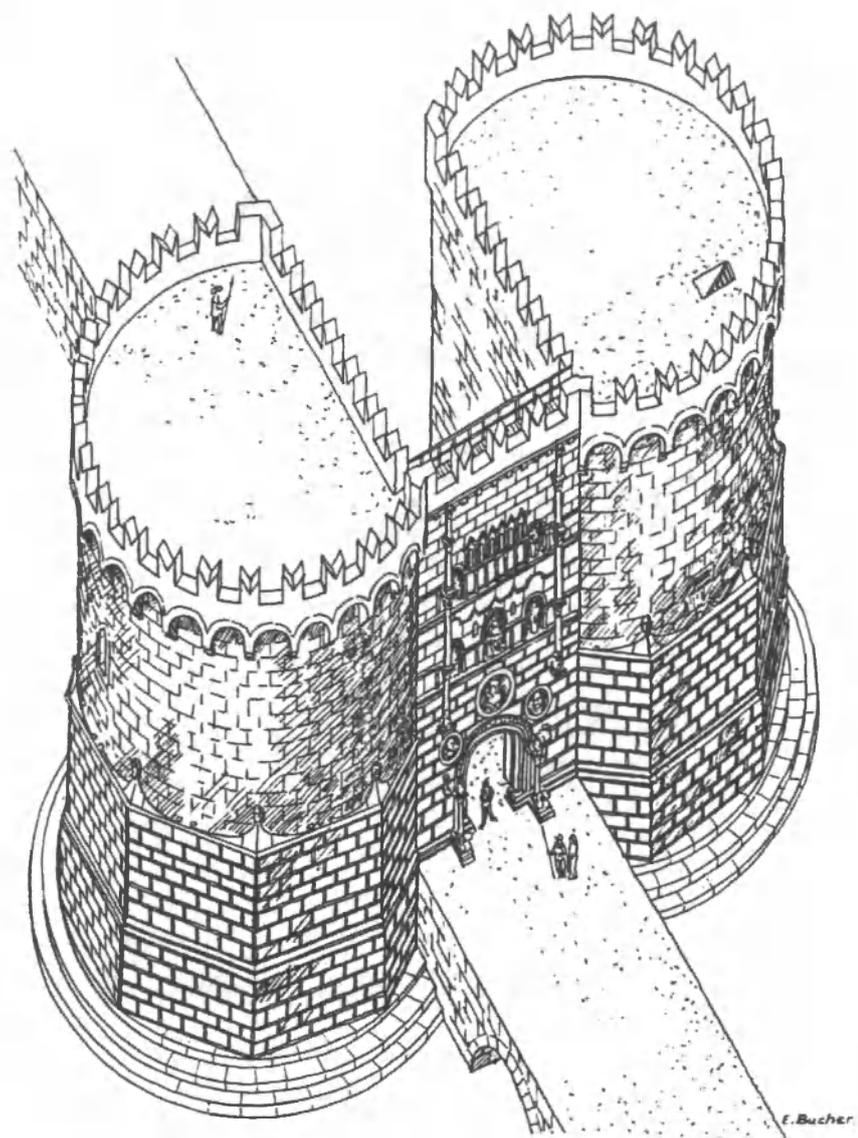


Рис. 4. Капуанские триумфальные ворота

Никколо к этим предметам лежат у истоков его столь необычного для Тосканы XIII в. стиля, который после создания Никколо знаменитой кафедры в пизанском баптистерии стал доминирующим. Стиль Никколо, с определенными модификациями, отразился в творчестве его сына Джованни, в рельефах фонтана Перуджи и в сьенской пластике.

Есть еще один важнейший памятник “штауфеновской” архитектуры, относительно которого мы можем говорить о сознательном, *программном* использовании античного художественного языка в целях репрезентации власти. Это так называемые Капуанские триумфальные ворота (1234–1239), от которых до наших дней дошел лишь фундамент и несколько фрагментов украшавших их статуй⁴⁸. Как и в случае Капель-дель-Монте, Капуанские ворота не могут считаться оборонительным сооружением. Несмотря на то что они имели подъемный мост, они были обращены к потенциальному неприятелю своим парадным фасадом, украшенным многочисленными скульптурами, что с точки зрения военной тактики нелогично. Скорее эту триумфальную арку, укрепленную двумя башнями, следует рассматривать как своего рода “парадные ворота”, ведущие из Папского государства в Сицилийское королевство. Она стоит прямо на пересечении двух важнейших дорог, ведущих из Рима в Южную Италию – *Casilina* и *Appia*. Такое важное стратегическое положение во многом объясняет необычность этой постройки.

Историки называли Капуанские ворота “выражением мировоззрения императора в камне, созданным для возвеличения государя и государства”⁴⁹, “визуальным комментарием к Мельфийским конституциям”⁵⁰. Иконографическая программа ворот была следующая: по обеим сторонам от арки находились вписанные в тондо бюсты мужчин, в которых исследователи видели то судей, то философов или даже портреты высших чиновников государства – Пьетро делла Винья и Фаддея Свесского. Эти бюсты, явно близкие по стилю античной скульптуре, хранятся в провинциальном музее Кампании в Капуе.

Посередине, над пролетом, тоже в тондо, находился бюст, изображавший императорское правосудие. В верхнем регистре между женскими статуями, изображавшими добродетели, можно было видеть сидящую фигуру императора во славе. От этой скульптуры в том же музее сохранился лишенный головы *torso* сидящего императора, который легко принять за античного *togatus*, если бы не *paludamentum*, который виден под плащом, очень тонко стилизованным под античную тогу. Изображения, обращенные к зрителю, сопровождалась надписями, в которых речь шла об императорском правосудии, его благотворном воздействии, подданных призывали к покорности воле государя⁵¹.

Архитектура памятника и его иконография говорят о том, что это было чисто светское сооружение, совмещавшее в себе феодальный



Рис. 5. Аллегория императорского правосудия.
Скульптура. Капуя. Museo civico

замок, снабженный подъемным мостом, и античную триумфальную арку, чей художественный язык виден, например в использовании тондо для выделения идеологически значимых деталей. Уже современникам было понятно, что в Капуанских вратах использована нехристианская символика⁵².

В то же время возведение такой арки на важной дороге не было чем-то оригинальным или скандальным, как это представлялось Эмилю Берто⁵³. Еще раньше тот же метод государственной пропа-

ганды начал использовать Иннокентий III (1198–1216), приказавший построить несколько триумфальных арок непосредственно на границах Папского государства⁵⁴. Одна из таких арок стояла на границе Сицилийского королевства – в Террачине, на Аппиевой дороге. Капуанские ворота в этом контексте можно использовать как ответ на вызов папы. Светское государство использует художественный язык, который, в представлении Фридриха II и его окружения, наиболее адекватно выражал идеи суверенного, *сакрализованного* королевства. Позднеримское искусство с его *безличностной иератической* пластикой императорских портретов и триумфальных арок стало, по мнению некоторых исследователей, прототипом “имперско-римского искусства” XIII в.⁵⁵ Возможно, перед нами одно из “возрождений” античности, но каким оно было? Сознательно ли отбирались античные образцы постконстантиновской эпохи для выработки нового “имперского искусства” или использовалось то, что “было под рукой”, в том числе многочисленные античные постройки, сохранившиеся в самой Капуе? Насколько “историчным” было отношение к античности при дворе Фридриха II? Эти вопросы еще ждут ответа.

Ориентация на древнеримское наследие в репрезентации власти выразилась также в эмиссии с 1231 г. новых золотых монет – августалов, само название которых говорит об их связи с идеей античной империи эпохи Цезарей. На одной стороне монеты был изображен император в лавровом венке триумфатора с надписью: “CESAR AUG(ustus) IMP(erator) ROM(anorum)”, на другой – орел, символ Империи, использовавшийся на античных военных значках. В средние века образ орла особенно активно стал использовать Фридрих I Барбаросса, который, ориентируясь на Карла Великого, фактически сделал его фамильным знаком Штауфенов наряду с традиционным гербом со львами⁵⁶. На орле была надпись: “+ Fridericus”.

Функцию новой монеты, кроме чисто экономической⁵⁷, четко определил сам Фридрих II в привилегии, данной в 1236 г. городу Тортона, разрешив ему чеканить императорское изображение на монете с тем, чтобы перед глазами подданных всегда было “напоминание нашего имени и изображение нашего величия”, “чтобы частое рассмотрение новой монеты все больше укрепляло их в верности и почтении к нам”⁵⁸. Как видим, именно “частое рассмотрение” – *nostrae majestatis imago* – придавало ценность монете, в том числе как “знаку власти”. Как рассказывает Джованни Виллани, во время осады Фаэнцы в 1240 г. в казне кончились деньги и император приказал выдавать рыцарям и поставщикам провизии для войска свое изображение, оттиснутое на коже. Каждый такой оттиск по окончании осады должен был быть возмещен казной в размере золотого августала⁵⁹. Кроме того, использование “портрета” в госу-

дарственном искусстве подтверждается дошедшими до наших дней скульптурными изображениями императора⁶⁰.

Одна небольшая ониксовая медаль, хранящаяся в Музее Всех Святых (Allerheiligenmuseum) в Шафхаузене (Швейцария) может дать нам интересные сведения о том, как могли использоваться изображения императора в придворном кругу. На одной из ее сторон, покрытой серебром, отлито стилистически антикизированное изображение Фридриха II в лавровом венке (как на монете) с кормящимся с руки соколом (вся Европа знала о привязанности Фридриха II к соколиной охоте). Вокруг этого изображения, выделяющегося на тонком ковровом фоне, есть надпись COMITIS LUDOVICI DE VNOBURG. Граф Людвиг фон Вобург был приближенным императора и мог получить от него в подарок портрет или, правильнее сказать, *imago imperatoris*. Следует отметить, что нога императора наступает на надпись, выходя за рамку поля изображения, возможно, обозначая тем самым власть над подданным или свое особое к нему расположение⁶¹. Такие медали были уже довольно распространенными в XIII в., что заставляет задуматься о том, не появился ли новый для средневековья тип изображения гораздо раньше, чем медали Кваттроченто, как это обычно считается⁶².

Использование античных художественных приемов часто преследовало полемические задачи. Новый виток в “романизации” государственной идеологии Фридриха II наступил после победы императорских войск над Второй ломбардской лигой в битве при Кортенуова (1237). Кроме пленников и военных трофеев, в ней был захвачен и миланский карроччо⁶³, символ городской свободы и командный пункт средневекового итальянского войска, охранявшийся особенно тщательно. В триумфальном послании к римлянам, приписываемом канцлеру Пьетро делла Винья, говорится, что “мачту карроччо пригнули к земле, потом к ней позорным образом привязали подеста [Милана, сын венецианского дожа], и при воплях одобрения толпы к вящей славе императора карроччо был притащен в Кремону слонем, который нес на спине деревянную башню с флейтистами и герольдами Империи”⁶⁴. Потом ценный трофей отправили в Рим для водружения его на Капитолии, на котором римские гibelлины соорудили специальный монумент из античных колонн из разных сортов мрамора, в том числе *verde antico* (они сохранились вмурованными в стену внутреннего дворца Палаццо-деи-Сенатори). На его антаблементе была выгравирована надпись: “Рим, прими от Цезаря Августа Фридриха II в дар этот карроччо для верного украшения Города. / Славный трофей прибыл, чтобы рассказать о триумфе Цезаря в битве с миланцами. / Он будет висеть на позор врага, послан в честь Города, / любовь к Городу побуждает послать его”⁶⁵.

Символический смысл этого жеста уловил уже хронист Салимбене, писавший что Фридрих II “хотел понравиться римлянам и привлечь их на свою сторону, но римляне сожгли карроччо на поругание Фридриха”⁶⁶. После ломбардской победы, успех которой император, правда, не смог развить, он готовился к походу на Рим, возможно с тем, чтобы сделать его действительной столицей Империи – такая попытка не предпринималась со времен Оттона III (996–1002). Почтительный прием императорского дара должен был стать прелюдией к встрече самого государя. Но, как мы видели по рассказу Салимбене, она не могла состояться: гвельфская партия в Риме взяла верх, и папа Григорий IX смог привлечь на свою сторону большинство горожан.

Итак, “штауфеновское” искусство, используя язык разных художественных традиций, решало пропагандистские и полемические задачи. Это выразилось не только в архитектуре, но и в монументальной живописи, от которой, к сожалению, мало что сохранилось. Мы не знаем, насколько активно Фридрих II использовал живопись, поскольку это искусство более подвержено превратностям времени и изменениям вкусов, чем архитектура. До нас не дошла живопись Кастель-дель-Монте. Навсегда исчезла фреска, изображавшая императорское правосудие, во дворце канцлера и логофета Силицийского королевства Пьетро делла Винья⁶⁷. Изображениям приписывалась сильная власть, они несли большую идеологическую нагрузку, поэтому при смене правителей их часто уничтожали или перерисовывали. Чуть позже, в XIV в., политическая живопись в Италии становится обычным средством манипулирования общественным мнением. Так называемая очерняющая живопись – *pittura infamante* играла особую роль в политической борьбе. “Восхваление и хула, – пишет Ганс Бельтинг, – были признанными средствами самоориентации в мире и передачи коллективных ценностей. Изображения и политические манифесты нужны были церкви и государству для того, чтобы распространять собственные нормы поведения и очернять противоположные, т.е. сводить систему ценностей к антитезе порок/добродетель”⁶⁸. Такая функциональность итальянского искусства начала складываться, конечно, гораздо раньше, прежде всего в папском Риме, который благодаря своему особому геополитическому положению имел возможность обращаться к разным художественным традициям и во многом навязывать свои культурные модели на других территориях. В постоянном “обмене опытом” политической пропаганды, который происходил между *sacerdotium* и *regnum*, диалог изображений играл значительную роль⁶⁹.

Мы располагаем интересным примером политической полемики между Фридрихом II, итальянскими коммунами и папством, выраженной в живописи. В Вероне, в башне монастыря Сан-Дзено сохранилась



Рис. 6. Верона. Монастырь Сан-Дзено. Общий вид

фреска, сделанная по заказу его аббата специально к приезду императора на Веронский сейм в 1239 г.⁷⁰ Сейм должен был стать очередной попыткой примирения императора с ломбардскими городами и мог проходить на территории древнего аббатства, в котором останавливались Карл Великий, Оттоны и вслед за ними многие германские императоры. Монастырь пользовался традиционной поддержкой государей, в том числе и Фридриха II. В благодарность за нее аббат мог заказать политически важное изображение, прославляющее государя, хотя мы не можем быть уверены, что в его создании не участвовали агенты самого Фридриха II.

На фреске изображен император на троне, милостиво принимающий дары от разных народов, среди которых, судя по их одежам, присутствовали евреи и сарацины. Такая иконографическая программа, несомненно, должна была подчеркнуть универсализм императорской власти в назидание непокорным коммуна́м. На фреске изображены также сцены охоты, дублирующиеся рельефами на фасаде Сан-Дзено, видными из лоджато, в котором находится изображение. Охота, по преимуществу королевское занятие, также играет важную роль в репрезентации светской власти⁷¹. Виктор Эльберн считает, что в контексте конфликта между *sacerdotium* и *regnum* эта фреска должна была восприниматься прежде всего как антипапский манифест⁷². Есть определенная связь между ориентированностью фрески с запада на восток, при которой император оказывался в

восточной части, принимая проходивших к нему с запада подданных, и осью базилики, в апсиде которой, находящейся тоже в восточном конце, был изображен Христос во славе, взиравший на шедших к Нему с запада на поклонение верующих⁷³. В этой фреске сочетается индивидуальный характер изображения Фридриха II, известного своими обширными связями с иноплемениками и страстью к охоте, которой он занимался и в Северной Италии во время войн, и репрезентация светской власти вообще в пике папской политической пропаганды в монументальной живописи (см. вклейку, рис. 1).

Гипотеза об антипапской направленности веронской фрески подтверждается тем фактом, что именно в первой половине XIII в. по приказу пап в Риме создавались новые и реставрировались старые фрески и мозаики, обретавшие новое политическое звучание. При Иннокентии III была реставрирована мозаика апсиды базилики св. Петра: по сторонам от Агнца изображали Иннокентия III и аллегорию Римской церкви, вслед за ними двенадцать овец, символизовавших апостолов. Упоминание светской Империи было исключено из официальной римской иконографии⁷⁴.

Как ответ Римской курии на веронский манифест императора может восприниматься цикл фресок в капелле св. Сильвестра, примыкающей к церкви Санти-Кваттро-Коронати в Риме. Капелла не имела никакого отношения к церкви, хотя непосредственно к ней примыкала. Ее строительство осуществлялось в 1244–1246 гг., когда Иннокентий IV, опасаясь угрозы военного вторжения Фридриха II, уехал в Лион, оставив в качестве “викария Рима” Стефана, кардинал-епископа церкви Санта-Мария-ин-Трастевере. По его заказу около Санти-Кваттро-Коронати был возведен новый укрепленный папский дворец, призванный дублировать Латеран, находившийся от него в двух километрах. К этому дворцу относится и придворная капелла, посвященная святому папе, на которого ориентировалась традиция папской теократии.

На стенах капеллы были изображены имевшие наибольшее политическое значение сцены из жизни св. Сильвестра. Художник пользовался текстами “Жития” и “Константинова дара” (*Constitutum Constantini*). Однако исследователи отмечают, что в иконографии фресок есть немаловажные расхождения с письменными источниками. В “Константиновом даре” император коронует папу фригием, символом светской власти папы над Римом и шире над Западной Империей. Это могло истолковываться в средние века как знак зависимости власти папы от воли императора. На фреске Сильвестр принимает фригий от стоящего перед ним и *ниже его* Константина из рук в руки (см. вклейку, рис. 2). Согласно интерпретации “Константинова дара” Иннокентием III, Григорием IX, а также Иннокентием IV в его антиимперской булле “*Eger cui lenia*” (1246), отдавая папе фригий,

Константин тем самым признавал тиранический характер своей власти до крещения его папой и просто возвращал ему якобы незаконно отнятые у папы права⁷⁵. Кроме того, на одной из центральных фресок изображен так называемый *officium stratoris et marscalci* – церемония, проводившаяся во время коронации: император после получения короны по окончании мессы вел под уздцы белого коня, на котором сидел папа, в знак почтения к преемнику св. Петра. Этот *officium*, выполнявшийся всеми императорами, в том числе Фридрихом II, с одной стороны, символизировал мирное единство двух властей, с другой – подчеркивал зависимость *regnum* от *sacerdotium*, что не могло не вызывать неудовольствия императоров. Ни в одном более раннем изображении жития св. Сильвестра, как и в тексте “Константинова дара”, этой церемонии не уделяется так много внимания. Капелла была освящена в 1246 г., в период ожесточенной антиимперской полемики, усилившейся после низложения Фридриха II на I Лионском соборе 1245 г. Фреска, да и весь цикл, воспринимались как напоминание о том, что власть императора законна только благодаря благословению папы, который, пользуясь своей *potestas absoluta*, имеет право ее отнять. Над выходом из капеллы, согласно традиционной программе храмовой декорации, был изображен Страшный суд – предупреждение всякому, кто не поверит в истинность выраженного во фресках политического текста⁷⁶.

Последний интересующий нас памятник “штауфеновского” искусства представляет собой небольшой барельеф на лестнице амвона собора в Битонто (Апулия). Амвон был сделан в конце 20-х годов по заказу аббата Николая из Бари и инкрустирован мрамором в стиле Космати. Интересующий нас барельеф находится в задней части амвона, обращенный к боковому нефу, и заметен лишь пристальному взгляду⁷⁷. На нем изображены четыре представителя династии Штауфенов: Фридрих I Барбаросса, сидящий на троне, передает скипетр своему сыну Генриху VI; за ним следуют Фридрих II и его сын Конрад IV. Три последних держат левой рукой подвязку плаща – этот жест в средневековом искусстве выражал сословную гордость. В ногах у Фридриха II и Конрада IV сидит птица, в которой можно видеть штауфеновского орла. Техника исполнения фигур и орнамента говорит о том, что рельеф сделан мастером, придерживавшимся традиции апулийского романского искусства.

Ганс Шаллер сопоставил этот иконографический памятник с текстом проповеди, прочитанной аббатом Николаем в присутствии императора летом 1229 г. после возвращения его из крестового похода⁷⁸. И барельеф, и проповедь играли роль искупительного дара, преподнесенного аббатом императору от жителей Битонто. Они активно участвовали в восстании нескольких апулийских городов.

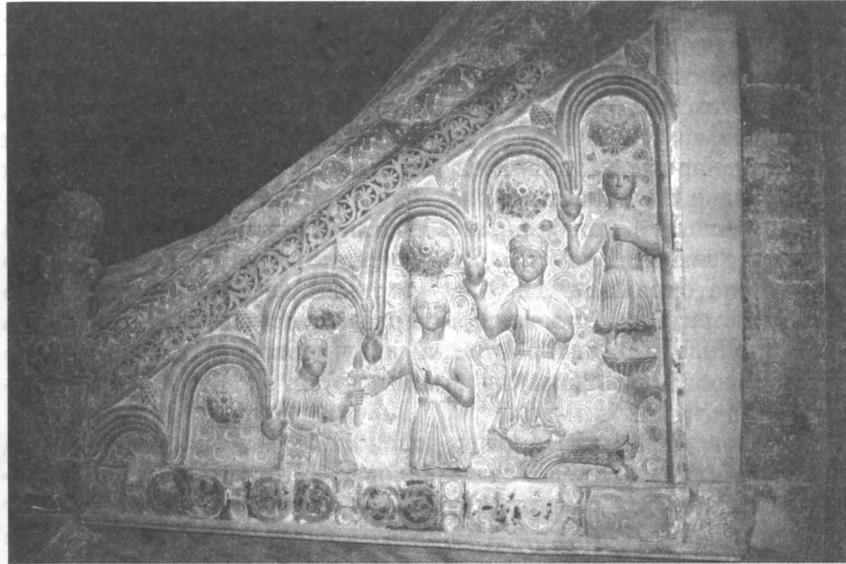


Рис. 7. Апулия. Собор в Битонто.
Барельеф на лестнице амвона. Представители династии Штауфенов

присоединившихся к войскам Григория IX, вторгшимся в Сицилийское королевство в отсутствие Фридриха II.

Проповедь, несмотря на церковный жанр, посвящена полностью светскому сюжету. Опираясь на многочисленные библейские реминисценции, она прославляет Фридриха II и Штауфеновскую династию: “Велик его дед, римский император, велик отец, римский император и король Сицилии, величайший из них – римский император, король Сицилии и Иерусалима. Действительно, эти три императора подобны трем волхвам, что пришли с дарами поклониться Богу и Человеку”⁷⁹. Фридрих I сравнивается с “жезлом Аарона, который был положен в скинию завета со многими жезлами других коллен [израилевых], который один расцвел, пустил почки и дал плоды, в то время как остальные пребывали в прежней сухости. Ему дано имя Империи, которая главенствует над всякой земной властью, чтобы император всегда был из дома Давидова, а прочие германские герцоги оставались в прежней власти”⁸⁰. Непосредственно за этим Фридрих II назван “отраслью от корня Иессеева (Ис. 11, 1)... чье имя прославляется и будет прославляться от востока солнца до запада (Пс. 112, 3)”⁸¹. Династия Фридриха II включается в проповеди прямо в генеалогию Христа, в древо Иессея, от отца Давида, император максимально приближен к Богу, что согласуется с манифестом

Фридриха II после освобождения Иерусалима, в котором он с уверенностью говорил о непосредственной связи своей власти с Богом. Чтобы получить прощение от императора, Николай должен был говорить то, что ожидал от него государь, поскольку проповедь, произносимая в стенах огромного собора, видимо при большом стечении народа, становилась важным средством политической пропаганды. Возникает вопрос, сыграл ли какую-то роль сам император или его придворные в составлении проповеди, был ли двор ее “заказчиком” и соответственно, чьи представления о власти она отражает? На этот вопрос пока нет ответа, можно лишь говорить об определенном развитии идей, выраженных в этой проповеди, в литературе последующих лет, так или иначе связанной с сицилийским двором и его интеллектуальной атмосферой.

Проповедь аббата Николая – один из первых текстов, который включил Фридриха II и его наследников в эсхатологическую перспективу: “Не отойдет скипетр от руки Фридриха и законодатель от чресл его” (Быт. 49, 10), т.е. Империя от наследников его, доколе не придет Тот, Кто должен быть послан, т.е. Христос на суд, до конца света будет править этот род, ибо в нем начало дня силы его (Пс. 109, 3). Христос во всех своих викариях⁸². В эту перспективу, связанную с религиозными ожиданиями, распространенными в ту эпоху, включается и Конрад IV. Перефразируя слова молитвы “Богородице Дево, радуйся”, автор говорит: “Благословен ты среди царей ... и благословен плод чрева твоего, прекраснейший плод, король Конрад, ваш возлюбленный сын”. Конрад, сын Фридриха II и Изабеллы де Бриенн, был законным королем Иерусалима и, в понимании аббата Николая, и наследником Фридриха II в его “самом близком” к Богу царстве, которому в проповеди придается особое значение.

Итак, этот текст, иллюстрацией к которому является барельеф на амвоне в Битонто⁸³, обосновывает вечность власти династическим принципом, теоретически чуждым Империи, строившейся на основе выборов, в которых видели изъявление воли Божьей. Фридрих II, будучи третьим императором из одной династии и одновременно королем Сицилии, наследником династии Отвилей, стремился закрепить все свои владения за Штауфенами – на это была направлена его семейная политика начиная с первого десятилетия XIII в. Во второй половине 20-х годов, т.е. тогда же, когда было создано изображение Штауфенов в Битонто, по приказу Фридриха II в нартексе собора Чефалу, любимого храма Рожера, поместили изображения всех королей из династии Отвилей, последним из которых был сам Фридрих, названный там первым императором из норманнской династии⁸⁴.

Другой важный источник, из которого мы узнаем о развитии династической идеи при дворе Фридриха II, – письмо магистра Петра из Преццы некоему анониму по поводу смерти императора: “Вот что я никак не могу обойти молчанием: вы говорили, что умер орел Востока, но если некоторым образом он действительно умер, как об этом говорят, то он, однако, живет в многочисленных птенцах, оставшихся после него, которые, летая быстрее отца, еще сильнее поразят непокорных птиц. Мы знаем, что великий Александр превзошел по силе и собственному отцу, и многого⁸⁵; знаем также, что славный Юлий, первый цезарь, не был ниже отца, который собственными усилиями добился для себя императорской власти и, пройдя все препятствия, подчинил себе весь мир”⁸⁶.

Эрнст Канторович, исследовавший это письмо, сопоставил его с несколькими так называемыми “сивиллиными текстами”, распространенными в Италии с первой половины XIII в., а также с текстом завещания Фридриха II и пришел к выводу, что можно говорить о возникновении при сицилийском дворе идеи “король никогда не умирает”, исключительно важной в идеологии европейских монархий, – идеи, которая нашла свое законченное выражение в трактатах английских и французских юристов и политических мыслителей XVI в.⁸⁷ Если физическое тело короля умирало, то оставалось его политическое тело, его *dignitas*. Для обоснования прав своих наследников использовались и Кодекс Юстиниана, и средневековая мифология: образ “орла Востока”⁸⁸ сближался с образом сказочной птицы феникса, откладывающей яйца в огне и погибающей в нем, но вновь возрождающейся в своих птенцах. Этого орла-феникса мы видим на амвоне в Битонто, в проповеди Николай называет императора “прекрасным фениксом, украшенным золотыми перьями”⁸⁹. Учение о преемственности императорской власти, благодаря которой “политическое тело” Фридриха II обретало видимость бессмертия, было выражено, наконец, в его завещании: «Видя, что мы больше не можем лично существовать в мире, ибо это, как нам кажется, зависит от высшей воли, мы заботимся о том, чтобы воссиять и победить в преемнике, поскольку, дорогие дети, вы по гражданскому закону будете представлять меня в мире. Ибо сказано: “Видевший Меня, видел Отца Моего (Ин. 14,9)”»⁹⁰.

На нескольких характерных примерах я постарался показать функционирование искусства в Южной Италии в качестве механизма репрезентации власти Фридриха II, который разработал своего рода “культурную политику”. Как ни анахронистично звучит этот термин для средневековья, которое, конечно, не знало понятия “культура” в современном смысле слова, именно он отражает сложное соотношение культурных и политических интересов, переплетавших в жизни таких интеллектуальных центров, как двор

Фридриха II. И основание Неаполитанского университета в 1224 г., и политические памфлеты, исходившие из императорской канцелярии (Великой курии), ставшие примером для подражания *dictatores* всей Европы, и стимулирование переводческой деятельности, и даже интерес самого императора к явлениям природы, выразившийся в “Книге об искусстве соколиной охоты” – все это так или иначе связано с *интересами государства*, с его “самопредъявлением” (М.А. Бойцов). Как писал Антонио Де Стефано, “представления Фридриха II об императорской власти не были простым результатом неумеренных амбиций, их корни – в юридическом, политическом, религиозном сознании его времени”⁹¹. “Штауфеновское искусство”, как и вся “культурная политика”, должно было выражать ту *модель государства*, которая правящей интеллектуальной элите Сицилийского королевства представлялась наиболее адекватной культурно-политическому контексту первой половины XIII в.

По мере углубления исследования, передо мной со все большей ясностью вставали два вопроса. Во-первых, это вопрос *эффективности* “штауфеновского искусства” как средства политической пропаганды. Иногда нам удается услышать голоса современников, их реакцию на идеологическое содержание произведений искусства. Иногда эту систему коммуникации удается расшифровать за счет сопоставления разного рода документов и знания исторического контекста. Далеко не всегда, однако, пропагандистские цели, ставившиеся перед *imagines* всех типов, достигались. Результат мог оказаться противоположным, как это видно на примере с карроччо. Характерно, что Григорий IX, чтобы привлечь на свою сторону римлян, также использовал методы визуального воздействия: он организовал процессию с распятием и мощами апостолов Петра и Павла, вокруг которых народ сплотился, чтобы противостоять вновь отлученному от церкви императору⁹².

В связи с этим второй вопрос: какой художественный язык наиболее полно выражал присутствие власти в искусстве? Мы видели и замечательные реминисценции античности, и явные следы арабского влияния, и французскую готику, проникновение которой в Южную Италию связано с привязанностью Фридриха II к цистерцианцам⁹³. Использование многих приемов позднеантичного искусства для “самопредъявления” власти вполне соответствовало, например культу цicerоновской риторики, ставшей официальным языком канцелярии, интересу к наукам, об “античном” происхождении которых хорошо знали при дворе. Но веронская фреска, рельеф амвона в Бионто и Капель-дель-Монте имеют очень неопределенную связь с античной традицией, и все же политическое содержание в них не менее значительно, чем в Капуанских вратах. Личная роль Фридриха II в заказе каждого произведения не может до конца про-

яснить этот вопрос, поскольку в проектировании и создании двух столь стилистически разных произведений, как Капуанские ворота и Капель-дель-Монте, он принимал самое активное участие. Возможно, выбор того или иного стиля зависел от публики, которой предназначалось произведение, возможно от конкретного заказчика. Вполне вероятно также, что выполнение произведения искусства в том или ином стиле было связано просто-напросто с наличием в данном месте группы мастеров, работавших в этой манере.

Кажущаяся стилистическая неопределенность в “штауфеновском искусстве” не должна вводить нас в заблуждение относительно возможности идеологического использования его в рамках такого централизованного политического института, как монархия Фридриха II. Он не был первым и единственным средневековым государем, который осознал силу изображений, кто сделал их *instrumentum regni*. В своей работе я хотел показать, что памятники искусства “до эпохи искусства” (Ганс Бельтинг) являлись такими же свидетельствами *саморефлексии* власти, ее присутствия в обществе, как и сегодня. Смею предположить также, что такой “политизированный” подход к памятникам поможет по-новому взглянуть и на некоторые традиционные вопросы стилей иконографии⁹⁴.

¹ Я имею в виду ту политическую рефлексию, результатом которой стало появление в начале XIV в. “Монархии” Данте. О формировании идеологии независимого от церкви государства см. кн. Жака Кринена “Империя короля. Идеи и верования во Франции. XIII–XV вв.” (*Krupen J. L’empire du roi. Idées et croyances politiques en France. XIIIe–XVe siècle.* P., 1993).

² *Goss V.I.P. Art and Politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture contest, Crusade // Artistes, artisans et production artistique au Moyen âge / Ed. X. Barral-i-Altet.* P., 1990. Vol. 3: Fabrication et consommation de l’oeuvre. P. 525–545, особенно P. 533.

³ См., например, работу Элен Тубер о григорианской реформе и ее связи с искусством: *Toubert H. Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie.* P., 1990; см. также о более позднем периоде: *Belting H. Bild und sein Publikum im Mittelalter.* B., 1981; *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder / Hg. H. Belting, D. Blume.* München, 1989.

⁴ *Hugo de Sancto Victore. Erudition didascalica, II, 21 // PL. 176. Col. 760.* Подробнее об этом переломе см.: *Sternagel P. Die Artes mechanice im Mittelalter. Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts.* München, 1966, особенно S. 54–61, 67–117; *Ле Гофф Ж. Другое средневековье: время, труд и культура Запада.* Екатеринбург, 2000; *Alessio F. La filosofia e le “artes mechanicae” nel secolo XII // Studi medievali.* 1965. T. 6. P. 71–161; *Calò Mariani M.St. Federico II e le “Artes mechanicae” // Federico II e l’arte del Duecento italiano / A cura de A.M. Romanini.* Galatina, 1980. Vol. 2. P. 259–276.

- ⁵ "Fuit autem Fridericus ...super homines prudens, satis litteratus, linguarum doctus, omnium artium mechanicarum, quibus innium advertit, artifex pertitus". *Riccobaldus de Ferrara*. Historia imperatorum romanogermanicorum a Carolo Magno usque ad annum MCCXLVIII producta. Rerum italicarum scriptores / Ed. L. Muratori. Mediolani, 1726. T. IX. Col. 132.
- ⁶ Регламентировав деятельность королевских *artefices* в "Мельфийских конституциях" (Konst. III, 49: Die Konstitutionen Friedrichs II. für das Königreich Sizilien / Hg. von W. Stürmer. MGH. Constitutiones et acta publica imperatorum et regum. Hannover, 1996. T. II. Suppl. S. 417–420), он в то же время (1231–1232) издает "Edictum contra communia civium et societates artificium" // MGH. Legum sectio IV. Constitutiones II. Hannover, 1896. S. 191–194.
- ⁷ Единственный храм, построенный по заказу Фридриха II, находился в Альтамуре. Один антиимперски настроенный хронист жаловался: "Proventus ecclesiarum vacantium, et earum, quas subtili procurabat ingenio pastorum carere praesentia, quosdam in propriis convertit abusus, alios in hedificia castrorum expendit". *Raynaldi Annales ecclesiastici*. Цит. по: *Bertaux E.* L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain jusqu'à la conquête de Charles d'Anjou. P., 1904. P. 699.
- ⁸ *Ibid.* P. 600.
- ⁹ *Pace V.* Scultura per Federico II, scultura per monumenti pugliesi: a Foggia, a Barletta, a Troia // *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II.* München: B., 1996. S. 193–194; *Sauerländer W.* Two Glances from the North: the Presence and Absence of Frederick II in the Art of the Empire: The Court Art of Frederick II and the Opus Francigenum // *Intellectual life at the Court of Frederick II* / Ed. W. Tronzo. Wash., 1994. P. 205–206.
- ¹⁰ Например, согласно *Анналам Санта-Джустина в Падуе*, замки строились *ad ostentationem sue potentie et ad terrorem et admirationem hominum* // *NGH.* SS. Bd. 19. S. 177.
- ¹¹ *Konst.* III, 33. S. 400–401.
- ¹² В 1239 г. венецианцы обещали Григорию IX помощь своего флота при условии, что занятые венецианцами земли Сицилийского королевства перейдут к ним на правах феодалов. *Huillard-Bréholles J.L.A.* Historia diplomatica Friderici II. P., 1858. T. V. Pars 1. P. 390–394. (Далее: HD). В связи с этой опасностью Фридрих II проявлял особое беспокойство по поводу строительства оборонительной линии на восточном побережье Сицилии и в Апулии (*Ibid.* P. 509–511).
- ¹³ *Haseloff A.* Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Leipzig, 1920. Bd. 1–2. Основной корпус документов, касающихся истории штауфеновских замков в Южной Италии, см.: *Stahmer E.* Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II und Karls I von Anjou. Leipzig, 1926. Bd. II: Apulien und Basilicata.
- ¹⁴ *Hell V.F.* Die Bauten Friedrichs II und islamische Architektur // *Die Staufer. Herkunft und Leistung eines Geschlechtes* / Hg. von K. Albrecht Ludwigsburg, 1969. Bd. 2. S. 136–137.
- ¹⁵ *Krönig W.* Castel del Monte. Der Bau Friedrichs II // *Intellectual life...* P. 101.
- ¹⁶ *Bertaux E.* *Op. cit.* P. 741–744. Эмиль Берто вообще склонен объяснять всю оригинальность "штауфеновского искусства" сочетанием античных элементов с шампанско-бургундскими влияниями – "высшим достижением средневекового европейского искусства после античности" (*Ibid.*

- Р. 751). Категоричность этой точки зрения Э. Берто не раз подвергалась критике уже в момент выхода книги и сейчас не признается.
- ¹⁷ Cadei A. Modelli e variazioni federiciane nello schema del *castrum* // Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Institut in Rom im Gedenkjahr 1994 / Hg. von R. Esch, N. Kamp Tübingen, 1996, P. 472–475. Это исследование посвящено только квадратным в плане замкам, аналогии которым автор находит в замке госпитальеров Кавкаб (Галилея), Саранда Колоннес (Кипр) и других постройках крестоносцев.
- ¹⁸ Götze H. Castel del Monte. Geometric Marvel of the Middle Ages. München; N.Y., 1998. P. 109.
- ¹⁹ Calò Mariani M.S. Immagine e potere // Federico II. Immagine e potere / A cura di M.S. Calò Mariani. Bari, 1995. P. 39.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Салимбене писал в своей хронике: “В каждом городе, которым он владел, он хотел иметь дворец или замок” (*Salimbene de Adam. Chronica* // MGH. SS. Hannover; Leipzig, 1905–1912. Bd. 32. S. 170).
- ²² См., например: Branner R. Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture. L., 1965.
- ²³ Willemsen C.A. Die Bauten Kaiser Friedrichs II im Süditalien // Die Zeit der Staufer / Hg. von R. Hausherr. Stuttgart, 1977. Bd. 3. S. 154.
- ²⁴ Не имея возможности подробно останавливаться на истории замка, отмечу лишь, что Фридрих II уделял особое внимание его строительству, несмотря на финансовые трудности, связанные с борьбой против папства и коммун, что явствует из диплома 1240 г. (HD. Vol. 2. P. 134). Основные данные об истории замка приведены в книге Эмиля Берто: Bertaux E. Op. cit. P. 720–721.
- ²⁵ Baschet J. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie // Annales. HSS. 1996. T. 51. № 1. P. 110.
- ²⁶ Bertaux E. Op. cit. P. 725; Calò Mariani M.S. L'arte al servizio dello Stato // Federico II e il mondo mediterraneo / A cura di P. Toubert, A. Paravicini Bagliani Palermo, 1994. P. 132.
- ²⁷ Неаполитанский историк П. Троили, посетивший в 1743 г. Кастель-дель-Монте и подробно описавший его, видел на втором этаже камин, дверные косяки и окна, отделанные красным мрамором местного происхождения (*bressia corallina*), стены были покрыты белым мрамором примерно до середины, т.е. вровень с колоннами, соприкасаясь с полихромным орнаментом сводов (*Troyli P. Historia generale del reame di Napoli. Napoli, 1749. P. 129–130*). Альфонс Юйар-Бреолль в середине XIX в. (до реставраций) нашел следы мозаик на сводах (*Huillard-Bréholles J.L.A. Recherches sur les monuments et l'histoire des normands et de la maison de Suabe dans l'Italie méridionale. P., 1844. P. 110–111*).
- ²⁸ О символике раннехристианского баптистерия см.: Dölge F.J. Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses. Das Oktogon und die Symbolik der Achtzahl // Antike und Christentum. Münster, 1933. S. 153 ff.
- ²⁹ Вольфганг Крөниг видит совмещение идей Империи и Небесного Иерусалима также в больших паникадилах в форме окруженного башнями города, которые украшали средокрестия немецких соборов (например, в той же Капелле Карла Великого и в кафедральном соборе Гильдесгейма). Это, по его мнению, могло каким-то образом отразиться на проекте Кастель-дель-Монте (*Krönig W. Op. cit. S. 104–105*).

- ³⁰ Losito M. *Architettura federiciana in Italia // Federico II*. Roma, 1994. P. 216–218.
- ³¹ Thiery A. *Federico II e la conoscenza scientifica // Intellectual life...* P. 282. Замеры, проводившиеся в последние годы с помощью электронной техники, показали буквально миллиметровую точность всех деталей.
- ³² Losito M. *Op. cit.* P. 222. Исследовательница обращает внимание на связь восьмиугольника и мандалы, восьмиконечной звезды, активно использовавшейся в мусульманской архитектуре (*Ibid.* P. 220–221). Наибольшее количество таких параллелей представлено Хайнцем Гётце (*Götze H. Op. cit.* P. 113 ff.).
- ³³ В качестве примеров можно упомянуть сделанный византийскими мастерами восьмиугольный свод в одном из куполов Омейядской мечети в Кордове (961–966), во дворце Алхаферия в Сарагосе (вторая половина XII в.), в зале Абенсеррахов дворца Алгамбра в Гранаде (XV в.).
- ³⁴ Losito M. *Op. cit.* P. 218–219. Ср.: “Святынище, построенное во имя идеи совершенного государства, в котором сарацины, иудеи, христиане, тевтонские рыцари, тамплиеры и служители любви жили бы в согласии под скипетром Фридриха II” (*Troccoli Verardi M.L. Un libro di pietra // Castel del Monte / A cura di G. Saponaro. Bari, 1981. P. 71*).
- ³⁵ См. об этом интересную и весьма убедительную статью Ханса Шаллера: *Schaller H.M. Die Frömmigkeit Kaiser Friedrichs II // Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters, 1995. Bd. 51. H. 2. S. 493 ff.*
- ³⁶ *De Stefano A. L'idea imperiale di Federico II. Firenze, 1927. P. 128.*
- ³⁷ Не случайно, однако, одна из самых интересных реплик Капель-дель-Монте, императорский дворец в Лучере, имевший также восьмиугольную структуру, правда, снаружи вписанную в квадрат, находился в апулийском городе, полностью заселенном арабами, высланными туда из Сицилии за мятежи. Подробнее о дворце см.: *Knaak A. Das “Kastell” von Lucera // Kunst im Reich... S. 76–93.*
- ³⁸ *Götze H. Op. cit.* S. 156. Капель-дель-Монте, считает автор, по степени геометрической точности не имеет предшественников в архитектуре Западной Европы. Арабское влияние здесь несомненно, что подтверждается также исследованием памятников апулийской романики (*Ibid.* S. 152; см. также: *Sack D. Einige Bemerkungen zu den Beziehungen zwischen Castel del Monte und dem Orient // Kunst im Reich... S. 44 ff.*; см. также: *Воскобойников О.С. Представление о природе при дворе Фридриха II. Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2002.*
- ³⁹ *Huber F. Jesi und Betlehem, Castel del Monte und Jerusalem. Skulptur und Symbolik der “Krone Apuliens” // Kunst im Reich... S. 49:* «Фридрих II, будучи королем Иерусалима, хотел сделать из Капель-дель-Монте некий символ своего “заморского” королевства, т.е. создать на надежной апулийской земле архитектурный образ Иерусалимского храма, который до тех пор мог восприниматься лишь умоглядно».
- ⁴⁰ *Ibid.* S. 47. С этой трактовкой в основном соглашается и Хайнц Гётце (*Götze H. Op. cit.* S. 207). Я, правда, не склонен соглашаться с Флорианом Хубеном в том, что Капель-дель-Монте отвечал прежде всего мессианским ожиданиям иудеев уже потому, что 1240 г., когда началось строительство, совпадал с 5000 г. еврейского летоисчисления. Несмотря на то что у двора Фридриха II были определенные контакты с еврейскими пе-

реводчиками и интеллектуалами (см.: *Sirat C. La filosofia ebraica alla corte di Federico II // Federico II e le scienze / A cura di P. Toubert, A. Paravicini Bagliani. Palermo, 1994. P. 187 ss.*), вряд ли можно считать, что именно они были той аудиторией, к которой обращались архитекторы Капель-дель-Монте.

- ⁴¹ О проблеме визуального воздействия, которое несла в себе, в частности готическая архитектура, см. новаторскую работу Ролана Рехта “Верить и видеть: Искусство соборов XII–XV вв.” (*Recht R. Le croire et le voir: L’art des cathédrales (XIIe–XVe siècle)*). P., 1999. P. 14–15 et passim).
- ⁴² Порфир и розовый мрамор всегда считались в Италии “престижным” материалом. Из первого сделаны саркофаги королей Сицилии в Палермском соборе, второй украшает стены Пармского баптистерия.
- ⁴³ Большие готические окна на втором этаже также можно считать частью программы акцентировки “визуальных эффектов” здания. Все окна являются бифорами, за одним исключением: окно, которое выходит на дорогу, ведущую из Андрии, одному из самых верных Фридриху II городов, – трифора с небольшой бифорой в верхней части. Возможно, таким явным диссонансом в абсолютно сбалансированной архитектурной системе архитекторы (может быть, не без ведома императора) хотели подчеркнуть особое расположение монарха к этому городу или его расположение ко всякому гостю вообще? Лоренц Франк видит в больших открытых окнах и аркадах на фасадах замков королей, епископов, князей особый знак общественного и политического развития Империи в штауфеновскую эпоху (*Frank L. Beobachtungen zum Profanbau der Stauferzeit in Mitteleuropa von dem Hintergrund der Entwicklung von Herrschaft und Gesellschaft // Kunst im Reich... S. 113–126*).
- ⁴⁴ *Bertaux E.* Op. cit. P. 796–802.
- ⁴⁵ *Gnudi C.* Considerazioni sul gotico francese, l’arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano // *Federico II e l’arte... T. 1. P. 10*.
- ⁴⁶ Одна конная статуя, явно античного происхождения, сохранилась в полуразрушенном состоянии, будучи врезанной в стену внутреннего двора Капель-дель-Монте.
- ⁴⁷ О коллекционерской деятельности сицилийского двора см.: *Esch A. Friedrich II und die Antike / Friedrich II. Tagung... S. 202–234*, а также: *Calò Mariani M.S. Federico II collezionista e antiquario // Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento / A cura di V. Abate. Trapani, 1993*.
- ⁴⁸ Карл Виллемсен реконструировал первоначальный облик ворот по этим остаткам и двум рисункам из Венской Национальной библиотеки и Галереи Уффици во Флоренции (*Willemsen C.A. Kaiser Friedrich II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst im Süditalien. Wiesbaden, 1953. S. 26–27*).
- ⁴⁹ *Kantorowicz E.H. Kaiser Friedrich der Zweite. B., 1927. S. 483*.
- ⁵⁰ *Abulafia D. Herrscher zwischen den Kulturen. B., 1991. S. 269*. Некоторое время считалось, что сообщение придворного нотариуса и хрониста Риккардо из Сан-Джермано “*manu propria consignavit*” (*Riccardi de Sancto Germano notarii chronica // Rerum italicarum scriptores. N.S. Vol. VII. 2. Bologna, 1936–1938. P. 188*) следует понимать как свидетельство того, что император сам “нарисовал” план этой арки. Хотя мы не можем отрицать возможность личного участия императора в разработке столь важного с

идеологической точки зрения проекта, у хрониста речь идет, скорее всего, о закладке первого камня или о чем-то подобном.

- ⁵¹ Сохранилось интересное описание фасада арки в “Деяниях римлян”. *Gesta Romanorum* / Ed. H. Osterley. B., 1871. S. 349–350. Cap. 54 (149): De regno celesti. Imperator Fredericus secundus unam portam marmoream construxit miro opere super pontem aquae fluentis prope Caponam, in qua imperator sculptus fuit in maiestate cum duobus aliis iudicibus. In semicirculo capitis dextri iudicis hic versus scriptus fuit: *Interit securi, qui querunt vivere puri. In semicirculo capitis sinistri iudicis fuit scriptus hic versus: Invidus excludi timeat vel carcere trudi. In semicirculo capitis imperatoris scriptum fuit: Quam miseris facias, quos variare scio.* In semicirculo super portam scriptum fuit: *Cesaris imperio regni custodia fio.* См. также: *Esch A.* Op. cit. S. 207–208.
- ⁵² Андрей, капеллан королей Богемии Белы и Иштвана, сопровождавших Карла Анжуйского в походе против Манфреда, так отзываясь о воротах в хронике, посвященной графу Филиппу Алансонскому: “*Ibique suam umaginem in eternam et immortalem memoriam sculpi fecit*”. Цит. по: *Bertaux E.* Op. cit. P. 715. В то же время мы имеем замечательный образец реинтерпретации этого светского текста в более традиционном религиозном ключе в тех же “Деяниях римлян” (*Ibid.*): “*Carissimi, imperator iste est dominus Ihesus Christus, porta marmorea est ecclesia, per quam portam oportet intrare regnum celeste, et est situata super pontem aquae fluentis i.e. super mundum, qui semper currit ut aqua. In qua porta sculpta est imago domini nostri Ihesu Christi cum duobus collateralibus, i.e. cum Maria matre Ihesu et Johanne evangelista, qui designant nobis ejus misericordiam et justitiam. Tunc scriptus est versus: *Intrent securi, i.e. pagani, Judei, Saraceni per baptismum, qui poterunt vivere puri ab omni peccato purgati, sicut pueri innocentes. Alius versus dicit: Invidus i.e. peccator in peccato existens excludi timeat ab ecclesia triumphante, et sic in carcere infernali retrudi sine fine. In capite imperatoris scriptum erat, quod miseri sunt, qui variant a via veritatis, et alius dicit: Cesaris imperio i.e. imperium domini nostri Ihesu Christi erit nostra custodia et domus sempiterna*”. Соответственно знак или символ, поданный властью, и его “правильное” восприятие подданными не связаны друг с другом как причина и следствие. Этот диалог оказывается гораздо более сложным и зависящим от исторического контекста, в котором он развивался. *Gesta Romanorum*. P. 350.*
- ⁵³ *Bertaux E.* Op. cit. P. 714–717. Французский ученый видел в расположении фигур над аркой аналогию Страшному суду, что могло восприниматься не иначе как прямой вызов враждебному папству, которое одно претендовало на возможность проводить аналогии между властью Христа и правом понтификов “вязать и разрушать”.
- ⁵⁴ *Bolton B.* “Except the Lord Keep the City”: Towns in the Papal States at the Turn of the Twelfth Century // *Church and City 1000–1500*. Cambridge, 1992. P. 216.
- ⁵⁵ *Esch A.* Op. cit. S. 223–224, с соответствующей библиографией.
- ⁵⁶ Подробнее об образе имперского орла и его связях с другими культурами, в том числе очень отдаленными во времени и пространстве, см.: *Cardini F.* L’aquila imperiale // *Federico II. Immagine e potere*. P. 53–57.
- ⁵⁷ Вопреки распространенному мнению, что после 1231 г. единственной ходовой монетой в Сицилийском королевстве стал августал, большее распространение имели легкие тари, продолжавшие чеканиться в монетных дворах Мессины и Бриндизи на протяжении всего правления Фридриха II.

- См.: *Travaini L. Federico II mutator monetae: continuità e innovazione nella politica monetaria (1220–1250) // Friederich II. Tagung... P. 343–345.*
- ⁵⁸ “*Nostri memoriam nominis et nostre majestatis imaginem... ut frequens ipsius nove monete inspectivo eos in fide et devotione nostra magis ac magis corroboret et accendat*”. Цит. по: *Calò Mariani M.A. Immagine e potere... P. 40–42.*
- ⁵⁹ *Джованни Виллани. Новая хроника. М., 1996. VI, 21. С. 145.*
- ⁶⁰ Один из них хранится в городском музее Барлетты (Апулия). Несмотря на плохую сохранность, он свидетельствует о большом мастерстве автора в передаче индивидуальных черт лица, хотя о портретных сходствах говорить сложно, скорее, этот бюст свидетельствует об ориентации скульптора на классический римский портрет. К сожалению, мы мало, что можем сказать о том, как и где использовался такой портрет. Можно предположить, что это бюст от сидящей статуи императора на троне, аналогичной той, которая стояла на фасаде Капуанских ворот. Об этом портрете см.: *Pace V. Op. cit. № 9. P. 186–187.*
- ⁶¹ См. об этой медали: *Willemsen C.A. Die Bildnisse der Staufer. Versuch einer Bestandsaufnahme. Göppingen, 1977. S. 24. Abb. 75.* Можно было бы сопоставить этот портрет с типологически близким к нему рельефным изображением сокольника с соколом на руке на небольшой стелле, хранящейся в музее собора Равелло (Кампания), но, к сожалению, нам ничего неизвестно о предназначении этого странного памятника, и мы не можем утверждать, что перед нами изображение императора. Следует иметь в виду изображение императора в рукописях, например на листе 1 “Книги об искусстве соколиной охоты” (*Biblioteca Apostolica Vaticana. Cod. pal. lat. 1071*). Схожий образ Фридриха II можно видеть в литургическом свитке “*Exultet*” (*fol. 12*) из Салернского собора, сделанном по заказу архиепископа Салернского в конце 20-х годов XIII в. в связи с возвращением императора из крестового похода. Появление образа императора и его поминание в одной из пасхальных служб, несомненно, должно было восприниматься как политический манифест. О бытовании таких свитков в Южной Италии и их художественной традиции см.: *Exultet, Rotoli liturgici del Medioevo meridionale: Catalogo della mostra / A cura di G. Cavallo. Roma, 1994; Ladner G. The Portraits of Emperors in Southern Italian Rolls and the Liturgical Commemoration of the Emperor // Idem. Images and Ideas in the Middle Ages: Selected Studies in History and Art. Rome, 1983. Vol. 1. P. 309–336.*
- ⁶² *Pastoureau M. Naissance d’une image nouvelle: la médaille du Quattrocento // Idem. Couleurs, images, symboles: Etudes d’histoire et d’anthropologie. P., 1989. P. 139–168.*
- ⁶³ Карроччо представляет собой большую повозку, в которую запрягали специально для нее предназначенных быков. Хорошо знакомый с символикой карроччо Салимбене писал, что захват его в битве наносил “незабываемое оскорбление” побежденному и “провоцировал большие несчастья” (*Salimbene de Adam. Op. cit. S. 60*). Во время битвы под Пармой в 1248 г. пармезанцы захватили карроччо союзников Фридриха II, кремонцев, и поставили его в пармском баптистерии, предварительно сняв все украшения, в том числе драгоценную парчу (*Ibid. S. 203*).
- ⁶⁴ *HD. Vol. 1. P. 162.*
- ⁶⁵ Текст надписи см.: *Federico II e l’Italia / A cura di C.D. Fonseca. Roma, 1995. P. 336.*

- ⁶⁶ *Salimbene de Adam*. Op. cit. S. 95.
- ⁶⁷ Сохранилось лишь описание этой фрески у болонского хрониста XIV в. Франческо Пипино. См.: *Delle Donne F. Una perduta raffigurazione federiciana descritta da Francesco Pipino e la sede della cancelleria imperiale // Studi medievali*. Ser. 3. 1997. Vol. 38. P. 737–749.
- ⁶⁸ *Belting H.* Langage et réalité dans la peinture monumentale publique en Italie au Trecento // *Artistes, artisans...* Vol. 3. P. 493 ss.
- ⁶⁹ Проблему циркуляции моделей политического дискурса между империей и папством поставил в свое время Перси Шрам: *Schramm P.E.* Sacerdotium und Regnum im Austausch ihrer Vorrechte // *Studi Gregoriani*. 1947. Т. 11. Потом она была развита в диссертации Альфреда Хофа: *Hof A.* Die imitatio sacerdotii bei Kaiser Friedrich II. Inaugural-Diss. Weidelsbach, 1953; см. также современный взгляд в кн.: *Paravicini Bagliani A.* Il corpo del papa. Torino, 1994.
- ⁷⁰ *Elbern V.H.* Das Fresko Kaiser Friedrich II an der Torre di San Zeno zu Verona // *Archiv für Diplomatik*. 1995. Bd. 51. S. 18.
- ⁷¹ В этом ключе должна рассматриваться и книга Фридриха II “Об искусстве соколиной охоты”. Об идеологической функции охоты как отличительного знака высших слоев общества см.: *Strubel A., Saulnier Ch.de.* La poétique de la chasse au Moyen âge. Les livres de chasse du XIV^e siècle. P., 1994. P. 9, 129; *Guerreau A.* Chasse // *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval / Dir. J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt*. P., 1999. P. 172.
- ⁷² *Elbern V.H.* Op. cit. S. 16–17.
- ⁷³ *Ibid.* S. 15.
- ⁷⁴ *Walter Ch.* Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace // *Cahiers Archéologiques*. 1971. Т. 21. P. 135. См. об этом подробнее фундаментальный труд Гульельмо Маттиа: *Matthiae G.* Pittura politica del Medioevo romano. Roma, 1964.
- ⁷⁵ *Mitchell J.* St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati // *Federico II e l'arte del Duecento italiano*. Vol. 2. P. 20–21; *Walter Ch.* Op. cit. P. 124.
- ⁷⁶ Что касается художественных принципов исполнения фресок капеллы св. Сильвестра, то Дж. Митчелл отмечает их определенное сходство с техникой мозаичистов, работавших в конце XII в. в соборе Монреале и на рубеже XII–XIII вв. в Гроттаферрате, греческом монастыре в десяти километрах от Рима. Так византийско-сицилийский опыт передавался римской политической живописи (*Mitchell J.* Op. cit. P. 30–32). Этот цикл фресок – интересный материал к размышлению над поставленной Владимиром Госсом проблемой относительно того, как политический текст мог выражаться, казалось бы, в обычных религиозных сюжетах (*Goss V.* Op. cit. P. 526–527). Совершенно очевидно, что создание капеллы столь важного во взаимоотношениях духовной и светской власти персонажа, каким был св. Сильвестр, и, главное, реинтерпретация событий его жизни, акцентировка политически значимых моментов сквозь призму папской идеологии XIII в. не оставляет никаких сомнений в антиимперской направленности этого ансамбля.
- ⁷⁷ Этот памятник был досконально изучен Гансом Шаллером, на работу которого я в основном опираюсь: *Schaller H.M.* Das Relief an der Kanzel der Kathedrale von Bitonto: ein Denkmal der Kaiseridee Friederich II // *Stupor mundi / Hg. von G. Wolf*. 2. Aufl. Darmstadt, 1982. S. 299–324.

- ⁷⁸ Schaller H.M. Op. cit. S. 322. Текст проповеди см.: Kloos R.M. Nicolaus von Bari, eine neue Quelle zur Entwicklung der Kaiseridee unter Friederich II // Stupor mundi. S. 369–381.
- ⁷⁹ Kloos R.M. Nicolaus... S. 371.
- ⁸⁰ Ibid. Ср.: Числа 17.
- ⁸¹ Kloos R.M. Nicolaus... S. 371. Об образе древа Иессея в искусстве и его значении для политической идеологии, в частности, см.: Le Goff J. Saint Louis. P., 1996. P. 338 ss., с соответствующей библиографией.
- ⁸² Kloos R.M. Nicolaus... S. 373.
- ⁸³ Ганс Шаллер считает, что растительный орнамент, обрамляющий фигуры государей, изображает древо Иессеево, которое в средние века служило прототипом для генеалогических древ светских государей (Schaller H.M. Op. cit. S. 319–320).
- ⁸⁴ Эти изображения были уничтожены в XV в. (Ibid. S. 317–318).
- ⁸⁵ Имеется в виду Аристотель. Об Александре Македонском и Фридрихе II см.: Kloos R.M. Alexander der Grosse und Kaiser Friedrich II // Stupor mundi. 2. Aufe. S. 395–417.
- ⁸⁶ Kloos R.M. Ein Brief des Petrus de Prece zum Tode Friedrichs II // Stupor mundi / Hg. G. Wolf. 1. Aufl. Darmstadt, 1966. S. 548–549.
- ⁸⁷ Kantorowicz E.H. Zu den Rechtsgrundlagen der Kaisersage // Ibid. S. 514–517; Idem. The King's Two Bodies.
- ⁸⁸ У меня нет возможности подробно остановиться на этом сложном термине, имеющем много смысловых коннотаций. По мнению Рудольфа Клооса, речь идет об “императоре-солнце” и в то же время о “последнем, совершенном императоре” (Kloos R.M. Ein Brief des Petrus... S. 592–535).
- ⁸⁹ Kloos R.M. Nicolaus... S. 370. Пьетро делла Винья, ссылаясь на пророка Иезекииля, сравнил императора с орлом: Huillard-Bréholles J.L.A. Vie et correspondance de Pierre de la Vigne. P., 1865. P. 425. № 107. Ср. провансальскую теньону Жоана д'Альбюссона и Николета из Турина: Poesie provenzali storiche relative all'Italia / A cura di V. De Bartolomaeis. Fonti per la storia d'Italia. Scrittori. Secoli XII–XIII. Roma, 1931. Vol. 2. P. 115. О средневековой символике феникса и ее связи с императорской символикой орла см.: Kantorowicz E.H. Zu den Rechtsgrundlagen... S. 517–519.
- ⁹⁰ Wolf G. Ein unveröffentlichtes Testament Kaiser Friedrich II // Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Bd. 104. 1956. S. 5.
- ⁹¹ De Stefano A. Op. cit. P. 33. Ср.: Блок М. Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии. М., 1998. С. 85, 163.
- ⁹² HD. Vol. 2. P. 776–779.
- ⁹³ Например, монастырь Санта-Мария-ин-Рипальта (Апулия). См.: Ghisalberti C. I legami culturali e stilistici tra la scultura federiciana dell'Italia meridionale e il mondo cistercense // Intellectual life... P. 41–58 ss.
- ⁹⁴ Вне поля зрения остались иллюстрированные рукописи, циркулировавшие при дворе Фридриха II. Признавая, что они являются также немаловажным источником для реконструкции связей искусства и политики в Южной Италии в первой половине XIII в., позволю себе отослать читателя к работе: Воскобойников О.С. У истоков ренессансной книги: две рукописные версии трактата Фридриха II “Об искусстве соколиной охоты” // Книга в эпоху Возрождения / Под ред. Л.М. Брагиной. М., 2002.

Кристиан Кляшиш-Зубер

ОТ СВЯЩЕННОЙ ИСТОРИИ К НАГЛЯДНОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ ГЕНЕАЛОГИЙ В X–XIII ВЕКАХ*

Диаграммы и схемы, с помощью которых люди средневековья стремились наглядно запечатлеть известные им сведения, – один из наименее изученных историками-медиевистами типов изображений. До нас дошло множество таких изображений, находивших применение в естественных науках, философии, богословии, морали и, наконец, истории; каково их происхождение и функции, как они распространялись, кто и для кого их составлял и чертил – все эти вопросы заслуживают дальнейшего исследования. Мне бы хотелось изложить здесь ряд соображений о полной превратности истории одного типа таких схем – генеалогических таблиц, – которые на протяжении средневековья проделали путь от ветхо- и новозаветных родословий до генеалогий королевских династий и аристократических родов Европы. Иными словами, речь пойдет о схемах, которые изначально использовались в Священной истории, а затем для удовлетворения мирских нужд. Задачи и функции этих генеалогических таблиц, призванных поначалу иллюстрировать и сохранять в памяти тексты Священного писания, расширились и усложнились: разъяснение и наглядная демонстрация зачастую уступали место самоутверждению и пропаганде. Итак, рассмотрим, каким же образом мирская история взяла на вооружение и видоизменила библейские генеалогии, первой среди которых в христианской традиции считалась родословная Христа, указывавшая верный путь к спасению.

ИСПАНСКИЕ ГЕНЕАЛОГИИ

В Испании X в. впервые в христианской Европе генеалогии обрели стройную визуальную форму. Представление об этом можно составить благодаря большому количеству дошедших до нас генеалогических схем, изображений и таблиц, тесно связанных с текстами Священного писания. Такого рода изображения встречаются в Библиях и в нескольких рукописях “Толкования Апокалипсиса”, составленного Беатусом в конце VIII в. Схемы, на которых представлены потомки патриархов и предки Христа, по-видимому, появились именно на Пиренейском полуострове. Их составители черпали сведения из

* Настоящий текст – это краткое содержание и выводы трех глав моей книги “L’ombre des ancêtres. Essai sur l’imaginaire médiéval de la parenté” (P., 2000). Выражаю признательность издательству “Aphème Fayard” за разрешение его опубликовать.

более древних текстов, которые в основном установлены, но о прототипах изображений и использованных иллюстраторами графических приемах нам ничего неизвестно.

Чтобы читатель мог лучше представить, какие цели преследовали переписчики и художники, придавая библейским генеалогиям графическую форму, напомним кратко обстановку, в которой они работали. Священник по имени Беатус из Лиебаны (тот, кто в 776 г. составил, а около 786 г. переработал “Толкование Апокалипсиса”) жил в Астурии, представлявшей собой один из самых удаленных и опасных уголков христианского мира. Подобно соседним Наварре и Каталонии, астурийское королевство принимало беженцев с юга полуострова, захваченного мусульманами; пришлые монахи подчас приносили с собой спасенные монастырские ценности и книги. Некоторые из этих монахов, вероятно, осели в Лиебанском монастыре, основанном приблизительно в середине VIII в. Сказать наверняка, что Беатус из Лиебаны был одним из основателей монастыря, нельзя, но в следующем поколении он был широко известен как участник спора с “адоптианистами”^{1*}, сотрясавшего Испанию в конце VIII в., и как автор трактата в защиту католической церкви. Известность его “Толкования”, напротив, долгое время не выходила за пределы Испании¹, где это сочинение разошлось во множестве списков, принадлежащих к числу красивейших рукописей развитого средневековья.

Из 36 манускриптов, как полностью сохранившихся, так и представляющих собой отдельные фрагменты, лишь в 26 есть иллюстрации IX–XIII вв., в том числе в десяти – иллюстрации IX–X вв., в пяти – XI в., в девяти – XII в. и в двух – XIII в.² И только одиннадцать рукописей содержат полные или фрагментарные библейские генеалогии. Из них более половины восходят к X – началу XI в. Известен десяток подобных им генеалогий, украшающих испанские Библии и сочинения хронографического типа начиная с X в.³ В настоящее время несколько факсимильных изданий позволяют составить представление о богатстве и своеобразии их иконографии⁴. В своем вышедшем относительно недавно труде Джон Уильямс наконец обобщил накопленные знания и результаты дискуссий и представил в систематизированном виде весь корпус миниатюр из 26 иллюстрированных рукописей⁵. Однако до появления посвященной генеалогиям работы Йоланты Залуски они еще никогда не становились предметом специального исследования⁶. Правда, в большинстве рукописей они представляют собой довольно невзрачные ряды кругов, соединенных линиями; эти два графических элемента останутся основными

^{1*} То есть сторонниками еретического учения, признававшего Христа приемным сыном Бога-отца. – *Примеч. переводчика.*

в изобразительном языке генеалогии вплоть до XIX в.; что же касается иконографии генеалогий, то она была на редкость бедной и чаще всего сводилась к нескольким заставкам с изображениями четы прародителей рода человеческого, Ноя, патриархов Авраама, Исаака и Иакова с женами, царя Давида и, наконец, Богоматери с Младенцем на престоле⁷.

Генеалогические таблицы, обычно занимающие по семь листов в рукописях “Толкования” и немногим более в Библиях, прослеживают путь от грехопадения до Рождества Христова. Четвертый и пятый периоды истории – от Давида до Боговоплощения^{2*} – в них не разделены между собой, как обычно, вавилонским пленением. В этот период после Давида родословие Христа раздваивается и указываются две различные генеалогии, взятые из Евангелий от Матфея и от Луки: первая линия ведет от Соломона к Иосифу, а вторая начинается от Нафана, другого сына Давидова, и в большинстве рукописей приводит к Марии. Чтобы объяснить двойное восходящее родословие Христа, которое интерпретируется как происхождение по отцовской и по материнской линии, на последнем листе в картуше помещен текст, в то же время дающий представление об источниках этих генеалогий.

В таблицах представлены не только предки Христа, но и множество других генеалогий, взятых из книг Бытия и Паралипоменон, в том числе боковые линии родства библейских персонажей и потомство от прародителей, состоявших в очень дальнем родстве с предками Христа. Нередко художники помещали рядом с прямыми потомками патриархов выдающихся людей, насколько известно, не связанных с ними никакими родственными узами. Переписчики могли также добавлять неназванные в канонических библейских текстах имена – например, чисто апокрифические имена матери и невесток Ноя. Наряду с боковыми линиями родства упоминаются события, вообще не связанные с библейскими родословиями; встречаются также имена правителей других стран, расположенные отдельно под аркадами или в серии медальонов. Так художники знакомили с событиями и персонажами зарубежной, нееврейской истории: первые скифские цари и египетские фараоны, военачальники и правители стран, близких к Земле Обетованной, соседствовали у них с первосвященниками и судьями израильскими. Последние таблицы содержали имена персидских, эллинистических и римских правителей и императоров древнего мира, напоминая таким образом об унаследованном от Иеронима и распространенном в средние века делении

^{2*} Речь идет о распространенной в средневековой литературе периодизации истории, предложенной св. Августином в трактате “О граде Божием”. – *Примеч. переводчика.*

исторического времени на четыре последовательно сменявшие друг друга царства.

Очевидно, что, помимо христологической задачи, решению которой служила сама *genealogia Christi*, целью составителей таблиц было обобщить и привести в хронологический порядок данные, относящиеся к “всемирной истории”. Именно поэтому они содержат цифровые показатели: сколько лет было прародителям человечества и патриархам при рождении первенца и в каком возрасте они умирали; суммирование этих показателей позволяло установить абсолютную хронологию от Сотворения мира. Приведенные там цифры соответствовали подсчетам Исидора Севильского – в сумме это 5228 лет от Сотворения мира до Распятия Христа.

Примерно в двадцати генеалогиях, составленных начиная с X в., много общего: построение таблиц, тексты и имена, а также особые графические приемы. Возможно, это указывает на их общий источник – “*Liber genealogus*”. Сохранилось несколько (самый древний относится к VII в.) списков этого труда, который, как установил Вильгельм Нейсс, является источником генеалогических и хронографических текстов для рукописей “Толкования” Беатуса. Эта компиляция, составленная автором из Северной Африки до 427 г., основывалась на латинском переводе Библии, так называемом *Vetus Latina*, появившемся до Вульгаты св. Иеронима. Действительно, из “Книги генеалогий” взято немало текстов, вошедших в генеалогии Беатуса, в том числе заключительный текст, объясняющий, почему следует изображать две линии родословия Христа. Оттуда же взяты и встречающиеся в наших генеалогиях апокрифические имена, и написание многих других имен⁸. Североафриканское влияние заметно и в доброй половине самих комментариев Беатуса, где он всего лишь воспроизвел “Толкование Апокалипсиса”, составленное около 385 г. Тиконием, богословом-донатистом из римской провинции Африка. Наконец, Беатус отдал дань христианской Африке также тем, что следовал версии текста Апокалипсиса, известной там в IV–V вв., а не переводу св. Иеронима – Вульгате, – который использовался в Испании во времена Беатуса.

Но остаются еще не выясненными время составления и способы передачи архетипического текста, при многократных последующих переписываниях которого фрагменты “*Liber genealogus*” могли быть включены в генеалогии Библий и Беатуса. Но в итоге генеалогии в манускриптах Беатуса, по-видимому, были заимствованы из Библий испанской традиции⁹. Таким образом, многообразие вариантов можно объяснить длительным промежутком времени, отделяющим предполагаемый архетип V в. от первых содержащих генеалогии Библий начала X в.

Строгий распорядок монастырского скриптория не позволял миниатюристу, склонившемуся над древнейшим манускриптом, слу-

жившим ему образцом, свободно переосмысливать и изображать на свой лад сплетение родословий и набор библейских имен. Никто из наших художников не предложил своей интерпретации генеалогических связей, радикальным образом отличающейся от той, что была дана его предшественниками (с этой точки зрения не имеет смысла искать прямое влияние современных художникам концепций и структур родства на то, как они изображали родственные связи между праотцами!). Никто не позволял себе заметных вольностей, разве что в выборе красок и в способе обозначать связь между супругами или братьями, сближая и соединяя различными способами их медальоны. Никто также не взял за образец *arbores juris* того времени и не воспроизвел мотива растущего дерева, который однако мог присутствовать на другой странице той же самой рукописи¹⁰. Если кто-то и пытался изобразить древовидную схему, то лишь неуверенно и частично. Никто не отказался от общего расположения слева направо, в котором можно усмотреть наследие древних *volumina*, по-видимому, являвшихся носителями архетипа; их естественным преимуществом было то, что они разворачивались вбок, – это позволяло вписать непрерывную череду предков Иисуса и прочесть ее подряд, не деля на страницы. Много лет спустя, в X в., переписчики сохранили эту форму, но были вынуждены прерывать последовательность всякий раз, когда генеалогия продолжалась на обороте страницы: между тем никто из них не догадался дать отсылки или пометки, которые в формате кодекса были бы нужны, чтобы восполнить цезуры, возникающие при переворачивании страниц. Итак, все соблюдают правила, диктуемые текстом: общая направленность задана финальной точкой – Боговоплощением – на последнем листе, и один генеалогический ряд – линия Сифа и Иуды, изображенная в верхней части страницы, – выделяется горизонтальным расположением, заставляющим размещать все другие линии на странице по вертикали или наискось. Наконец, все переписчики считали своим долгом снабжать рисунки текстами: у них сеть кругов и линий направляла глаз читателя к текстам и именам, никогда не обретая полной самостоятельности.

В самом деле, испанские генеалогии были изобретены монахами и предназначались для таких же ученых людей. Они содержат отсылки не только к текстам Священного писания, но и к трудам неизвестных клириков, интересовавшихся хронологией, географией обитаемого мира, чудесами вселенной и всеми человеческими познаниями, пусть ограниченными, но выразившими тем не менее Божественный промысел. Поэтому их смысл оставался недоступным для того, кто был неспособен расшифровать тексты. Этим они отличаются от современных генеалогий, основанных на единообразном графическом языке: сейчас символы способны понять даже

неграмотный, если сами по себе личные имена не имеют для него значения.

Можно лишь догадываться, как использовались эти генеалогии и каким образом их читали. Возможно, чтение “Толкования” происходило в монастырской трапезной, по крайней мере в период между Пасхой и Троицей, когда, согласно постановлению четвертого Толедского синода (633 г.), полагалось читать Апокалипсис перед паствой¹¹. Но, как отмечает Джон Уильямс, наличие заголовков во многих списках “Толкования” Беатуса позволяет предположить, что они использовались не только в литургической практике. Миниатюры, помещенные перед отдельными *storiae*, на которые Беатус разделил текст Апокалипсиса, могли служить отметками и, подобно заголовкам, помогали быстро находить нужный отрывок. Заголовки и миниатюры вместе могли выполнять одну и ту же задачу: если за чтением в церкви следовали индивидуальные духовные упражнения, созерцание заглавных миниатюр, в обобщенном виде отражавших содержание прочитанного отрывка, это обогащало медитацию. Но трудно представить себе, что и генеалогии, которыми открывались “Толкование” Беатуса и Библии, служили той же цели. Конечно, они тоже использовались в качестве визуальной памятки. Обобщая и систематизируя массу данных о множестве людей и излагая их в сжатом виде на ограниченном пространстве одного разворота, генеалогии помогали их понять, а может быть, и запомнить. Выдумки миниатюриста, обыгрывающего взаимное расположение имен и отмечающего заставками основные временные грани, привлекали внимание и оставались в памяти того, кто их внимательно разглядывал, пытаясь разобрать имена. Подобно миниатюрам, иллюстрирующим главы Апокалипсиса, эти нудные перечисления рассыпанных по всему Ветхому завету имен резюмировали его тексты.

Но генеалогии обретают смысл для христианина лишь в том случае, если ясно видна их устремленность к конечной цели – Боговоплощению. Поэтому они изображены перед “Толкованием” Беатуса и Библиями не ради чистой любви к искусству запоминания. На эти таблицы возложена духовная задача, и ее смысл передает помещенный сверху на странице фриз, в который вплетены имена предков Христа: четкая и ясная линия, иногда подчеркнутая красным, идущая начиная с Адама от отца к сыну, без боковых ответвлений, господствует над более запутанным рисунком других родословий. Представим себе монаха, который тысячу лет назад разбирал туманные библейские генеалогии. Избранные линии указывали ему путь к Боговоплощению, а затем, если он продолжал читать “Толкование” Беатуса, и к концу времен. Созерцая их, он прозревал в поколениях “реальных” исторических персонажей необходимую предысторию великих откровений св. Иоанна, истолкованных Беатусом.

Если он и прочитывал здесь всю историю человечества, то лишь затем, чтобы обнаружить ее смысл при помощи того, чем она завершилась. Для отрекшегося от мира история сводилась к генеалогии, которая имела смысл только потому, что была устремлена к своему концу.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ В ГЕНЕАЛОГИИ ХРИСТА

Петр из Пуатье, родившийся до 1130 г. и учившийся в Париже у Петра Ломбардца, в 1169–1193 гг. преподавал теологию в школе при соборе Парижской Богоматери; около 1180 г. он сменил на этой кафедре Петра Коместора (Petrus Comestor)¹². В 1193 г. Петр из Пуатье стал хранителем печати капитула собора Парижской Богоматери; в 1205 г. он умер, оставив ряд сочинений, в том числе “*Compendium historiae in genealogia Christi*”, или “Краткий курс истории в генеалогии Христа”¹³. Это неосновное сочинение авторитетного богослова и тонкого диалектика вскоре завоевало огромный успех, если судить по множеству его списков XIII–XIV вв., а также плагиатов и продолжений, распространявшихся повсеместно на Западе вплоть до XVI в.¹⁴ Оно было напечатано в 1591–1592 гг., но его критического издания нет до сих пор¹⁵.

Петр из Пуатье живо интересовался священной историей, которую, подобно Гуго Сен-Викторскому (умер в 1141 г.), считал основой для изучения Священного писания. Известно, что для Гуго не знать истории означало обрекать себя на “ослиную науку”¹⁶. В своем “*Didascalicon*” Гуго настаивал на том, что попыткам постичь различные смыслы Писания должно предшествовать самое скрупулезное усвоение фактов и имен. Он таким образом способствовал тому, что изучение источников и подготовка пособий, необходимых для начинающих богословов, вскоре обрели невиданный дотоле размах¹⁷. Прежде всего это изучение началось в его родном парижском монастыре Сен-Виктор: усилия некоторых учеников и последователей Гуго (незадолго до Петра из Пуатье и уже при жизни последнего) были направлены как раз на реабилитацию дословной экзегезы¹⁸. Но влияние монастыря Сен-Виктор ощущалось и за его стенами. “*Historia scholastica*” Петра Коместора отвечала требованиям такого рода исторической экзегезы, опирающейся на самые последние достижения эрудиции. Возможно, для того чтобы ее написать, Коместор 1169–1173 гг. провел в Сен-Викторе¹⁹. Современники превозносили полезную лаконичность его сочинения, принесшего в XIII в. автору славу “магистра истории”²⁰. Резюмируя и комментируя исторические книги Ветхого завета, Коместор намеревался указать верующим, как следует читать Библию. Что касается Петра из Пуатье, то он хорошо знал великий труд своего предшественника и

коллеги. По-видимому, составляя "*Compendium*", он брал материал из сочинения Коместора и, вероятно, был автором "Истории деяний апостолов", последней части "*Historia scholastica*"²¹.

Связь со "Схоластической историей" сразу указывает на педагогическую направленность интересующего нас текста. Как в первом, так и во втором случае исторические знания представлены в доступной, упрощенной форме "буквальной" интерпретации Священного писания²². Но Петр из Пуатье привнес нечто в высшей степени личное в осуществление этого педагогического замысла. Он надеялся углубить постижение буквального смысла Писания с помощью миниатюр, дающих зримые образы исторических знаний.

Богословы XII в., а вслед за ними и преподаватели школ зачастую передавали свои знания в виде рисунков, применяя при этом изощренную знаковую технику; они подолгу размышляли над точным расположением форм, цветов и линий на пергаменте²³. Несомненно, в этих схемах и образах им виделись надежные способы, помогающие запоминать. Но было бы преувеличением говорить, что эти приемы, облегчающие запоминание, представляли собой подлинное "искусство памяти". Когда Адам из Премонтре и Гуго Сен-Викторский посвящали целые трактаты разным сторонам скинии или Ноева ковчега, когда они не щадя сил высчитывали их размеры и мельчайшие детали их очертаний, они выступали прежде всего как экзегеты, стремящиеся постичь высшие смыслы Священного писания²⁴. Петр из Пуатье надолго определил конкретную форму решения этой задачи, обратившись к содержащимся в Библии историческим сведениям.

В преамбуле к "*Compendium*" Петр из Пуатье так объясняет смысл и педагогические мотивы своего начинания: "Сознавая необъятность священной истории, равно как и трудности, встречающиеся на пути изучающих священные тексты, в особенности усилия, коих требует обращение к началам истории, а также небрежение, в коем ввиду нехватки книг прозябают жаждущие исцелить свое невежество и собрать в память, как в мешок, рассказы из истории, я попытался представить в одном небольшом сочинении имена и труды святых предков левитского и царского колена, от коих Иисус Христос ведет свое земное родословие [...]. Этому трудному делу я отдал много сил и бессонных ночей, ибо я стремился к краткости, но при этом следовал поставленной перед собой задаче ни в чем не отступить от исторической правды; начав от Адама, перейдя к праотцам, судьям, царям, пророкам и первосвященникам, я проследил родословие вплоть до Христа, который есть наша конечная цель"²⁵.

Альберих Труа-Фонтен около середины XIII в. подтвердил его слова если не об использовании этих генеалогий, то о читателях, которым они предназначались. В некрологической заметке, посвящен-

ной Петру из Пуатье, он писал, что “для бедных клириков Петр замыслил изобразить на пергаментях историческое древо Ветхого завета и в сжатой форме представить пороки и добродетели”²⁶. Наряду с Петром Коместором, предложившим в своей “*Historia scholastica*” толкование и комментарии к историческим книгам Ветхого завета, Петр из Пуатье, по-видимому, взялся за свой тяжелый труд, чтобы разделить заботы Церкви о деле просвещения. III Латеранский собор (1179) дал некоторые рекомендации, касающиеся образования бедных клириков в школах при соборах²⁷. Взять из священной истории и “собрать в мешок” множество имен, дат и рассказов о главных событиях было особенно полезно, так как в результате чтение Священного писания становилось единообразным и контролируемым, что было особенно важно в то время, когда вальденсы требовали сделать Библию доступной для мирян.

Для решения общей дидактической задачи к самому тексту “*Compendium*”, помимо генеалогических фигур, были добавлены и другие визуальные памятки, предназначенные молодым клирикам. В рукописях XII–XIII вв. к тексту “*Compendium*” часто прилагался рисунок семисвечника, сопровождаемый комментариями и символическими интерпретациями. Кроме того, Альберих Труа-Фонтен прямо ссылался еще на некое приложение, посвященное порокам и добродетелям²⁸. Одна схема, которая часто завершает “*Compendium*”, а иногда встречается и отдельно от основного свитка, вполне соответствует этому указанию²⁹. Речь идет о “*rotae*” в виде круговой диаграммы. В пяти концентрических кругах семичастной диаграммы представлены по порядку семь смертных грехов, семь молитв из “Отче наш”, семь даров Святого Духа, семь добродетелей и, наконец, семь блаженств, которые открывают путь к Христу, восседающему в самом центре. Присоединение диаграммы к “*Compendium*” и заметное в текстах этой диаграммы сильное викторианское влияние³⁰ убеждают в том, что “*rotae*” принадлежат Петру из Пуатье, и именно о них упоминал Альберих Труа-Фонтен³¹.

Свиток “*Compendium*” открывается изображениями *arbor consanguinitatis* и *arbor affinitatis*³². Оба рисунка, позаимствованные из богатой традиции канонического права, добавляют, таким образом, к “*Compendium*” Петра из Пуатье и доводят до сведения “бедных студентов” диаграммы, помогающие запомнить установленные Церковью ограничения на вступление в брак³³. Так что проблемы, поднятые в библейских родословиях и брачной практике, следующей каноническому праву, находят дидактическое разрешение в изображенных здесь схемах и диаграммах.

В предисловии Петр из Пуатье откровенно доволен тем, что придал “форму” родословиям библейских персонажей. В этом он следовал обычному для школ его времени замыслу: с помощью

наглядных средств растолковать ученикам историческое, символическое, моральное и юридическое содержание христианской доктрины. Во всех трех типах изображений – генеалогии, колесе и генеалогическом древе – художник использовал набор знаков, уже бывших в ходу задолго до него: термины родства в *arbores*, имена прародителей Христа в *genealogia* и слова в семичастной диаграмме вписаны в окружности, которые выстраиваются и связываются друг с другом соединительными линиями, такими же, как те, что мы видели в испанских рукописях. На примере *rotae* хорошо видно, как пороки, добродетели и производные концепты отвечают от исходного понятия, образуя настоящие маленькие генеалогические древа, наподобие тех, что помещены в самом “*Compendium*”. Таким образом, использование идентичных графических приемов во всех диаграммах свидетельствует об униформизации базовых знаков и постепенном ими овладении.

Все это показывает также роль генеалогий не только в науке и литературе, но и в педагогике школ при соборах в конце XII в.³⁴ Отметим, что в “*Compendium*” рядом расположены генеалогические линии в собственном смысле слова и ряды, воспроизводящие последовательность лиц, занимавших некую должность. Фактически для средневекового человека генеалогическое концептуальное поле охватывало как родственные связи, так и преемственность в должности, занимаемой по наследству³⁵. В “*Compendium*”, имевшем целью прежде всего наглядно показать соотношение различных генеалогических линий во времени, все мастерство художника проявлялось в умении расположить медальоны так, чтобы ни один из них не повторялся дважды и были бы ясно видны родословная каждого лица и его вхождение в избранный ряд “нотаблей”. Первые рукописи “*Compendium*” выполняют эту двойную задачу наилучшим образом. Многие последователи и подражатели, как мы увидим, справились с ней не столь успешно или же, наоборот, с таким успехом, что он не может не вызвать подозрений.

Петру из Пуатье удалось выстроить свои “древа” с поразительной графической ясностью и точностью. Генеалогические и династические линии читаются без труда; их синоптическое расположение наглядно воспроизводит ход времени; промежуточные заставки появляются, чтобы подчеркнуть исторически важные связи и главные события: фигуры и диаграммы удачно дополняют центральную генеалогию, не затрудняя чтения. Все это выполнено с величайшей экономией средств и при умелом обращении с таким своеобразным материалом, как пергаментный свиток.

Несколько свитков с самыми ранними списками “*Compendium*” и ряд других фактов свидетельствуют о том, что Петр изначально считал свиток наиболее подходящим носителем для своих “историче-

ских древ". Альберих подчеркивал новаторский характер пергаментов, проиллюстрированных Петром из Пуатье, и восхищался тем, что благодаря диаграммам их можно было использовать для обучения в школах. Какую же практическую помощь могли оказать "бедным школярам" диаграммы Петра из Пуатье? Герхард Шмидт считал (хотя современники об этом умалчивают), что свитки с придуманными Петром "древями" развешивались на стенах в классных комнатах и использовались как наглядные пособия³⁶. Развернутые до того отрывка, который комментировал учитель, свитки прибавляли к его словам зрительный опыт, позволявший ученикам лучше запоминать библейские события. Но здравый смысл подсказывает, что даже ученик с отличным зрением со школьной скамьи ничего не смог бы разглядеть: почерк был мелкий и убористый, а изображения очень маленькие³⁷. Предположим, что сохранившиеся рукописи представляют собой уменьшенные копии тех свитков, которые Петр якобы развешивал в классных комнатах; впрочем, не сохранилось ни одного "*Compendium*" достаточно большого формата, чтобы его можно было читать на расстоянии. При нынешнем состоянии исследований трудно установить точное соотношение количества свитков и кодексов; однако, согласно Х. Хильперту, лишь семь из двадцати четырех сохранившихся английских копий "*Compendium*", датируемых XIII в., записаны на свитках³⁸.

Трудности, возникающие при обращении со свитками, несмотря на хорошо продуманные способы их свертывать, стали особенно ощущаться в XIII в., когда "*Compendium*" начали переписывать перед другими сочинениями и использовать как своего рода резюме или указатель к ним. Такое употребление заставляло читателя без конца разворачивать и свертывать метры пергамента, переходя от основного текста к "*Compendium*" и обратно. Вероятно, этим объясняется, почему за исключением тех случаев, когда "*Compendium*" был переписан отдельно, большинство его позднейших списков дошло до нас в измененном формате. Если его соединяли с историческими сочинениями – такими, как "*Historia scholastica*" Петра Коместора, "*Aurora*" (стихотворным переложением Библии) или "*De operibus septem dierum*", историко-аллегорическим повествованием о семи днях Творения, составленным Петром Ригой не позднее 1209 г., – или с трудами энциклопедического и типологического характера, то пользование свитками становилось затруднительным. Почти все рукописи XIII в., в которых "*Compendium*" присоединен к другому сочинению, имеют формат кодекса. Безупречно непрерывная вертикаль свитка оказалась разбитой на страницы³⁹. Сочинение Петра из Пуатье, равномерно разделенное на части, утратило свою первоначальную педагогическую функцию, но зато стало удобнее для индивидуального чтения и сопоставления текстов.

Выбор в пользу свитка, сделанный, возможно, самим Петром, был продиктован скорее всего не традицией, не подражанием и не практическими соображениями, а мотивами символического порядка. Такой формат внушал мысли о единстве христианского времени и о конечной цели исторических событий, влияющей на личные судьбы. Свиток разворачивал перед читателем перипетии истории, не теряя при этом из виду ожидающего в конце Искупления. Он помогал в каком-то смысле физически ощутить единый и неизменный Божий промысел, указующий человечеству путь к спасению.

Особый, оригинальный вклад Петра из Пуатье хорошо виден при сопоставлении его труда с другими генеалогическими, историческими и богословскими произведениями того времени. Предложенная им историческая модель генеалогии вводит рисунок в текст в качестве не внешней иллюстрации, а визуального носителя повествования. Последнее становится комментарием к нему или же добавляет нарративные элементы, поясняющие графические приемы. Генеалогия занимает центральное место, и именно она задает ритм как временной протяженности, так и тексту. Расположенные рядом с соответствующими им отрывками из повествования, индивидуальные символы следуют друг за другом непременно в хронологической последовательности, и генеалогическое время становится существенным измерением истории. Эта историческая протяженность, в которую погружена череда поколений, замыкается в пространстве страницы или свитка, читавшихся почти всегда сверху вниз. Она передается одновременно нитью повествования, чередованием фигур и разворачиванием самого свитка. Петру из Пуатье в своих генеалогических схемах удалось осуществить синтез генеалогии и хроники без насилия над языком, принятым для описания родства и происхождения. Этот синтез надолго определил особенности презентации исторических знаний на Западе, в частности особенности такого старейшего жанра, как всемирная хроника, и пришедших ей на смену династических и национальных историй.

ОТ ВСЕМИРНЫХ К НАЦИОНАЛЬНЫМ ХРОНИКАМ

Напомним, что “всемирной хроникой” называется такой тип исторического повествования, который охватывает всю историю человечества, включая его дохристианское прошлое. Во всемирной хронике библейские, языческие и христианские времена сливаются в одном непрерывном повествовании⁴⁰. Всемирная хроника преобладала в средневековой историографии и продолжала существовать еще в новое время. В XIII в. этот жанр переживал свой расцвет: далеко не полный, по признанию составившего его историка, пере-

чень насчитывает тем не менее 46 различных названий и авторов⁴¹. Этот жанр на протяжении долгого времени отвечал знаниям и вкусам историков: на его долю приходится 17 из 112 названий исторических сочинений, напечатанных в 1470–1500 гг., из которых половина принадлежит немецким авторам⁴². В этих сочинениях таблицы, построением которых в XIII в. вслед за Гуго Сен-Викторским и Мартином из Троппау увлекались многие богословы, позволяют увидеть временные соотношения между рядами пап, императоров и отдельными династиями. Колонки данных в таблицах множатся, а градации совершенствуются до бесконечности; но за исключением пространных комментариев, эти таблицы дают мало информации о связях между колонками и сериями, т.е. о всевозможных сдвигах, вызывающих повороты и революции в человеческой истории.

Петр из Пуатье дал ключ, позволяющий избежать этих тупиков и установить необходимую связь между христианской и языческой историей. Изобразительные средства "*Compendium*" отвечали всем требованиям всемирной хроники. Неудивительно, что он сразу завоевал популярность, которая, впрочем, не всегда очевидна, так как имя автора было предано забвению. Приемы, заимствованные из "*Compendium*", распространялись разными путями. Вплоть до конца XIII в. этому отчасти способствовал интерес к "Схоластической истории" Петра Коместора; соединенный с ней в одной рукописи труд Петра из Пуатье стал – наряду с "Толковой Библией" и "Изречениями" Петра Ломбардца – одним из трех основных сочинений, использовавшихся в XIII в. в преподавании богословия⁴³. Он встречается также в качестве предисловия к Библии. А так как популярность "*Historia scholastica*" вскоре перешагнула границы ученого мира, то и характерные черты присоединенного к ней "*Compendium*" – вертикальное расположение генеалогий и включение их в ткань повествования – привлекли внимание не только начинающих богословов и стали воспроизводиться в исторических сочинениях самых разных жанров.

В то же время, с XIII в., "*Compendium*" прекращает свое существование как самостоятельное произведение. Он зажил новой и славной жизнью в кругу читателей, весьма отличной от того, которому предназначал свое сочинение Петр из Пуатье, но при этом вскоре забытое имя автора скрылось под именем Петра Коместора. Скажем прямо, столь несомненный успех последнего ввел в заблуждение не только средневековых хронистов, но и медиевистов: они редко отдают должное Петру из Пуатье. Однако диаграммы не позволяют ошибиться: они, бесспорно, принадлежат уроженцу Пуатье, хотя в большинстве случаев и подверглись переделкам и дополнениям. Его отсылки к всемирной и римской истории расширялись и уточнялись дополнительными именами и линиями. В других случаях

родословие Христа по Евангелию от Луки, или родословие Богоматери, было вписано в параллельный ряд медальонов. Начиная с XIII в. переписчики также стали увеличивать изначально небольшое число обрамлявших *“Compendium”* рисунков, так как более широкая публика, для которой приобрести такой “Краткий курс истории” или “Всемирную хронику” было делом престижа, отличалась определенными эстетическими запросами. Со второй половины XIII в. медальоны все чаще украшали шлемами и инсигниями, а имена персонажей отодвигали на край или за пределы медальона.

Таким образом, Петр Коместор сослужил добрую службу собрату из Пуатье, ибо генеалогии из *“Compendium”* проникли во все переработки, переложения и списки “Схоластической истории”, например в “Истории для школ” (*Hystoires les escolastres*) и “Историческую Библию” (*Bible historiale*) Гийара де Мулена (умер в 1312 г.), всемирную хронику Рудольфа Эмского *“Speculum humanae salvationis”*⁴⁴. Эти диаграммы без конца переписывались и дополнялись...⁴⁵ Ярким примером такого дополнения и продолжения может служить труд Иоанна из Удине (умер в 1363 г.)⁴⁶. Разумеется, когда хронисты обращались к христианскому периоду истории, им приходилось отступать от первоначального образца и полагаться на свое воображение. Ведь перед ними вставал вопрос: как организовать заимствованную диаграмматическую структуру применительно к наступившему после пришествия Мессии шестому периоду истории, конец которого был им неизвестен? Ясно, что если они брались дописывать *“Compendium”*, то им приходилось делать выбор и решать, кто заслуживает славы продолжать род Господа, каким династиям отвести почетное место на странице или свитке, как соотнести их друг с другом. Выбор хронистов всегда зависел от их видения истории и от публики, чье внимание они хотели привлечь.

Анонимный автор огромного свитка длиной 33 метра вознамерился дать целостную картину всемирной истории от Адама и проследить историю основных европейских королевств от наследников троянцев и дальних потомков Иафета до короля Франции Людовика XI⁴⁷. Автор свитка был вынужден переосмыслить весь заимствованный из *“Compendium”* порядок, начертание и взаимное расположение многочисленных генеалогических линий и линий преемственности, которые он хотел проследить. Бесспорно, ему удалось отразить главные национальные предания и династические споры своего времени во всей сложности их взаимосвязей. Но сей монументальный труд – одновременно свидетельство триумфа и тупика слишком амбициозной “истории в графической форме”. Становится почти невозможно объять ее необъятную широту! Возможности визуального отражения диахронии и синхронии событий человеческой истории на двумерном пространстве с использованием двух основных

традиционных графических приемов – линии и круга – оказываются исчерпанными.

Следуя предложенной в *“Compendium”* графической модели, западная историография в своем стремлении дать пространственное изображение времени соблюдала два принципа визуальной организации: вертикального и осевого расположения. Но продолжение генеалогий после Христа привело к переосмыслению библейско-христологической матрицы *“Compendium”* в нерелигиозном историческом духе⁴⁸. Во многих рукописях XIII в. на центральное место (начиная с четвертого и пятого периодов истории) выступают ряды персонажей и династий, которых у Петра из Пуатье там не было. Это перемещение само по себе уже придавало иной смысл всей картине. За распространением *“Compendium”* сразу последовали его политизация и “секуляризация”. Таким образом, уже в середине XIII в. приемы, с помощью которых Петр из Пуатье выделял родословные Христа, стали использоваться лицами, не столь бескорыстными, как хронисты, ожидавшие конца света.

Расцвет генеалогических и династических хроник пришелся на эпоху, когда формировались национальные общности и государства, а политическая власть подчас принадлежала потомкам узурпаторов. Капетинги осознали, что им следует доказать свое каролингское происхождение, примерно тогда же, когда и Плантагенеты поняли, что будут выглядеть более легитимными, если сумеют скрыть переломы в английской истории. На службу им пришла генеалогия со своими диаграммами, помогающими одновременно урезать историю и выстроить ее по-новому. Хронисты, взявшиеся за историю королей и князей, более не ломали головы над тем, как согласовать во времени разные правления и понтификаты, и довольствовались прославлением династической легитимности и духовного превосходства отдельно взятого рода. Они отсекали ненужные или дурные ветви, подчеркивали удачные брачные союзы, ловко прятали сомнительные родственные связи и выделяли те, которые подтверждали наследственные права на власть: короче говоря, они выстраивали то, что с начала XIV в. стали называть “генеалогическим деревом”. На него возлагалась задача подтвердить притязания и обосновать легитимность существующей власти.

Во всемирных хрониках, описывавших дохристианские времена, встречались вымышленные сведения. “Династические” хронисты показали себя еще более всеядными. Они использовали легенды артуровского цикла и сказания о героях-тройняках, которых по образцу римлян-потомков Энея сделали мифическими основателями королевств и династий на Западе. Одной из задач историков, призванных обосновать законные права династии на власть, было отыскать звенья генеалогической цепи, связывающие княжеский или коро-

левский род с мифологическими или легендарными предками. Следовало также показать древние следы присутствия данного рода в стране, его местные корни и непрерывную преемственность. Подтверждая законность правящей династии, связывая ее происхождение с героями древности и богами-покровителями страны, хронист помогал всему сообществу, каким бы неоднородным оно ни было, обрести национальное самосознание и идентичность. Одной из самых примечательных черт, присущих диаграммам конца XIV–XV вв., было стремление отнести происхождение династии или, точнее, королевской власти к как можно более далекому прошлому⁴⁹. Связующим звеном, демонстрировавшим преемственность между политической историей европейских наций и библейской древностью, стал Иафет. Обособление национальных политических историй в рамках всемирной хроники обнаруживается с того момента, когда после Иафета, превратившегося в общего прародителя всех европейцев, расходятся родословия средневековых монархов. Иафет зачастую стал вытеснять своего брата Сима – прародителя Христова – из центра на край генеалогической фигуры. В центре внимания оказалось то, в чем виделся смысл генеалогии: происхождение и историческая преемственность территориальных государств. Исследования, посвященные Баварии и Брабанту, Франции и Англии, показывают, что в Европе повсеместно одни и те же замыслы приводили к одним и тем же результатам⁵⁰.

Генеалогия династии могла, следовательно, содействовать рождению национальной истории. Но хронисты преследовали и более узкие задачи, когда, например, во Франции и в Англии начинали оспаривать или подтверждать легитимность наследственных монархий. Таким образом, “генеалогизация” правящих князей и монархов оставалась постоянной заботой хронистов XIII–XV вв. “Континуитет”, обычно признаваемый за средневековой исторической мыслью, мог принимать разные формы: быть генеалогическим, географическим, биологическим, а зачастую и чисто наследственным. На самом деле, обращение к генеалогии и генеалогическим схемам учащалось, когда возникали серьезные трудности. Так, во второй четверти XV в., в решающие для будущего французского королевства десятилетия, появилось множество хроник, сопровождавшихся генеалогическими диаграммами. Их авторы показывали древние франкские и троянские корни монархии и национальной общности⁵¹ и доказывали преемственность трех династий – или, как иногда говорили, трех “генеалогий”, – ссылаясь на их кровное родство и не пытаясь до конца прояснить сомнительные родственные связи⁵². В Англии династическая нестабильность привела к появлению в XV в. невиданного числа королевских генеалогий, одни из которых возводили королевский род к Водану и доказывали его англосаксон-

ское происхождение, а другие отдавали предпочтение британскому прошлому острова⁵³. Но с помощью генеалогии доказывали обоснованность прав на престол и по женской линии, что вызывало возражения во Франции, где салический закон стал фундаментальным принципом королевства⁵⁴. Прекрасный пример того, как с помощью генеалогии обосновывали законность прав на престол, дает претендовавшая на французскую корону английская династия Ланкастеров. При малолетстве Генриха VI (рожденный в 1421 г., он унаследовал престол после своего отца Генриха V в 1422 г.) его дядя герцог Бедфорд, управлявший делами созданной по договору в Труа объединенной франко-английской монархии, попытался воздействовать на мнение французских подданных юного короля с помощью генеалогических аргументов. Доказательства пропагандировались различными способами, в первую очередь путем распространения афиш. На дверях многих французских церквей в 1423 г. была вывешена генеалогическая схема, составленная на основе поэмы, специально написанной по заказу одним нотариусом⁵⁵. Рисунок показывал две линии, нисходящие от Людовика Святого, которые соединялись в результате брака Генриха V Английского с Екатериной Французской и сливались в лице маленького Генриха VI; возможно, эта схема была воспроизведена в двух других более поздних документах. Так, до нашего времени дошли два рисунка, составленные по образцу генеалогической схемы, адресованной народу Франции: это хорошо сохранившийся набросок, датированный 1444 г., и очень изящная миниатюра, которая украшает книгу, преподнесенную Маргарите Анжуйской к свадьбе в 1445 г.⁵⁶ Оба рисунка подчеркивают симметрию двух линий потомства, исходящих от Людовика Святого; они также наглядно показывают происхождение и степень родства расположенных визави кузенов. По форме миниатюра отдаленно напоминает геральдическую лилию и изобилует эмблемами.

Итак, в 1420-е годы появился текст, вернее, довольно сложная генеалогическая диаграмма, предназначенная не только для знатных дам и искусственных в этих делах клириков. Любой горожанин и даже крестьянка в лотарингской глубинке могли увидеть на дверях собора генеалогию того, кто называл себя их королем. Генеалогия, пришедшая из священной истории, спустилась с небес на землю.

Внушали ли доверие генеалогические рисунки, которые, как всякое изображение, передавали некое видение происходящего иными средствами, нежели обычный язык? Не потому ли к этим рисункам так часто обращались историки, что им было легче говорить о родственных связях знаками, а не словами? Например, генеалогист мог сократить количество династических линий, затем восстановить некоторые из них и создать таким образом впечатление подлинной преемственности, глубоко скрытой за внешней прерывистостью.

График в самом деле отличается гибкостью – гибкостью линий, дающей возможность обойти проблему или подсказать сомнительное решение; гибкостью структуры, в которой смещение прямых и боковых линий родства помогает создавать построения без доказательств и одна иерархия легко заменяется другой; график позволяет принять выводы, опровергаемые дискурсивными процедурами. Малейшие манипуляции ловкого генеалогиста с линиями родства или линиями преемственности власти придают кажущуюся реальность аргументам, без которых в таком случае можно и обойтись. Этим объясняется успех диаграмм. Растущая изощренность приемов изображения генеалогических данных к концу XV в. завела в тупик, так как стало невозможно охватить одним взглядом необъятные княжеские и королевские генеалогии; диаграммы, задуманные для того, чтобы прояснить запутанные ситуации, сами стали еще больше их запутывать; впрочем, схемы, унаследованные от испанских монахов и Петра из Пуатье, продолжали пользоваться успехом в Европе и в новое время: в Англии об этом свидетельствуют библейские генеалогии Джона Спида, которые в XVII–XVIII вв. включались в предисловия к различным изданиям Библии в переводе короля Иакова.

Как воспринимается изображение – пассивно или оно анализируется? Этот все еще по-прежнему животрепещущий вопрос вставал и на исходе средневековья. Сам успех генеалогических диаграмм, происходящих от библейских родословий, породил опасность того, что из средства познания они могли превращаться в простое орудие пропаганды в руках власть имущих, считавших себя вправе пользоваться им по своему усмотрению. Графический образ, даже сведенный к набору линий и кругов, доказал свою скрытую силу и способность воздействовать на память и воображение.

ОТ ДИАГРАММЫ К ОБРАЗУ

В заключение мне бы хотелось привести два примера, показывающих, насколько глубоко приемы генеалогии проникли в сознание художников – это проникновение мы можем назвать “субсенсорным” (*subliminaire*), употребив термин, которым принято обозначать мимолетные образы, оставляющие, однако, след в памяти и позволяющие подспудно внушать тому, кто их воспринимает незаметно для себя самого, некие сообщения, как правило, политического или рекламного содержания.

Именно таким образом, по-видимому, зрительские привычки, порожденные чтением библейских генеалогий, повлияли на художника, изобразившего первых людей на страницах хранящейся в Бургосе Библии XII в.⁵⁷ Этот манускрипт содержит странную миниатюру,

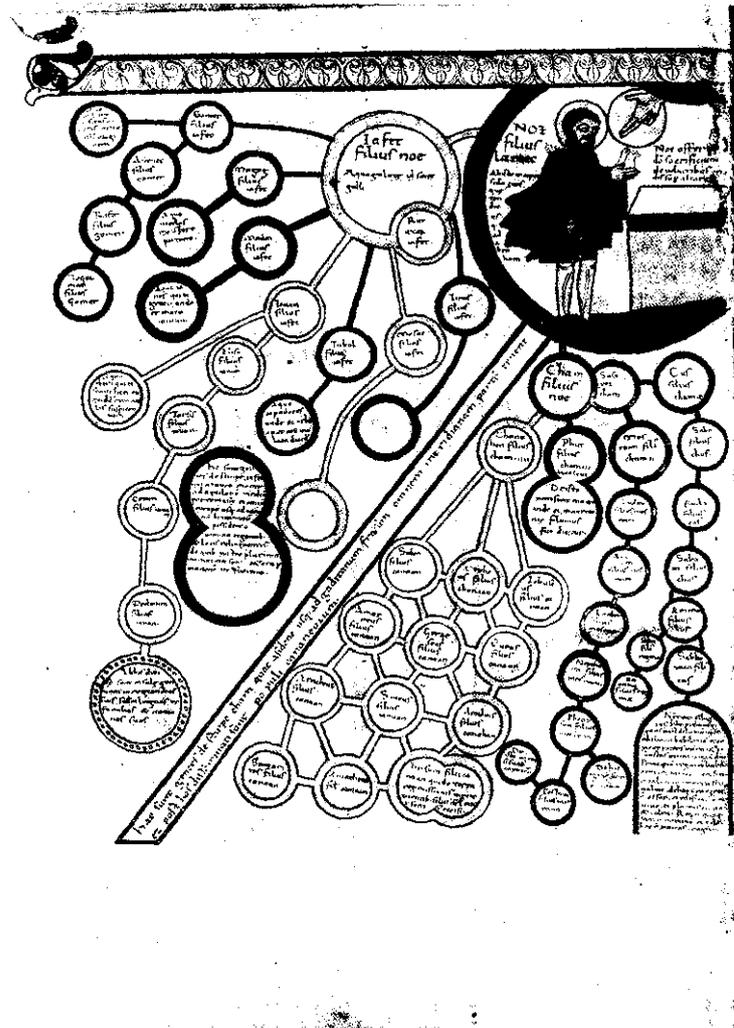


Рис. 1. Беагус из Лиебаны. "Толкование Апокалипсиса".
Париж. Нац. б-ка Франции. Ms. lat. 8778, f. 6 v-7

очевидно, соблюдающую ставший классическим порядок генеалогических диаграмм, одна из которых встречается здесь несколькими листами выше. В самом деле, композиция миниатюры из этой Библии воспроизводит принятое в генеалогических схемах расположение медальонов с именами Адама и Евы, Каина, Авеля и Сифа. Прародители рода человеческого, убийство Авеля, род занятий потомков

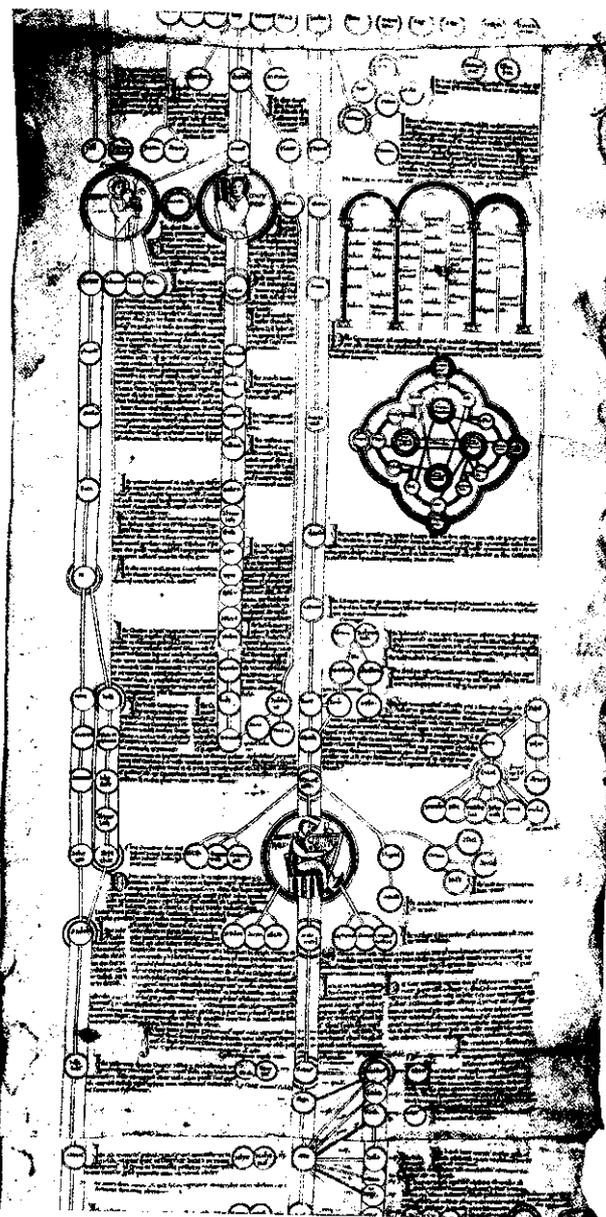


Рис. 2. Петр из Пуатье "Краткий курс истории в генеалогии Христа".
Миниатюра XIII в. Б-ка Гарвардского ун-та Ms. Тур. 216H

потомство св. Анны или, как говорили в позднее средневековье, “сродников Господних” (*la Sainte Parenté*). Уже в IX в. св. Анну считали матерью “трех Марий”, рожденных по очереди от трех мужей; это помогало объяснить евангельские упоминания о “братьях” Христа, не подвергая сомнению девственность Марии; святая, таким образом, становилась бабкой Христа и нескольких апостолов. Тогда же в Рейнской области, в Англии и, возможно, в северной Франции начала распространяться чисто матриархальная схема, которую можно встретить, например в “*Hortus deliciarum*” эльзасской аббатиссы Геррады (конец XII в.) или в генеалогиях св. Сервация, слышшего потомком одного из братьев Господних. Ее воспроизвели Петр из Пуатье и его позднейшие иллюстраторы. Петр сделал евангельских “братьев Иисуса” двоюродными и изобразил потомство Анны от трех ее мужей. “*Compendium*” дополнил схему, известную нам от Геррады, медальонами в общей сложности шести или семи супругов св. Анны, ее сестры Гесмерии и трех дочерей, носивших имя Мария. Имена супругов трех Марий (Зеведея, Иосифа и Алфея) вписаны в медальоны, расположенные, как было принято у генеалогистов того времени, рядом с медальонами их жен, а круги с изображениями супругов Анны и соответственно отцов трех Марий (Саломия, Иоакима и Клеопы) помещены под медальоном их общей супруги и соединены с ним линиями, которые могли бы также означать, что эти трое приходятся ей сыновьями, т.е. они размещены между св. Анной и ее дочерьми. Решение художника отражало сомнения в существовании трех предполагаемых мужей Анны – в то время об этом шли оживленные споры. Нерешительность автора “*Compendium*”, проявленная при определении места супругов св. Анны в генеалогической таблице, будет воспроизведена в копиях. Иллюстратор сочинения Готье де Куэнси “Генеалогия Богоматери” повторил ту же схему, изобразив при этом вне медальонов силуэты шести супругов над связующими линиями и под кругами с изображениями их жен соответственно⁵⁸.

Иконографический сюжет “сродников Господних” широко распространился в XIV в.; он встречается в самых разных текстах, из которых в первую очередь стоит назвать “Золотую легенду”; пик популярности сюжета наступил около 1400 г., на германских землях между Мозелем и Вестфалией⁵⁹. Изображение семейного круга или, точнее, близкой родни Христа повторяло канву генеалогических схем и было призвано сделать более понятными родственные связи⁶⁰. Композиция группы (примерно из 25 персонажей) соответствует диаграммам XIII в.; более того, персонажи на полотнах XV в. занимают то же по отношению друг к другу положение, что и на схемах. В поднятом указательном пальце мужа или руке, протянутой к жене, можно даже усмотреть прямую замену линиям, соединявшим

супружеские пары на генеалогических диаграммах: в самом деле, иногда кажется, что живописные изображения сродников Господних просто разъясняют содержание схем. Но в пространстве картины индивиды, чьи имена были записаны в медальонах, обретают весомость и жизненную реальность, которыми не обладали фигурки на миниатюрах. После 1500 г. им подчас даже стали придавать черты известных современников, самый знаменитый из которых – император Максимилиан, этот набожный почитатель св. Анны, – дерзнул запечатлеть себя со всем семейством в образе “сродников Господних”⁶¹.

Примечательно одно из следствий влияния старинных диаграмм на эти изображения: супругам Анны и ее дочерей отводилось то же маргинальное положение, какое они занимали на схемах 1200 г., хотя художнику, переместившему их в пространство картины, приходилось выражать это другими средствами. В конце XV в. стало правилом изображать супругов Анны, трех ее дочерей и сестры сбоку или позади, т.е. почти скрытыми за женскими персонажами картины. Вплоть до начала XVI в. эта композиция подчеркивала обособленность персонажей разного пола в пространстве картины. Таким образом, богословские споры о родословиях Христа и связанная с ними генеалогическая традиция около 1500 г. продолжали оказывать сильное влияние на композиции, создаваемые художниками и скульпторами.

После 1450 г. художники, изображавшие сродников Господних, также хотели подчеркнуть набожность и ответственность женщин, с благоговением принимавших свою скромную участь матерей будущих апостолов и мучеников, – женщин, готовых выполнить свою главную миссию – воспитать детей. Позднейшие интерпретации того же сюжета, однако, показывают, что мужья быстро вернули сильному полу его привычное место⁶². На картинах XVI в. мы уже видим, как мужья трех Марий учат читать и отправляют в школу старших детей, выговаривают и грозят розгами копушам и упрямам; женщину отослали в ее последний неприступный бастион – к обязанностям матери-кормилицы. Родословие Христа по материнской линии мало-помалу превратилось в изображение функций, свойственных каждому полу внутри семьи, и было переиначено в патриархальном духе, идущем вразрез с генеалогической традицией образа. А когда Контрреформация безжалостно подрезала чересчур апокрифическое древо “сродников Господних”, художники стали изображать рядом с Марией лишь отечески покровительственного Иосифа и иногда – в некотором отдалении – бабушку. Так появилось “Святое семейство”; Иосиф, ставший в начале XVII в. покровителем римской Церкви, взял на себя с тех пор роль мужа и отца. Прежние генеалогические схемы оказались просто неуместными.

- ¹ Sancti Beati a Liebana Commentarius in Apocalypsis. 2 vol. Roma, 1985. Основополагающим остается исследование: Neuss W. Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften). 2 vol. Münster, 1931.
- ² Сведения о нынешнем состоянии изучения вопроса и библиографию см. в кн.: Williams J. The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 5 vol. L., 1994. Vol. 1. P. 283–290.
- ³ Zaluska Y. Le Beatus de Saint-Sever à travers sa composition matérielle et ses généalogies bibliques // Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye (Actes du Colloque international d'art et d'histoire, Saint-Sever, 25–27 mai 1985). Mont-de-Marsan, 1986. P. 279–292, особенно P. 286. О “Родском кодексе”, одном из сочинений хронографического типа, см.: Williams J. The Beatus Commentaries and Spanish Bible illustration // Actas del simposio para el estudio de los codices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liebana. 3 vol. Madrid, 1978–1980. Vol. 2. P. 201–219.
- ⁴ О Сен-Севере см.: *Beatus de Liebana. Comentarios al Apocalipsis y al Libro de Daniel*. Edición del codice de la abadia de Saint-Sever, conservado en la Biblioteca Nacional de Paris bajo la signatura Ms. lat. 8878. 2 vol. Madrid, 1984 (двуязычное франко-испанское изд.: *El Beato de Saint-Sever. Ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. Madrid, 1984). О Херонской рукописи см.: *Marqués Casanovas J., Dubler C.E., Neuss W. Sancti Beati a Liebana in Apocalipsin. Codex Gerundensis. El Apocalipsis de Gerona totius codicis similitudinem prelo expressam*. Olten; Lausanne, 1962. О рукописи из библиотеки Пирпонта Моргана см.: *A Spanish Apocalypse. The Morgan Beatus manuscript / Ed. J. Williams*. N.Y., 1991.
- ⁵ Williams J. The illustrated Beatus. Vol. 2.
- ⁶ Zaluska Y. Les feuillets liminaires // *El Beato de Saint-Sever*. P. 237–254; автор делает заявку на систематическое исследование всех сохранившихся генеалогий.
- ⁷ См.: *Guenée B. Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. P., 1980. P. 148–154.
- ⁸ “Liber Genealogus” была опубликована Теодором Моммзеном, см.: *Chronographys anni CCCLIII. Additamentum II // MGH. AA (Chronicorum minorum saec. IV–VII)*. B., 1892. T. IX. P. 154–196.
- ⁹ *Ayuso T. La Vêtus Latina hispana: origen, dependencia, derivaciones, valor y influjo universal*. Madrid, 1953.
- ¹⁰ Например, в “Толковании” Беатуса из Библиотеки Пирпонта Моргана (Нью-Йорк) на листе 237 в виде древа исидорова представлена таблица запретов на кровнородственные браки. В рукописях Беатуса из библиотек Лондона и Мадрида она тоже есть.
- ¹¹ Williams J. The illustrated Beatus. T. 1. P. 103–113.
- ¹² Об интеллектуальной жизни Парижа второй половины XII в. см.: *Baldwin J.W. Masters, princes and merchants. The social views of Peter Chanter and his circle*. 2 vol. Princeton University Press, 1970, особенно Vol. 1. P. 29–30, 44–45.
- ¹³ О биографии и сочинениях Петра см.: *Moore Ph.S. The works of Peter of Poitiers, master in theology and chancellor of Paris (1193–1205)*. Notre-Dame (Ind.): The Catholic University of America, 1936, особенно P. 101.

- ¹⁴ *Stegmüller F.* Repertorium biblicum Medij Aevi. Commentaria. Auctores. 5 vol. Madrid, 1940–1955. Vol. 4. P. 362–370 (автор насчитывает 86 таких текстов XII–XV вв.); *Hilpert H.E.* Geistliche Bildung und Laienbildung: zur Oberlieferung der Schulschrift “Compendium historiae in genealogia Christi (Compendium veteris Testamenti)” des Petrus von Poitiers (+ 1205) in England // *Journal of medieval history*. 1985. Vol. II. P. 315–331 (в одних только английских библиотеках автор обнаружил около 40 (из них 24 датируются XIII в.), он полагает, что это составляет 10–15% общего числа реально имеющихся рукописей, зачастую скрытых под другими названиями).
- ¹⁵ *Ulrich Zwingli le Jeune.* Genealogia et Chronologia sanctorum patrum. Zürich, 1591; Bâle, 1592; *Melville G.* Spätmittelalterliche Geschichtskompendien. Eine Ausgabestellung // *Römische historische Mitteilungen*. 1980. Bd. 22. S. 51–104; *Idem.* Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer spätmittelalterlichen Darstellungsweise // *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im Spätmittelalter* / Hg. H. Patze. Sigmaringen, 1987. S. 57–154.
- ¹⁶ *Hugues de Saint-Victor.* Eruditiones didascalicae // *Patrologia latina*. T. 176. Col. 739–838, особенно Col. 801. (Далее: PL).
- ¹⁷ О взаимосвязи истории и богословия см.: *Guenée B.* Histoire et culture historique... P. 29–33; о Гуго и викторинцах см.: *Smalley B.* The study of the Bible in the middle ages. Oxford, 1952. P. 97–106.
- ¹⁸ Об отношениях Гуго, Ришара и Андрея Сен-Викторских и Петра Коместора с раввинскими школами их времени см.: *Daly S.R.* Peter Comestor: Master of histories // *Speculum*. 1952. Vol. 37. P. 62–73.
- ¹⁹ Она опубликована в *Patrologia latina* (PL). T. 198. Col. 1049–1721. О сочинениях Коместора см. также: *Martin R.* Notes sur l'oeuvre littéraire de Pierre le Mangeur // *Recherches de théologie ancienne et médiévale*. 1931. T. 3. P. 54–66.
- ²⁰ Позднее с Петром Коместором звание “magister in historiis” разделил Винцент из Бове, которого так назвал Мартин из Троппау.
- ²¹ *Moore Ph.S.* Op. cit. P. 7, 109–110, 118–122.
- ²² *Daly S.R.* The school of Andrew of Saint-Victor // *Recherches de théologie ancienne et médiévale*. 1939. T. II. P. 145–167.
- ²³ *Sax F.* A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942. T. 5. P. 108, 110–111. (Далее: JWC); *Evans M.* The geometry of mind // *Architectural Association quarterly*. 1980. T. 121. P. 32–55.
- ²⁴ *Adam de Prémontré.* De Tripartito Tabernaculo // PL. T. 198. Col. 609–796; *Hugues de Saint-Victor.* De Arca Noe morali Libri IV, De Arca Noe mystica // PL. T. 176. Col. 617–679, 681–704, особенно Col. 628–629, 681–683.
- ²⁵ Мой перевод сделан по рукописи Гарвардского университета (Houghton Library. Ms. Тур. 216H), так как эта версия представляется мне лучшей (и более близкой к оригиналу), чем та, что воспроизведена (с пропусками) в кн.: *Moore Ph.S.* Op. cit. P. 99. “Considerans hystorie sacre prolixitatem, necnon et difficultatem scolarium quoque circa studium sacre lectionis, et maxime illius que in historie fundamento uersatur laborem, negligentiam quoque quorundam ex inopia librorum imperitie solatia queretium, uolentium quasi in saeculo quodam memoriter tenere narrationes hystoriarum temptaui seriem sanctorum patrum a quibus per leuiticam et regalem tribum ex carne Christus originem habiuit cum eorum operibus in unum opusculum redigere, quod et fastidi-

- entibus prolixitatem propter subiectam oculis formam animi sit oblecatio, et a studiosis facile possint prae oculis habita memoriae commendari, et omnibus legentibus utilitas conferrī, in quo quidem laborem non facilem immo negotium plenum uigiliarum assumpsi, cum breuitati secundum datam formam ira studui, ut nichil de ueritate hystorie detruncarem, sed ab Adam inchoans per patriarchas, iudices, reges, prophetas, et sacerdotes, eis contemporaneos usque ad Christum, finem scilicet nostrum ordinem perduxi”:
- 26 “Obiit Pertus Pictavinus cancellarius Parisiensis, qui per annos 38 theologiam legerat Parisius... qui pauperibus clericis consulens excogitavit arbores historiarum Veteris Testamenti in pellibus depingere, et de uitiis et uirtutibus similiter compendiose disponere” (цит.: по: *Hilpert H.E.* Op. cit. P. 327).
- 27 В 1215 г. IV Латеранский собор повторил и дополнил эти рекомендации. Об их применении в Париже Петром Коместором и о некоторых его колебаниях см.: *Daly S.R.* Peter Comestor. P. 66–67.
- 28 См. сноску 26: по-моему, термины, используемые Альберихом (“similiter compendiose disponere”), указывают на труд по обобщению данных в виде диаграммы, подобный составлению исторического древа, но не на саму форму диаграммы пороков и добродетелей.
- 29 Известны семь семичастных “*rotae*”, следующих за “*Compendium*” на том же свитке, и четыре, по-видимому отдельных и изолированных.
- 30 “*Rotae*” из этих рукописей представляет собой точную иллюстрацию к трактату Гуго Сен-Викторского “*De quinque septenis*” (PL. T. 175. Col. 405–413), кратко изложенному в его “*Speculum ecclesiae*” (PL. T. 177. Col. 371. ch. VII): “*Septem ergo petitiones in dominica oratione ponuntur ut septem dona mereamur Spiritus Sancti, quibus recipiamus septem uirtutes, per quas a septem uitiis liberati ad septem perueniamus beatitudines*”.
- 31 К этому же выводу приходит Альбина де Ла Мар: *La Mare A. de.* Catalogue of the Collection bequested by T. Lyell. Oxford, 1971. P. 254–256.
- 32 Harvard University. Houghton Library. Ms. Typ. 216H.
- 33 Представленные здесь ограничения на браки между людьми, состоящими в родстве или свойстве вплоть до седьмого колена, налагались церковью до собора 1215 г., упразднившего запреты для самых дальних родственников и оставившего в силе ограничения лишь для состоявших в родстве или свойстве вплоть до четвертого колена.
- 34 См.: *Bloch R.H.* Etymologies and genealogies: a literary anthropology of the French Middle Ages. University of Chicago Press, 1983.
- 35 Размышления на этот счет см.: *Guenée B.* Les généalogies entre l’histoire et la politique. La fierté d’être Capétien, en France, au Moyen âge // *Annales. ESC.* 1978. P. 1–14.
- 36 *Schmidt G.* Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts. Graz, 1959. S. 107. Аббат Ж. Лебеф (*L’abbé Lebeuf J.* Dissertation sur l’histoire ecclésiastique et civile de Paris. P., 1739–1743. T. 11. P. 133) впервые высказал эту идею, завоевавшую популярность, но не доказанную; ее повторил Ф. Мур (*Moore Ph.S.* Op. cit. P. 108). Г. Мельвилль (*Melville G.* Geschichte in graphischer Gestalt. S. 71), ссылаясь (п. 52) на два свитка, помимо четырех, упомянутых Ф. Муром, также не подвергал ее сомнению.
- 37 Вильгельм Ваттенбах (*Wattenbach W.* Das Schriftwesen im Mittelalter. Leipzig, 1896. S. 168) уже сделал это наблюдение, которое повторил Х. Хильперт (*Hilpert H.E.* Op. cit. P. 328).

- ³⁸ Hilpert H.E. Op. cit. P. 323, 329. Краткие указания относительно использования вертикальных свитков см.: Vézin J. La fabrication du manuscrit // Histoire de l'édition française. P., 1982. Т. 1. P. 25; см. также: Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex: A study of the origin and method of text illustrations. Princeton, 1947.
- ³⁹ Переписчики более поздних рукописей попытались сгладить последствия такого расчленения и стали чертить генеалогии по боковой оси книги, развернутой на 90°, или давать множество отсылок на боковых полях страниц (см.: Melville G. Geschichte in graphischer Gestalt. S. 71).
- ⁴⁰ Об этих периодизациях см.: Krüger K.H. Die Universalchroniken. Turnhout, 1976; Guenée B. Histoire et culture historique... P. 148–154.
- ⁴¹ Krüger K.H. Op. cit. S. 43–45; он обнаружил 13 рукописей XII в., 40 – XIV в. и 39 – XV в.
- ⁴² Brincken A.D. von den. Die Rezeption mittelalterlicher Historiographie durch den Inkunabeldruck // Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter / Hg. H. Patze. Sigmaringen, 1987. S. 215–236, особенно Tabl. 4. S. 230–233.
- ⁴³ Генеральный капитул Парижа постановил в 1228 г., что эти три сочинения необходимы для изучения теологии: Daly S.R. Peter Comestor. S. 71.
- ⁴⁴ Hindmann S. Fifteenth-century Dutch Bible illustration and the "Historia Scholastica" // JWCI. 1974. Т. 37. P. 131–144; Enke K. Weltchronik des Rudolf von Ems. Deutsche Prachthandschrift auf Pergament von Ausgang des XIV. Jahrhunderts. Leipzig, 1928.
- ⁴⁵ Их влияние на различные всемирные хроники, составленные на территории Германии, исследуется в кн.: Vollmer H. Deutsche Bibelauszüge des Mittelalters zum Stammbaum Christi, mit ihren lateinischen Vorbildern und Vorlagen. Potsdam, 1931. Ф. Мур (Moore Ph.S. Op. cit. P. 111–112. № 26) кратко излагает результаты этих исследований, но в отличие от Х. Фольмера не проявляет интереса к диаграммам.
- ⁴⁶ Об Иоанне Длинном (Мортильянском, из Удине или Удинезце) см.: Ott N.H. Johannes de Utino // Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexicon / Hg. K. Ruh. 9 vol. B.; N.Y., 1983. Vol. 4. Col. 785–788; следует отметить, что Ott не упоминает ни об исследованиях Фольмера, ни о влиянии "Compendium" на Иоанна из Удине.
- ⁴⁷ Paris. Bibliothèque Sainte-Geneviève, m. 522 (XVIe s.) Комментарии и общую схему диаграммы, отпечатанную на вкладыше, см.: Melville G. Geschichte in graphischer Gestalt. S. 104–107.
- ⁴⁸ Как показал Герт Мельвилль: Melville G. Geschichte in graphischer Gestalt. S. 82–85.
- ⁴⁹ См. наблюдения Г. Мельвилля: Ibid. S. 69, 97.
- ⁵⁰ Melville G. Vorfahren und Vorgänger // Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit / Hg. P.J. Schuler. Sigmaringen, 1987. P. 203–309; Moeglin J.M. Les ancêtres du prince. Propagande politique et naissance d'une histoire nationale en Bavière au Moyen âge (1180–1500). Genève, 1985.
- ⁵¹ О троянском мифе во Франции см.: Bossuat A. Les origines troyennes: leur rôle dans la littérature historique au XVe siècle // Annales de Normandie. 1958. Т. 8. P. 187–197; Guenée B. Histoire et culture historique... P. 275–277;

- Beaune C.* Naissance de la nation France. P., 1985. P. 19–54. О политических концепциях во Франции XV в. см.: *Krynen J.* L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France. XIIIe–XVe siècle. P., 1993.
- ⁵² *Beaune C.* Op. cit. P. 53, 217, 226.
- ⁵³ *Anglo S.* The “British History” in early Tudor propaganda // Bulletin of the John Rylands Library. Manchester, 1961–1962. №. 44. P. 17–48. В Приложении (С. 41–48) автор приводит список королевских генеалогий из рукописных фондов Британского музея и Эринского колледжа, насчитывающий 59 рукописей, в том числе 39 свитков; из них 24 генеалогии Генриха VI, 22 Эдуарда IV, восемь Генриха VII и пять Генриха VIII.
- ⁵⁴ *Beaune C.* Op. cit. P. 264–290.
- ⁵⁵ *Rowe B.J.H.* King Henry VI's claim to France: In picture and poem // Library. Ser. 4. 1933. T. 13. P. 77–88.
- ⁵⁶ *McKenna J.W.* Henry VI of England and the dual monarchy: Aspects of royal political propaganda // JWCI. 1965. T. 28. P. 145–162. Pl. 27, 28b.
- ⁵⁷ Burgos, Biblioteca Provincial, Bible, f. 12 v. См.: *Bordona J.D.* Spanish illuminations. Florence; N.Y., 1930. 2 vols.; reed. N.Y., 1969. T. 1, pl. 55. Об этой Библии см.: *Zaluska Y.* Entre texte et image: les stemmata bibliques au Sud et au Nord des Pyrénées // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France. Paris, 1986. P. 142–152; автор исследует взаимосвязи Бургосской Библии с традицией рукописей Беатуса, Рипольской Библией (XI в.) и различными северными Библиями XII в.; она подчеркивает (р. 147) странный характер этих “разных сцен, более или менее загадочных и редких”.
- ⁵⁸ Paris. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 3517, r. 7 (1250–1275).
- ⁵⁹ *Brandenburg T.* Hcilig Familielevn. Verspreiding en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15del 16de eeuw). Nimègue, 1990.
- ⁶⁰ В числе самых первых были картина, принадлежащая мастеру св. Вероники (ок. 1420 г., музей Кёльна; воспроизведена в кн.: *Interpreting cultural symbols. Saint Anne in late medieval society* / Ed. K. Ashley, P. Sheingorn. The University of Georgia Press. Athens, 1990. P. 174) и вестфальская работа, датированная приблизительно 1430 г., из музея Дармштадта.
- ⁶¹ На полотнах Ганса Малера, Бернгарда Штригеля, Себастьяна Шееля, Лукаса Кранаха Старшего и на полотне неизвестного мастера Крови Господней Максимилиан появляется в образе то Алфея, то Клеопы, то Иоакима!
- ⁶² *Sheingorn P.* Appropriating the Holy Kingship. Gender and family history // *Interpreting cultural symbols*. P. 168–198 (рис. 11 воспроизводит гравюру Лукаса Кранаха Старшего, датируемую ок. 1510 г.).

Перевод с французского Л.А. Пименовой

И.Н. Данилевский

СИМВОЛИКА МИНИАТЮР РАДЗИВИЛОВСКОЙ ЛЕТОПИСИ

Миниатюры Радзивилловской летописи привлекают особое внимание историков. Это один из немногих образцов “визуального нарратива” – “повествовательных” миниатюр, тесно связанных с летописным текстом. Они дают нам уникальные иконографические образы ранней истории Руси.

Восприятие летописных миниатюр, по крайней мере на первый взгляд, не представляет особых сложностей. Современный человек, с детских лет привыкший к максимальной наглядности иллюстраций и – по большей части – к их простоте (ребенок “читает” недоступный ему до определенного времени вербальный текст именно по “картинкам”), имеет известный стереотип восприятия едва ли не любого визуального ряда. Во взрослом возрасте этот стереотип закрепляется устойчивой привычкой восприятия различных знаковых систем, окружающих нас в повседневной жизни, – от визуальных инструкций (значительная часть которых представлена пиктограммами) по пользованию или сборке предметов повседневного обихода и различных логотипов до знаков дорожного движения. Мало того, даже знакомство с живописью нового времени вырабатывает привычку к “программному” прочтению произведений визуального искусства. Недаром до самого последнего времени хорошим тоном для российских (советских) школьников считалось начинать знакомство с отечественным художественным наследием с максимально “вербализованных” картин передвижников. Идеальной (или близкой к идеальной) в этом плане представляется “артикуляция” картин П.А. Федотова, который, как известно, сопровождал свои живописные произведения стихотворными текстами, обеспечивавшими (и обеспечивающими по сей день – в этом убеждает повседневная практика экскурсоводов в картинных галереях) абсолютно точное воспроизведение значения буквально каждого элемента изображения.

Однако такие установки восприятия затрудняют прочтение визуального текста, написанного на иных – необычных и непривычных для нашего современника – изобразительных языках. Его вербализация (а она, безусловно, необходима для понимания изображения: без этого невозможно включение информации, передающейся посредством визуальных образов, в научное исследование) представляет уже серьезные, хотя не всегда и не до конца рефлекслируемые трудности. В этих условиях возникает насущная задача разработки некоторой “технологии”, системы процедур, позволяющих корректно перекодировать визуальные образы в вербальную форму. При чем полученные результаты – это, пожалуй, в данном случае глав-

ное – должны быть верифицируемы. Итог “прочтения” миниатюр различными “читателями” должен быть достаточно близким, хотя и (неизбежно) не во всем совпадающим. При этом, естественно, мы никогда не сможем совершенно аутентично воспроизвести исходный образ, задуманный самим создателем миниатюры. Всякий раз это будет лишь более или менее близкое подобие. Но, для того чтобы добиться такого, хотя бы частичного, совпадения, необходимо договориться о некоторых общих принципах, задающих основу, опираясь на которую, можно было бы приблизиться к пониманию (в противоположность произвольной интерпретации) иконографического текста древнерусских миниатюр.

* * *

Вполне естественно, первым шагом в освоении историками миниатюр Радзивиловской летописи стало их буквальное “прочтение”¹. Классическая монография А.В. Арциховского² на многие годы определила магистральное направление их анализа: сравнение визуальных образов с археологическими реалиями (В.И. Буганов не без основания называет подход А.В. Арциховского “вещеведческим”³). Такой путь позволил сделать ряд важных выводов относительно датировки миниатюр. В частности, удалось доказать, что часть миниатюр восходит к визуальным “протографам” XI–XII вв. Это направление заложило основы серьезного источниковедческого анализа миниатюр, которые, как стало ясно после работы А.В. Арциховского, могут дать важный дополнительный комментарий (“сверхтекстовая” информация) к “открытым” (вербальным) текстам⁴. Однако оно же, как ни парадоксально это звучит, создало определенные препятствия для понимания визуального текста, оставленного нам неизвестными летописцами.

Осознание такого положения дел присутствует в трудах ведущих отечественных исследователей, сделавших следующий серьезный шаг в изучении древнерусской книжной миниатюры. Ряд принципиальных положений, касающихся символического прочтения миниатюр, сопровождающих тексты (в частности, летописные), высказал в свое время Д.С. Лихачев. Так, он обратил внимание на специфику визуальной кодировки временных координат, определяющую последовательность “считывания” событий на миниатюрах (в частности, “пространственное преодоление” “повествовательного времени”, когда в один пространственный ряд поставлены изображения нескольких последовательных эпизодов, что “помогало понять событие в его временной протяженности”)⁵. Не менее существенны и важны для понимания иконографических источников наблюдения Б.В. Раушенбаха над спецификой языка, на котором передаются (в частности, в древнерусской иконописи и миниатюрах) визуальные

образы пространства⁶. Принципиально важен вывод выдающегося исследователя, что методы передачи пространства на плоскости в древнем мире и в средневековье были ближе к современным приемам технического черчения и аксонометрии, нежели к привычным нам способам передачи “естественного зрительного восприятия”⁷.

Тем не менее приходится согласиться с мнением А.А. Амосова, что “знаковый язык миниатюристов до настоящего времени во многом еще остается нерасшифрованным и для понимания его пока лишь намечены некоторые пути”⁸. Продолжает широко бытовать убеждение, что “прочитать” древнерусскую миниатюру довольно просто. Тот же Д.С. Лихачев, скажем, сформулировал мысль, которая, на мой взгляд, в значительной степени противоречит его собственным наблюдениям. По его мнению, “художник [именно – создатель миниатюр Радзивиловской летописи] аскетически воздерживается от сообщения зрителю чего-то такого, чего нет в тексте летописи”⁹. Он просто создает “параллельный изобразительный рассказ к словесному рассказу летописи”¹⁰. На первый взгляд, миниатюры действительно могут породить такое впечатление, тем более, что собственно вербальный текст древнерусских летописей столь многослоен и полисемантивен (причем количество смыслов вряд ли поддается точному учету), что, казалось бы, любую “избыточную” информацию миниатюры можно всегда связать с “сокровенными” смысловыми рядами летописного сообщения.

Однако уже давно было обращено внимание на то, что некоторые детали миниатюр не находят непосредственной основы в тексте Радзивиловской летописи¹¹. Приведу характерное в этом отношении высказывание Б.А. Рыбакова: «Самым интересным в этой серии [миниатюр, сопровождающих в Радзивиловской летописи Повесть об убиении Андрея Боголюбского] является изображение княгини Улиты, держащей в руках отсеченную “шуйцу” ее мужа. Текст говорит о “деснице” – правой руке, а художник очень четко изобразил левую. Антропологическое обследование останков Андрея подтвердило правильность рисунка, а не текста. Участие княгини в заговоре из текста не видно, но данные Татищова и Тверского сборника подтверждают и эту подробность, сохраненную миниатюрой»¹².

Даже оставив в стороне совершенно произвольную идентификацию женской фигуры, изображенной миниатюристом, с “княгиней Улитой” (персонажем из поздних легенд об убиении владимирского князя), приходится констатировать, что вербальный и иконографический “рассказы” об обстоятельствах кончины Андрея Юрьевича действительно существенно расходятся. Художник – вопреки Д.С. Лихачеву – явно не собирается “аскетически воздерживаться” от сообщения зрителю *принципиально* новой (по сравнению с летописным текстом) информации. Во всяком случае, никаких основа-

ний для иконографического “упоминания” некоей женщины-заговорщицы или “другой” руки в “открытом” летописном сообщении обнаружить не удастся¹³. К тому же сам Д.С. Лихачев настаивал на том, что летописные сообщения – светский жанр литературы. Являясь “моментом историко-юридическим”, по его словам, они лишь “в какой-то степени” представляли собственно художественное сознание¹⁴. Такие характеристики лишают нас возможности апеллировать к сокровенным смыслам летописных текстов для раскрытия содержания сопровождающих их миниатюр. Из этого с неизбежностью следует либо ложность вывода о сугубо “иллюстративном” характере летописной миниатюры, либо не совсем верное понимание сути летописных сообщений одним из лучших знатоков древнерусской литературы, либо одновременная ошибочность обеих его сентенций. Полагаю, в данном случае именно последний вывод ближе всего к истине.

Впрочем, даже положение о буквальном следовании миниатюриста (или миниатюриста) вербальному тексту не могло снять проблемы необходимости символического истолкования летописных миниатюр. Однако попытки раскрыть символические смыслы изображений, сопровождающих летописный текст, – при всей их соблазнительности – со всей очевидностью показали отсутствие достаточных оснований для сертификации получаемых результатов. Наиболее яркими образцами в этом отношении стали работы столь непохожих друг на друга исследователей, как Д.С. Лихачев и Б.А. Рыбаков. Анализируя одни и те же миниатюры и их элементы, эти ученые пришли к заключениям, которые, несмотря на всю их видимую близость, существенно расходились. При ближайшем рассмотрении становится ясно, что противоречия в выводах проистекают, прежде всего, из произвольности предлагаемых интерпретаций визуального текста.

Характерным примером является толкование изображений трубачей, сопровождающих ряд миниатюр. По мнению Д.С. Лихачева, они должны символизировать мир: “Обозначением мира служат [в Радзивилловской летописи] трубачи, трубящие в трубы (л. 207). Если трубят *только один трубач*, – это символ сдачи города”¹⁵. К сожалению, это утверждение никак не аргументируется. Мало того, буквально на той же странице при анализе миниатюры на обороте 129 л. Радзивилловской летописи сам исследователь между прочим замечает, что на ней изображено, как “с башни *два* трубача трубят в трубы, знаменуя сдачу (л. 129 об.)”¹⁶. Не позволяют полностью согласиться с первоначально предложенной Д.С. Лихачевым символической трактовкой образа трубачей ни содержание миниатюр (в основном это батальные сцены), ни сопровождающие их тексты. Так, на л. 169 изображение трубача сопровождает сообщение о походе Ярополка Владимировича во главе объединенного войска, в состав

которого входили ростовцы, полочане, смоляне, угры, галичане, берендеи, кияне, переяславцы, владимирцы и туровцы, на Чернигов в 1138 г.¹⁷ Другим примером такого рода может быть нижняя миниатюра на л. 196 об. На ней трубач сопровождает изображение совещания галицкого князя Ярослава Владимировича со своими боярами в связи с наступлением киевского князя Изяслава Мстиславича и его братьев на Галич. Согласно статье 6661 (1153) г., которую она «иллюстрирует», галичане вовсе не собирались сдаваться. Напротив, речь шла о том, кто должен участвовать в предстоящем сражении¹⁸.

В отличие от Д.С. Лихачева Б.А. Рыбаков считает, что изображения трубачей связаны не с установлением мира или сдачей города, а «поясняют» читателю, «своим» или «чужим» досталась победа в том или ином сражении. Соответственно в Радзивилловской летописи, как считает Б.А. Рыбаков, изображения трубачей дифференцированы. При победах «Володимеричей над Ольговичами» трубачи на полях миниатюр всегда «трубят горделиво, подбоченясь, подняв трубу вверх». Однако в ряде случаев трубач «поступает» так при победе Ольговичей (например, на л. 167 Радз. лет), тогда как по мнению Б.А. Рыбакова, в этом случае «труба [должна быть] опущена к земле»¹⁹. Для того чтобы связать (как это делает Б.А. Рыбаков) данное символическое изображение (и всю миниатюру) с последующим текстом, в котором действительно речь идет о победе Владимировичей, необходимо специально доказать наличие отступления миниатюриста от общепринятого порядка связи изображения с текстом: практически во всех случаях оно *следует за* «иллюстрируемым» текстом, а не предваряет его.

Не находит оснований и утверждение Б.А. Рыбакова, что автор миниатюр «отступает от стандарта» в изображении городов, с которыми он связан. В одном из примеров изображение «небывалого города со сложной крепостной архитектурой» (Радз. лет., л. 172, оборот, верх), судя по сопровождающему тексту, соответствует не Переяславлю, как полагает исследователь, а Новгороду). В другом (Радз. лет., л. 168, низ) изображение города, дополненное нетрадиционными башней и колонной, соответствует не Киеву, как утверждает Б.А. Рыбаков, а Чернигову. Аналогичное изображение на обороте л. 161 Радзивилловской летописи связано с Логожском.

О сложности осмысления тех или иных визуальных деталей свидетельствуют случаи, когда исследователи «связывают» их (естественно, только в собственном воображении) с «чужими» миниатюрами (т.е. как бы «дополняют» ясную им миниатюру фрагментами другой, менее понятной). К примеру, рассуждая о «политической символике» «человеческих фигур-символов», Б.А. Рыбаков утверждает, что «рисунок плачущего голого человека (л. 160, низ)» «дополняет миниатюру.

изображающую зверства старшего из Ольговичей – князя Всеволода”. “Первый же маргинальный рисунок подчеркивает разбойничьи действия Всеволода”, – заключает исследователь²⁰. Между тем не представляет труда убедиться, что фигурка “плачущего голого человека” изображена на полях вовсе не нижней, а *верхней* миниатюры и, очевидно, должна рассматриваться в одном “контексте” с нею, а также с летописной статьей, которую она сопровождает (сообщение об удачном походе Ярополка против половцев в 1125 г.)²¹.

В связи с атрибуцией миниатюр возникает и ряд других вопросов. Так, неясно, следует ли все изображения с соответствующими символическими дополнениями либо отклонениями от стереотипа приписывать одному автору? Является ли изменение символического языка миниатюр (скажем, замена звериных фигур человеческими и т.п.) признаком смены миниатюриста или заказчика? Следует ли из этого, что все “нормальные” миниатюры принадлежат руке другого автора (или авторов)?

Приведенные примеры свидетельствуют, что даже наиболее квалифицированные современные исследователи, приступающие к символическому истолкованию миниатюр Радзивилловской летописи, чаще всего исходят из собственных априорных представлений о том, что может и должно изображаться на миниатюре. При этом реальные принципы и механизмы перекодировки вербального текста в визуальный ряд, которые, безусловно, необходимо учитывать при “дешифровке” миниатюр, подменяются “здравым смыслом” современного исследователя.

Это, в частности, объясняется неизученностью самого вопроса о том, что именно в тексте подлежало изображению и как *это* изображалось. Практически ни у кого из исследователей не вызывает сомнения, что сам визуальный ряд представляет собой вполне определенный текст, построенный по определенным законам. Ясно, что едва ли не каждый элемент изображения – плод конвенциональной символики, *очевидный* как для самого художника, так и для “читателей” его произведения. Однако при этом даже не сформулирована проблема полноты и способов передачи в визуальном коде символического, аллегорического и нравственного смысловых рядов средневекового текста. Мало того, до сих пор не выработаны общие подходы к изучению вопросов корреляции текста с той или иной стороной миниатюры. Скажем, неясно, с какой “частью” и с каким “уровнем” текста (построенного, как хорошо известно, по принципу многоярусной семантики) связана цветовая символика миниатюры, а с какой, скажем, – символика жеста; изменялись ли со временем принципы установления подобных связей и, если да, то как.

Например, любопытные закономерности в символическом использовании красного цвета при передаче визуальной информации в

Лицевом своде XVI в. удалось выявить А.А. Амосову. В частности, было установлено, что «помимо “естественного” значения... красный цвет в миниатюрах свода имеет еще и значение функциональное, именно: обозначение старшего в иерархии – великого князя среди удельных, представителя “ангельского небесного полка” среди земных воинов и т.п.». При этом он имеет и определенную эмоциональную нагрузку: “Торжественность этого цвета, контрастность его сравнительно с другими позволяла использовать его и для передачи мажорных оттенков. Насыщенность красным характерна для тех миниатюр, которые предсказывают радость... И напротив, в миниатюрах, скорбных по содержанию, красного, как правило, очень мало, он используется лишь для организации изобразительного пространства”²³. Однако прямое “заимствование” выявленных А.А. Амосовым закономерностей в использовании красного цвета при анализе миниатюр Радзивилловской летописи невозможно, поскольку не доказана инвариантность цветовой символики в древнерусских миниатюрах на протяжении XII–XVI вв. Пока понятно лишь одно: “цвет использовался не произвольно, но по определенным, далеко еще не ясным правилам”²⁴.

К сожалению, до сих пор у нас нет ответов на подобные вопросы – не разработан сам вопросник, который позволил бы подойти к выявлению и пониманию таких связей. Грандиозная работа, проделанная предшествующими поколениями историков, искусствоведов и культурологов по анализу древнерусских книжных миниатюр, позволяет сегодня сделать серьезный шаг в этом направлении.

Очевидно, чрезвычайно актуальной представляется разработка методики выявления подобных корреляций, возможно, с применением элементов контент-анализа – не только вербального, но и изобразительного текстов древнерусских лицевых рукописей. Для этого, видимо, следует заняться “анатомированием” как тех, так и других, с последующей статистической обработкой аналитического материала и установлением устойчивых связей между отдельными элементами словесных и изобразительных информационных сообщений.

Несомненно, подобная работа потребует существенных затрат времени, сил и материальных средств. О ее масштабах дают наглядное представление расчеты Амосова: “Главным препятствием в создании целостной историко-культурологической картины [при изучении летописных миниатюр] является колоссальная сложность совокупности лицевых рукописей как системы: система эта включает огромное количество уровней, каждый из которых образован труднообозримым числом узлов и почти непредставимым множеством связей между узлами как компонентами системы. Поясню тезис одним лишь примером. Первая из сохранившихся до наших дней лицевая русская хроника – Радзивилловская летопись – включает более

600 миниатюр; как правило, каждая миниатюра представляет два, а подчас и более, эпизода-события, то есть число эпизодов существенно превышает 1200; в каждом эпизоде-событии действуют несколько персонажей и помещены несколько иных объектов, не будет поэтому большим преувеличением утверждение о присутствии в миниатюрах более чем 6000 данных элементов; в графической структуре каждого персонажа или объекта можно выделить не менее десятка различного рода реалий, следовательно, их количество перейдет за 60000; наконец, количество связей, возникающих между отдельными реалиями как элементами композиций, будет еще как минимум на порядок выше. Между тем Радзивиловская летопись далеко не самая обильная по количеству миниатюр, а композиции ее иллюстраций сравнительно просты. Создававшийся же столетием позднее Лицевой летописный свод уже на первом уровне – то есть по количеству миниатюр – представляет собой систему почти в тридцать (!) раз более сложную. И эта сложность будет возрастать в геометрической прогрессии при переходе к каждому следующему уровню: эпизоду-событию, персонажу либо объекту, реалии и т.п.”²⁵. Тем не менее такая работа, видимо, обязательно должна быть проведена.

Наконец, хотелось бы обратить внимание еще на одну сторону обсуждаемой темы. Необходимым шагом к решению упомянутых проблем, на мой взгляд, должен быть ответ на вопрос, который тоже пока не поставлен: зачем вообще понадобилось создавать лицевые рукописи? С чем, скажем, связано появление Радзивиловской летописи (напомню, что миниатюры должны были сопровождать текст не только в Радзивиловском, но и в Московско-академическом списке)? Или Лицевого свода XVI в.? Не исключено, что ответ на них (а может быть, и на другие подобные вопросы) лежит в рамках гипотезы об особом месте, которую, играло в интеллектуальной жизни средневековья искусство памяти, породившее образную систему того времени (в том числе, систему визуальных образов).

¹ Артамонов М.И. Миниатюры Кёнигсбергского списка летописи // Изв. Академии истории материальной культуры. Л., 1931. Т. 10. Вып. 1; Арциховский А.В. Миниатюры Кёнигсбергской летописи // Там же. 1932. Т. 14. Вып. 2.

² Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.

³ Буганов В.И. Отечественная историография русского летописания: Обзор советской литературы. М., 1975. С. 85, 98. Ср.: “А.В. Арциховский, исследовавший древнерусские миниатюры как исторический источник, мало считался с условностью повествовательного языка миниатюриста” (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 42).

- ⁴ См., например: *Шмидт С.О.* Миниатюры Царственной книги как источник по истории Московского восстания 1547 г. // Проблемы источниковедения. М., 1956. Т. 5. С. 265–284; *Он же.* Первое упоминание об Оружейной палате и миниатюры Царственной книги // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1976. Вып. 2. С. 5–23; *Подобедова О.И.* Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания. М., 1965; *Морозов В.В.* Иван Грозный на миниатюрах Царственной книги // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 232–240; *Он же.* Этикет реальный и этикетность искусства. Русский дипломатический церемониал // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989. С. 265–280, и др.
- ⁵ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 39–40; ср.: С. 45–46, 48.
- ⁶ *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
- ⁷ *Раушенбах Б.В.* Как мы видим сегодня: Построение пространства картины как функция мироощущения // *Он же.* Пристрастие. М., 1997. С. 105–117. Ср.: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. [2-е изд.] Благовещенск, 1999; *Он же.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994; *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. М., 1996, и др.
- ⁸ *Амосов А.А.* Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование. СПб., 1998. С. 232.
- ⁹ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 47.
- ¹⁰ Там же. С. 45.
- ¹¹ См., например: *Подобедова О.И.* Указ. соч. С. 92, и др.
- ¹² *Рыбаков Б.А.* Миниатюры Радзивилловской летописи и русские лицевые рукописи X–XII вв. // *Он же.* Из истории культуры древней Руси: Исследования и заметки. М., 1984. С. 228–229.
- ¹³ Подробнее см.: *Данилевский И.Н.* Русские земли глазами современников и потомков: XII–XIV вв. М., 2001. С. 85–90.
- ¹⁴ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 65.
- ¹⁵ Там же. С. 41 (выделено мной. – *И.Д.*).
- ¹⁶ Там же (выделено мной. – *И.Д.*).
- ¹⁷ Полное собрание летописей. Л., 1989. Т. 38: Радзивилловская летопись. С. 109. (Далее: Радз. лет.)
- ¹⁸ Там же. С. 125. Любопытно, что Б.А. Рыбаков произвольно трактует эту миниатюру как изображение приема боярина Петра Бориславича князем Ярославом Осмомыслом (*Рыбаков Б.А.* Миниатюры Радзивилловской летописи. С. 221–222; *Он же.* Петр Бориславич: Поиск автора “Слова о полку Игореве”. М., 1991. С. 162–163). Ср.: *Данилевский И.Н.* Указ. соч. С. 334.
- ¹⁹ *Рыбаков Б.А.* Петр Бориславич. С. 191.
- ²⁰ Там же. С. 188.
- ²¹ Радз. лет. С. 105.
- ²² *Амосов А.А.* Указ. соч. С. 233.
- ²³ Там же. С. 232.
- ²⁴ Там же. С. 228.
- ²⁵ *Йейтс Ф.А.* Искусство памяти. СПб., 1997. С. 107–135.

ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ИСТОРИИ

Марк Блок

ЗАГРОБНАЯ ЖИЗНЬ ЦАРЯ СОЛОМОНА*

I

В сохранившемся старом сборнике легенд XIII в., составляющем сегодня часть библиотеки *Corpus Cristi College* в Кембридже, в латинском жизнеописании св. Эдуарда Исповедника мы читаем следующую маленькую историю¹.

«Двое англичан отправились в паломничество в Иерусалим. Там они совершили свои молитвы и приношения; затем, с грехом пополам, изрядно устав, они достигли горы Синай. Неподалеку от этих мест, у подножия гор, протекает река, берущая свое начало в Раю; паломники решили отправиться на поиски ее истока, но заплутались и сбились с пути. Наконец, потратив немало дней на бесплодные скитания, они набрали на стену, которую не могли преодолеть. Длина ее не поддавалась измерению, высота казалась бесконечной. Продолжая идти берегом Ефрата, они заметили возвышавшуюся над рекой арку; внизу яростно вскипали волны. “Что же нам делать? – спрашивали себя паломники. – Как одолеть эту преграду? – Вот если бы ангел, проводивший нас по пустыне, помог бы нам переплыть реку”. Они опустили руки в воду – вода оказалась теплой. Тогда, сбросив одежду, паломники нырнули в волны, миновали арку и достигли противоположного берега, напротив которого раскинулся густой и тенистый лес. Они вошли в него и увидели древний, превратившийся почти в руины дворец. Пройдя одну за другой анфиладу его пустых зал и комнат, они наконец в самой последней обнаружили благородного вида² человека с приятными чертами лица. Тот, видя, как они дрожат, попытался успокоить их следующими вопросами: “Откуда вы? Что побудило вас к столь долгому путешествию? Я долгие годы пребываю здесь в полном одиночестве и очень давно не видел людей. Однако поторопитесь: коли вам посчастливилось пройти через этот лес, вы увидите королевский дворец, хранящий всевозможные радости Спасения и Жизни. Если вам позволят остаться там на ночь, то вы непременно насладитесь изобилием всех

* *Mélanges historiques*. P., 1983. P. 920–938.

благ⁴. Паломники спросили человека, как его зовут, и он поведал, что рожден из бедра Давида и что обычно его называют царем Соломоном. Он сильно прогневал Бога и несет наказание, обреченный на покаяние (свидетелями чего они являются) вплоть до дня Страшного суда. Услышав эти слова, паломники сникли и испросили позволения удалиться, после чего отбыли».

В данном случае нас не интересует окончание чудесного путешествия англичан – *itinerarium stupendum*. Для нас вполне достаточно знать, что, будучи приняты евангелистом Иоанном на пороге града небесного, они были туда введены, отведали там пищи, “исполненной всех благ земных”, но не были удостоены чести провести там ночь. Отпуская их, апостол возложил на них исполнение миссии. Некогда, скрывая свое лицо под капюшоном паломника, он предстал перед королем Эдуардом и попросил у него милостыни; тогда благочестивый монарх снял с пальца перстень и отдал его незнакомому нищему, о святости которого не мог догадываться. Так пусть же эти двое вернут кольцо своему государю и объявят ему, что менее чем через шесть месяцев пристанище избранных откроется перед ним. Шесть месяцев! Слишком короткий срок для такого путешествия! Пусть это вас не волнует! Одним чудом больше – для обитателей Рая это не имеет никакого значения. И вот уже на следующий день наши путешественники проснулись на родине, на вершине холма в графстве Йорк.

“Житие св. Эдуарда”, в том виде, в каком оно известно нам по кембриджской рукописи, не является оригинальным произведением⁵. Она представляет собой лишь относящуюся приблизительно к периоду между 1161 и 1250 гг. переработанную версию более древней биографии, составленной в 1138 г. настоятелем Вестминстерского аббатства Осбером де Кларом, – версию, самую общую и сильно сокращенную, но, как и другие, с рядом вставок.

Рассказ о кольце св. Иоанна относится к числу таких пассажей-вставок, добавленных к изначальному оригиналу. Эта прекрасная забавная история, которой предстояло стать одной из самых известных жемчужин в короне легендарного святого, была еще неизвестна Осберу де Клару и его современникам. Ее пересказ впервые соотносится с именем цистерцианца Альфреда де Риево, который в 1163 г. заново переписывал житие Эдуарда. Но в этой работе, успех которой вскоре затмит многословные рассуждения д’Осбера, история о кольце еще не обрела свою нынешнюю форму. Альфред, а вслед за ним и более поздние составители жизнеописаний святых, довольствуется тем, что без излишних деталей повествует о двух паломниках, потерявшихся по дороге к Гробу Господню и повстречавших св. Иоанна, который приютил их в “прекрасном и благородном городе”. Ему ничего неизвестно об их путешествии в Рай и беседе с

сыном Давида⁴. Воспроизведенный выше отрывок относится к собственно Кембриджской редакции. Нужно признать, что он не очень вписывается в общие рамки истории. Это вводный эпизод, но привлекательный и любопытный.

* * *

Средневековые люди много мечтали о загробном мире; их любопытство, их сомнения, чаяния нашли свое выражение в бесчисленных сказках, которые повествуют то о видениях благочестивых христиан, блаженствующих на небесах, то о занимательных приключениях путешественников, настолько смелых, чтобы проникнуть в царство мертвых. Люди, даже мало-мальски знакомые с литературой подобного рода, сразу же узнают в этом небольшом рассказе из кембриджского сборника легенд общеизвестные темы, ведь все эти истории о загробной жизни в общем-то почти не отличаются друг от друга. Двое паломников не должны были бы удивляться выросшей перед ними длинной и бесконечно высокой стене, которая так долго закрывала от них вход в царский град. Задолго до них многие также наталкивались на эту стену, например нортумбрианец Дритхельм, чьи откровения, записанные в Церковной истории Беда Почтенного, не могли не быть известны английским составителям жизнеописаний святых⁵, это, например, и прорицатель из Вендлока, давший св. Бонифацию – также англичанину – материал для весьма любопытного письма⁶. Зато средства, используемые для преодоления препятствия у различных авторов сильно отличаются; я полагаю, что наши паломники – единственные, о которых известно, что они преодолели препятствие вплавь. Но тот факт, что Евфрат берет свое начало в Раю, было, как известно, одним из самых распространенных убеждений средневековой географии, которая заимствовала его из книги Бытия (2, 14).

Общеизвестной, но уже не для географов, а в эсхатологии (по крайней мере, популярной) была идея своего рода испытательного срока для праведников, прежде чем допустить их в Рай. Многочисленные описания рисуют нам этих избранников второго порядка, уже преодолевших Чистилище или даже никогда через него не проходивших, но еще считавшихся недостойными высшего блаженства и ожидающих своего последнего испытания в достаточно приятном месте – на цветущих лугах или в отрадной тени деревьев. Это временное местопребывание подчас отождествляется с Эдемом, с Земным раем, противопоставляемым Небесному раю, в котором единственно только и можно испытывать подлинное счастье, заключающееся в созерцании Бога⁷. По мнению различных авторов, открыть душам Град небесный, к которому они стремятся, может либо специальное

решение Высшего судии, либо (как это имеет место в нашем тексте) Страшный суд; итальянский монах, донесший до нас знаменитую концепцию Альберика, ограничивается объединением вокруг Бога в Конце света лишь небольшой горстки людей, отличающихся особой святостью – Авель, Авраам, Лазарь, раскаявшийся разбойник и некоторые другие, чьих имен он не называет⁸. В своем описании видения Дритхельма Беда не столь строг; но и он также знает, что часть избранных будет допущена в Царство небесное лишь после Страшного суда⁹. Влияние представлений подобного рода отчетливо проявляется в картине посмертной жизни Соломона, рисуемой “Житием св. Эдуарда”. Когда оно говорит нам о покаянии Соломона, которое должно длиться *usque ad diem iudicii*¹⁰, то, несомненно, тем самым выражает его твердое желание войти в царство Праведников по окончании испытания. Однако в одном пункте агиограф предстает оригинальным: насколько я могу судить, он единственный, кто превращает это ожидание – за стенами Рая, но вне царского града – в личное возмездие, предназначенное для единственного грешника. Само одиночество, на которое обречен отшельник, в рамках данной концепции составляет дополнительное испытание. Но почему же это наказание, которое, впрочем, не несет в себе ничего особенно ужасного, поражает из всех людей сына Давида, мудрого автора стольких священных книг? Прежде чем я отвечу на этот вопрос, я должен привести еще один текст, отличающийся от первого характером и датой написания¹⁰.

II

В 1431 г. Жан Жувенель дез Урсен, который в то время был или собирался стать епископом Бове и которому было суждено умереть архиепископом, рассказывает о следующих событиях¹¹. Некий человек из Парижа захотел поговорить с Дьяволом. Как возникло подобное желание? Отчетливого объяснения этому нет. Однако я склоняюсь к тому, что главным побуждением было любопытство, быть может, чем-то обусловленное. Этот парижанин хотел во что бы то ни стало задать князю Тьмы некий вопрос, суть которого, к сожалению, не указана; мучимый, очевидно, некоей тайной, смысл которой от него ускользал, этот человек, дабы обрести уверенность, не нашел никакого другого средства, кроме как обратиться к тонкому знатоку множества тайн. Он стал искать посредника и долгое время не мог его найти. Наконец ему посоветовали отправиться в “Шотландию”. Он последовал совету и там познакомился со старухой, “о которой поговаривали, что она занимается такой работенкой” и

¹⁰ Вплоть до Судного дня. – Примеч. переводчика.

которая действительно согласилась устроить ему заветную встречу. Она подвела его к старому замку, “полностью разрушенному, от которого остались лишь одни стены да крепостные валы, поросшие дикой ежевикой и колючим кустарником”. На стене можно было заметить один из тех каменных выступов, которые в архитектуре называют “воронами” (*corbeaux*), “будто бы для того, чтобы поддерживать огромную деревянную балку”. Наш “приятель” получил инструкцию, “не испытывая страха”, оставаться здесь до тех пор, пока не увидит, что к нему подходит “человек, похожий на мавра из Мавритании”; этот черный человек ответит на все его вопросы. И вот что произошло во время ожидания. Я воспроизвожу отрывок текстуально:

«По прошествии некоего времени на два больших камня поставили что-то вроде гроба или саркофага, где находился обнаженный человек, которого положили на “ворона” [выступающее архитектурное сооружение]. И вот он увидел более десяти тысяч ворон [на сей раз речь идет о птицах], которые разорвали этого человека, сожрали всю его плоть, оставив одни лишь кости. После этого кости были возвращены в гроб, который унесли».

Приходит Мавр. Первое желание наблюдателя этой странной сцены, естественно, спросить, “кем был тот растерзанный человек; и ему ответили, что то был царь Соломон. И тогда он спросил его, был ли тот проклят; и получил ответ, что нет, но каждый день до конца света он [будет претерпевать] такое наказание и боль, как если бы был жив”.

Детальное изложение последующего разговора можно найти у Жана Жувенеля. Нам приятно будет узнать, что Мавр согласился дать своему собеседнику ответ, за которым тот шел из такой дали; но тайна ответа никогда не была никому раскрыта, поэтому мы больше ничего об этом не узнаем.

Мучения Соломона, как представлял их Жувенель дез Урсен, ужасны, но в них нет ничего особенного. Плоть, растерзанная птицами и, очевидно, возрождающаяся каждый день, чтобы снова быть сожранной, – поскольку в противном случае наказание не могло бы продолжаться – дает повод для старых классических ассоциаций. Достаточно вспомнить о мучениях Прометея или Тития:

...rostroque immanis uultur obunco
Immortale iecur tondens fecundaque poenis
Viscera¹².

Нет ничего удивительного в том, что средневековые просто получили эту тему от античной литературы. В средневековой Европе, да еще и в наши дни, ворон¹³ считается существом, пользующимся дурной славой и отчасти демоническим; именно этим объясняется

тот факт, что он естественным образом заменил мифологических орлов или грифов.

Здесь, во всяком случае, мы уже достаточно отделились от мягкого наказания, претерпеваемого одиноким обитателем разрушенного дворца в изложении "Жития св. Эдуарда". Однако, несмотря на некоторые различия, обнаруживаемые в текстах обоих рассказов, между традицией, начало которой положила английская агиография около 1200 г., и традицией, которую двумя веками позже воспринял прелат двора Карла VII, существует бесспорное родство. И та, и другая сходятся в том, что наделяют сына Давида исключительной судьбой: помещенный вне обычных мест наказания или воздаяния, изгнанный из Ада и Чистилища, равно как и из Рая, он подвергается наказанию, конец которого определен заранее, поскольку оно должно завершиться в день Страшного суда¹⁴. Мне неизвестен другой вариант этой легенды ни на Западе, ни даже, как мы увидим в дальнейшем, на Востоке. Конечно же, это вовсе не означает, что однажды она не будет найдена в тексте, который мне не попался; но, не боясь ошибиться, я полагаю возможным утверждать, что эта легенда не слишком часто излагалась в письменном виде. Тем не менее, для того чтобы появиться таким вот образом, с интервалом в столько лет и в совершенно различных кругах, она должна была быть достаточно распространенной. Невозможно установить никакие родственные связи между двумя произведениями, которые донесли ее до нас; самое большее – упоминание о Шотландии у Жана Жувенеля могло навести на мысль о том, чтобы поискать в Великобритании части рукописи из Кембриджа – первые истоки рассказа, героем которого стал парижанин; но сама эта гипотеза чрезвычайно хрупкая. В конце концов чему удивляться? За истекшие века, должно быть, циркулировала масса историй, повторявшихся из уст в уста, но никогда не зафиксированных письменно или крайне редко записываемых, поскольку они не интересовали ни специально проповедников, ни в самом общем виде авторов морализаторских работ; ведь большую часть из того, что сохранилось до нас из фольклорной сокровищницы средних веков, мы знаем благодаря авторам такого рода. Впрочем, я бы не назвал нашу сказку народной в том смысле, какой обычно вкладывают в это определение. Скорее она должна была родиться и распространяться "в среде полуобразованной публики", о которой Гастон Парис говорил, что она "одна только и способна сохранить и дополнить исторические сказания"¹⁵. Добавим также: сказания теологического происхождения, поскольку, бесспорно, таково и происхождение нашего рассказа, и для того, чтобы его понять, теперь нам нужно обратиться к теологам.

III

“Во время старости Соломона жены его склонили сердце его к иным богам, и сердце его не было вполне предано Господу, Богу своему, как сердце Давида, отца его /.../.

/.../ И разгневался Господь на Соломона за то, что он уклонил сердце свое от Господа, Бога Израилева, Который два раза являлся ему.

И заповедал ему, чтобы он не следовал иным богам; но он не исполнил того, что заповедал ему Господь”.

Эти стихи из *Книги Царств* (3 Цар. 11, 4, 9, 10) были для иудео-христианской экзегезы источником многочисленных размышлений и сомнений. Ничего подобного мы не находим в *Хрониках*, сочинении более позднем и совсем иного характера. Ведь в вопросе о Соломоне еврейская традиция была далека от единодушия. Конечно, многим нравилось восхвалять в нем, говоря языком смертных, самого великого из царей Израилевых, строителя храма Господня, в первую очередь Мудреца. Но эти слишком мирские заслуги восхищали далеко не всех; даже строительство храма Господня не было основанием для славы, особенно для врагов иерусалимской духовной власти. Отсюда второе течение, гораздо менее симпатизировавшее или даже открыто враждебное по отношению к Соломону. По сути, эти противоположные суждения отражали совершенно разные течения мысли; но оба они оставили свой след в книгах, считавшихся священными. Какое затруднение это создавало для комментаторов, которые в принципе должны примирить противоположные мнения! Кроме того, до тех пор пока иудаизм понимал божественное наказание и возмездие исключительно как применимое к земному существованию, затруднение это не должно было казаться большим: ведь Книга Царств как раз и объясняла, каким образом Всевышний наказал Соломона за его склонность к идолопоклонству, воздвигнув против него Адера Идумеянина и Разона Арамейского и отторгнув от владения его наследников большую часть наследия Давидова. Но стоило только вообразить себе загробное воздаяние, как вставала новая, бесконечно волнующая проблема: какой же была судьба Соломона в ином мире? Этот деликатный вопрос был почти одновременно предметом рефлексии, как талмудической, так и христианской.

Среди самых строгих в отношении к Соломону талмудистов были наиболее ранние, называемые “повторяющими”, *Таннаимами*. Определенная пристрастность, безусловно, оказала влияние на их отношение: они не любили патриархов – одновременно политических и религиозных лидеров, управлявших в то время еврейским сообществом; династия же патриархов вела к Давиду и Соломону; предки, таким образом, несли на себе груз антипатии, внушаемой

так называемыми потомками. Позднее новая школа, которая, напротив, прекрасно относилась к патриархам, школа *Амораим*, или “толкователей”, выказала меньше строгости¹⁶. Ее воззрения отражены в прекрасном тексте, который стоит процитировать. Его излагают обе версии Талмуда – из Иерусалима и из Вавилона; но если мы хотим получить действительно отчетливую версию, очищенную от всяких неясностей, то предпочтительнее обратиться к более свежему сборнику – *Мидраши* Бемидбара Рабба, составленному в VII в. Именно этой редакции я придерживаюсь в своем изложении.

Согласно древним верованиям, почерпнутым в наиболее древней части Талмуда, *Мишне*, все израильтяне, за исключением только нескольких великих грешников, причастны Вечной жизни. Среди этих немногих отверженных – три царя Иеровоам, Ахаб и Манассия. Наш текст упоминает эту традицию и продолжает так:

«Кто считал этих царей? По мнению Рабба, то были члены великого Синода. Рабби Иегуда говорит, выступая от имени Самуила: Они хотели присоединить к этим именам и имя Соломона; но тогда им предстал образ Давида и распростерся пред ними [в мольбе]. Они не обратили на него никакого внимания. Тогда огонь взметнулся из Святая Святых и поглотил все вокруг них. Они не обратили на это никакого внимания. Тогда раздался глас небесный и сказал им: “Видел ли ты человека, умелого в труде? Может ли человек, построивший мой дом раньше своего и не только это, но и человек, который потратил [только] семь лет, чтобы построить мой дом, и тринадцать лет, чтобы построить свой, *может ли такой человек подчиняться недостойным людям?*”¹⁷ [т.е. может ли такой царь быть судим простыми смертными?]. Они не обратили на это никакого внимания. Но когда наконец глас небесный сказал им: “По твоему ли *рассуждению* Он должен воздавать? И как ты отвергаешь, то тебе следует избирать, а не мне; говори, что знаешь”¹⁸, они перестали причислять его к числу [отверженных царей]¹⁹».

Этот урок снисходительности и подчинения божественной воле (которая, как мы видели, не без труда пыталась навязать молчание упорной непреклонности докторов) в отношении потусторонней судьбы сына Давида, казалось бы, был последним словом еврейской мудрости. Ислам ее воспринял. Коран не ставит под сомнение спасение Соломона. Конечно, он грешил, но Аллах покарал его еще при жизни; теперь же “поистине для него у Нас – близость и хорошее пристанище”²⁰.

Талмудические споры оказали определенное влияние на споры, возникшие по поводу той же проблемы среди адептов Нового завета: между еврейской *агадой* и теологией первоначального христианства не существовало непроницаемой границы. Но среди христиан, в частности принадлежавших Западной церкви, дискуссии длились

дольше. По правде говоря, они были для них чем-то более мучительным. Мысли о загробном мире оказывали на их умы гораздо большее влияние, чем на мышление евреев; они верили, что после смерти существует целая система воздаяний и наказаний, более точная и детально разработанная. Каким же образом они без колебаний поверили в спасение того, о ком Библия говорила как об отвратившем свое сердце от Бога, раз в священном тексте ничто не указывало на то, что виновный покаялся? Какой, казалось, действительно ужасный грех совершил Соломон! Безусловно, он был идолопоклонником, к тому же идолопоклонником сладострастным, ведь к поклонению ложным богам его привела неумеренная любовь к женщинам; так, у него, как и у многих людей, корнем всех заблуждений был тот самый плотский грех, который с легкостью отпускали раввин или праведный мусульманин, но который внушал непреодолимый ужас священнику, особенно священнику, воспитанному в католическом аскетизме. С другой стороны, благочестивые люди не могли смириться с осуждением по доброй воле этой великой тени, столь тесно связанной со всем священным, что давала им их религия. Подобно иудеям, христиане считали так странно искаженного легендой древнего царя Израиля священным писателем, которому сам Бог продиктовал его книги; император Юлиан насмехался над ними за то, что они все время цитировали этого мудреца, чье поведение столь мало сочеталось с мудростью²¹; не создавало ли предание вечным мукам автора *Экклезиаста*, *Притчей*, *Песни Песней* и *Мудрости* повода для подобных насмешек?²² Но в их глазах Соломон обладал и другими качествами, достаточными для уважения верующих. В соответствии с генеалогией, установленной св. Матфеем, он относился к числу предков, отмеченных выбором Христа. Более того, когда получила свое символическое развитие идея, что Ветхий завет является постоянным предвосхищением Нового завета, Соломон считался прообразом самого Христа, Христом Ветхого завета: таким он предстает уже у Оригена и Тертуллиана²³. Это понятие было зафиксировано и получило свое дальнейшее развитие в литургии и искусстве: «Выходите, дочери Сиона, – поют еще и сегодня во время богослужения в честь Тернового венца, – и смотрите на Соломона, украшенного диадемой, возложенной на него его матерью, *приготавливая крест своего Спасителя*»²⁴. Естественно, что теория, имеющая столько доводов за и против одного факта, была несколько неопределенной.

Нет ничего скучнее, чем перечислять здесь всех отцов Церкви и докторов, принявших участие в этом крупном споре. Читатели, которые захотят сравнить и взвесить противоположные доводы, должны будут обратиться к ученым сочинениям XVII в., о которых речь пойдет ниже, или к более близкому к нам по времени Библейскому

словарю аббата Вигуру, в котором аббат Лезетр посвятил занимающему нас вопросу несколько пессимистических строк, способных возбудить самые серьезные сомнения относительно судьбы, уготованной мудрейшему из мудрых в ином мире²⁵. В самом общем плане авторы разделяются на три группы: одни настаивают на спасении Соломона; другие – их, правда очень немного, – кто, подобно Киприану Карфагенскому²⁶, решительно осуждают его за то, что он за свои ошибки навсегда утратил “прощение Господа”; наконец, третьи – их подавляющее большинство – довольствуются сомнением. Подобные проблемы, которые по причине своей неясности открывают перед эрудицией и утонченным интеллектом столько возможностей блеснуть, всегда чрезвычайно привлекали умы, воспитанные на теологических спекуляциях. Поэтому нет ничего удивительного в том, что эта проблема так подробно обсуждалась в средневековых монастырях. К концу XII в. в руках монахов монастыря Премонстред-Бон-Эсперанс епархии Камбре оказалось сочинение, в котором были старательно собраны все свидетельства отцов Церкви, благоприятные в отношении спасения Соломона. Их аббат, Филипп де Харвен, человек ученый, придерживался противоположной точки зрения; он решил вывести из заблуждения всю паству и в назидание сочинил труд под названием *Responsio de damnatione Salomonis*, который также сохранился до наших дней²⁷.

Но к чему справляться в книгах? Не существует ли непосредственных и более верных способов разрешить загадку? Во второй половине XIII в. монастырь Хелфта в Тюрингии, принадлежавший монахиням-бенедиктинкам, был очагом мистической жизни; многие монахини пристрастились здесь к сверхъестественным занятиям; в частности, одна из них по имени Матильда де Хакеборн вела доверительные беседы со Спасителем. Многим из окружающих были известны ее божественные разговоры, и они всячески пытались подробнее узнать из них о загробной жизни. Так, однажды “брат” – несомненно, монах из соседнего монастыря, принадлежавшего ордену нищенствующих, – попросил прорицательницу выяснить у своего всемогущего собеседника, где в загробном мире пребывали четыре великие души, о чьей судьбе, казалось, не было достоверных сведений, – Самсона, Оригена, Трояна, Соломона. Вопрос был передан; к несчастью, ответ не был вполне уверенным. Я процитирую лишь ту его часть, которая касается Соломона; три остальных составлены по тому же типу.

«Господь ответил: “Я желаю скрыть от людей то, как в милосердии своем поступил с Соломоном, дабы люди всячески избегали плотского греха”»²⁸.

Туманное сообщение, но слово “милосердие” уже, кажется, предвосхищает благоприятное решение! Век спустя Данте уже не ведает

сомнения. Во время своего необычайного путешествия именно в Раю встречает он Соломона. В свете лучей Солнца этот живой свет затмевает своим блеском десять других светил чистой науки, созвездие из которых, впрочем, составлено весьма странным образом, поскольку рядом со св. Фомой Аквинским и другими известными мыслителями в нем блистает и самый знаменитый представитель латинского аверроизма Сигер Брабантский. Действительно ли Данте ничего не знал о теоретических колебаниях, речь о которых шла у нас выше? Мне об этом неизвестно. Но можно предположить, что точно так же, как он не хотел выдать Сигера Брабантского враждебно настроенной ортодоксальной философии, он не согласился бы предать анафеме теологов и мудрейшего из людей, царя, “вопрошавшего о непосредственном смысле, чтобы царствовать”, “этот высокий ум, в который были вложены столь глубокие познания, что, если это истинно, никто никогда не мог возвыситься до столь обширных познаний”:

...l'alta mente ù si profondo
saver fu messo, che, si il vero é vero
a veder tanto non surse il secondo²⁹.

Наряду с текстами обратимся к памятникам изобразительного искусства. Без их свидетельства вряд ли возможно исследовать религиозную мысль того периода истории, когда главной задачей искусства было разъяснить простым смертным то, чему ученые учились по книгам. На первый взгляд кажется, что средневековая иконография единодушно отводит Соломону роль триумфатора. Восседавая на своем троне, он символизирует Божественное дитя – Вечную мудрость – на коленях Марии. Его встреча с царицей Савской представляется то союзом между Спасителем и Церковью, то поклонением волхвов. В знаменитом суде, который он вершил над двумя женщинами, оспаривавшими друг у друга ребенка, видят то аллегорию на Ветхий и Новый завет, то прекрасный урок правосудия, пророческое предвосхищение правосудия, которое явит миру Христос, когда однажды восстанет, чтобы “судить мертвых и живых”³⁰. Скульпторы и мастера витражей наперебой воспроизводят эти знаменитые эпизоды. Неужели художники или те, кто их вдохновлял, не знали или сознательно отбросили мнение тех теологов, кто отказывал мудрому царю в вечной славе? Не думаю. Напротив, я полагаю возможным обнаружить даже в иконографических источниках, изображающих людей, следы этих доктринальных недомолвок. Конечно же, я представляю все последующее изложение лишь как гипотезу, анализ которой должен быть проведен специалистами. Ведь серьезное изучение столь богатой иконографической темы, как “Сошествие во ад” – а именно об этом сейчас пойдет речь – невозможно проводить, основываясь на случае, на одной детали³¹.

В византийском искусстве произведения, посвященные этой грандиозной сцене чрезвычайно многочисленны. Достаточно рано, самое позднее с начала XI в., они несут в себе дополнительный мотив, который отныне останется практически неизменным. Рядом со Спасителем мы замечаем два персонажа с короной и нимбом над головой, вид которых говорит о том, что они скорее присутствуют на действе, нежели принимают в нем какое-то участие; в двух этих царях археологи единодушно признали Давида и Соломона. Рядом с ними третьим часто изображали св. Иоанна Крестителя³². Утверждая тем самым свою веру в спасение не только Давида, но и его сына, византийские художники по эмали и мозаике не противоречили утверждениям своей Церкви; как представляется, в средние века греческие теологи, как правило, лучше относились к Соломону, чем их латинские собратья. В то же время, когда на памятниках в качестве дополнения к традиционной схеме появляются два иудейских государя, митрополит Иоанн Моропу в цикле небольших стихотворений, написанных к знаменательным датам, отмечающим жизнь Христа, среди избранных, призванных Спасителем после его восхождения к благой жизни, называет *“Адама, Давида и мудреца Соломона”*³³.

Обратимся теперь к Западу. Франция не дает нам ничего существенного, что, на наш взгляд, было бы целесообразно сравнить с византийскими работами. И дело не в том, что наши соотечественники забыли определить место сюжета *“Сшествие во ад”*, в евангельском цикле; они, как правило, рисовали его довольно просто: помимо Христа, – лишь Адама и Еву, которых он вырывает из их дьявольского местопребывания; самое большее за образами двух Прародителей рода человеческого можно увидеть несколько персонажей, не обладающих четко выраженными чертами, анонимную когорту, изображающую Праведников Ветхого завета³⁴. Более обширное поле для изучения представляет Италия. Естественно, ведь здесь много древних памятников, например, фронтон собора Битонто, созданный примерно в 1200 г. и воспроизводящий почти без изменений темы, пришедшие из Византии. Но вскоре начинаются изменения. В этом отношении нет ничего любопытнее, чем сравнивать три бронзовые двери – в Трани, Равелло и Монреале – с дверями собора в Беневенте. Три первые, очень похожие, представляют собой произведение одного автора – Баризана из Трани, который создал их между 1175 и 1186 гг. Во всех деталях они абсолютно точно, рабски воспроизводят византийские образцы; т.е. в изображении *“Сшествия во ад”*, которое сделанная по-гречески надпись приписывает Анастасию (Anastasis), мы видим Соломона рядом с Давидом. И напротив, неизвестный мастер, работавший в Беневенте, обладал независимым духом; будучи прекрасно знаком с византийской

иконографией, он не ограничился простым ее воспроизведением. Слева от Христа, протягивающего руку к Адаму, он изобразил рядом с Предтечей всего лишь одного царя³⁵. Примерно полтора века спустя тот же сюжет был воспроизведен художником, чье имя не сохранилось до наших дней, во Флоренции на стенах главной капеллы доминиканцев в Санта Мария Новелла, называемой сегодня обычно Испанской капеллой. На этой огромной фреске в преддверие Рая выходит целая толпа: тридцать персонажей, все совершенно разные. На сей раз корона на голове только у одного³⁶. Перейдем к XV в. Дважды Фра Анджелико пишет Христа в преддверии Рая^{2*}: в монастыре Сан-Марко, на стене кельи, и в Санта-Аннунциата, на одной из дверей шкафа с казней; в обоих случаях в группе, устремляющейся в прекрасном порыве к Спасителю, только один царь³⁷. Кто же этот единственный обладатель короны, который в итальянской иконографии заменил собой группу из двух царей, обычную для византийского искусства? Художник Испанской капеллы, дабы избежать всякого смещения, вложил в его руки арфу псалмопевца; предосторожность почти ненужная; кто же даже там, где этот атрибут отсутствует, не узнает Давида? Присутствие Царя-пророка среди душ, освобожденных Христом после Воскрешения, считалось общепризнанным, поскольку оно подтверждалось еще и Никодимовым евангелием, источником всяческих христианских легенд по этим вопросам³⁸.

Одновременно та же сдержанность и с той же силой проявилась и у других толкователей великой христианской трагедии³⁹. Средневековые драматурги Франции, Англии, Германии, а также Италии неоднократно рисовали Христа, спускающегося в царство мертвых⁴⁰, насколько я могу судить, они также, кажется, избегали причислять Соломона к числу избранных.

Наверное, можно сказать, что, опираясь на Никодимово евангелие, они, не думая ничего плохого, подражали молчанию своего источника; они, подобно беневентинскому ремесленнику, не отказывались от указаний экзотических образцов. Вне всякого сомнения. Но внимания заслуживает уже сама эта верность букве псевдоевангелия, поскольку она далеко не всегда была достаточно строгой. Священные игры не запрещали приукрашивать, и порой достаточно вольно, текст, служивший основой; в частности, в эпизоде с преддверием Рая не один автор вводит персонажи, неизвестные древнему апокрифу. И если Соломон, вопреки своей славе, всегда упускался из виду, то это потому, что драматурги, равно как и художники, старались во всем следовать сомнениям докторов. Это еще один пример часто наблюдаемой гармонии, царившей между театром и изобразительным искусством, которые постоянно подпитывались друг от

^{2*} Имеется в виду лимб отцов. — *Примеч. ред.*

друга – и это было глубинным основанием их гармонии – и испытывали к Церкви и ее учению покорную почтительность.

Споры не затихли и с развитием протестантской Реформации. Об этом говорили и в окружении Лютера⁴¹. Позднее произошел еще один неожиданный инцидент. Кардинал Беллармин, “этот Атлант римского дела... этот новый Фома Аквинский папистов”⁴² – одним словом, этот великий теолог католической Контрреформации полагал, что можно в качестве аргумента привести пример Соломона, которого он зачислял в ряды наказанных, дабы в противоположность мнению Кальвина доказать, что вера, даже будучи стойкой, может привести к заблуждению и вечной гибели⁴³. Эта аргументация возмутила писателей из противоположного лагеря; они вступились за Соломона, и началась подлинная война перьев; сражающиеся стороны избрали в ней своим оружием диссертации, напичканные текстами, которые очень мнегодились⁴⁴. Так, благодаря последней и удивительной метаморфозе древний палестинский царек, союзник принцев Таниса и Тира, превратился в объект великой религиозной битвы нового времени. Не все католики разделяли ненависть знаменитого кардинала к Соломону. Около 1600 г. в Испании, в окрестностях Гренады, была совершена любопытная находка: в гроте были обнаружены пластинки из свинца и обрывки пергамента, на которых были написаны по-арабски названия некоторых сочинений, касающихся главным образом жизни Христа, девы Марии и благочестивых скитаний апостола св. Иакова. Эти чудесные сочинения выдавались за творения двух учеников самого св. Иакова. В одном из них специально говорилось о спасении Соломона. К несчастью, то были лишь грубые подделки, как то провозгласила в 1681 г. папская булла⁴⁵. Но не поучительно ли, что посмертная судьба сына Давида до сих пор держит в напряжении составителей апокрифов?

IV

С одной стороны, нигде цикл легенд о Соломоне не имел такого распространения и разнообразия, как у народов семитской языковой группы, особенно в арабской литературе, – нигде, разве что только у славян. С другой стороны, мы уже знаем, что иудейские теологи, как и теологи христианские (и, несомненно, раньше них), подняли “знаменитый вопрос” о спасении Соломона⁴⁶. Эти констатации заставляют высказать сомнения, по крайней мере предварительные, относительно оригинального характера легенд, которые приводились в начале настоящей статьи. Действительно ли они возникли в этом западном мире, где мы с ними и встретились? Не вышли ли они из уголка какой-нибудь старой еврейской хаггады? Или, быть может, они пришли к народам латинской цивилизации, принесенные.

как говорил Ренан по поводу соломоновских легенд, “на крыльях ислама”? Или разве не могло так случиться, что они были переданы в наши страны из уст в уста какими-нибудь путешественниками или торговцами из степей или лесов Восточной Европы?

Чтобы осмелиться более или менее определенно разрешить эту проблему, тесно связанную, как мы видим, с серией трудностей, аналогичных тем, что дают средневековые традиции, нужно в совершенстве знать огромное количество различных языков. Я весьма далек от того, чтобы претендовать на такое знание. Все, что я могу сказать, это то, что исследования, проведенные, по правде говоря, с помощью вторичных источников, а также при поддержке специалистов, дали лишь отрицательные результаты⁴⁷. Обычные темы восточного или славянского фольклора – это мудрость Соломона, его хитрость, его магическое искусство, его отношения с гениями или простыми демонами, его сокровища. Конечно, здесь порой встречаются некоторые сомнения, затрагивающие потустороннюю жизнь героя. Эфиопская молитва XVI в. содержит намек, хотя и достаточно туманный, на пребывание Соломона – живого или мертвого, точно неизвестно – у царя Ада; Соломон сумел избежать встречи со страшным монархом и его “кузнецами” лишь благодаря магическим заклинаниям⁴⁸. Русская *былина* рассказывает нам о нем еще более удивительную историю: в старости Соломон желал умереть, но никак не мог, поскольку он некогда был проклят своей матерью и обречен без передышки пребывать в этом низшем мире до тех пор, пока однажды не увидит бездны небес и глубины океана; в последнем порыве изобретательности ему удалось наконец увидеть эту двойную бездну и он познал счастье смерти⁴⁹. Малороссийская легенда очень напоминает те мысли, которые волновали западных авторов. В день Сошествия во ад, говорится в ней, когда все праведники были освобождены и вышли из ада, подпрыгивая и танцуя от радости, царь Давид оглядел их и не нашел среди них своего сына. И тогда «Христос сказал ему: “Не сердись; я оставил Соломона в преисподней лишь для устрашения дьяволов, чтобы после моего ухода он навел на них ужас. Соломон, сын твой, выйдет оттуда один благодаря своей мудрости». И действительно, лукавый герой навел страх на ад, возвестив, что Спаситель вернется туда, принеся с собой “еще больший ужас”, чем во время своего первого появления; он проделал все это с такой ловкостью, что дьяволы выставили его как можно скорее⁵⁰. Можно задать вопрос, действительно ли эта забавная история представлена здесь в ее первоначальной форме. Я охотно склоняюсь к тому, чтобы видеть в ней лишь искажение более древнего сказания, значение которого должно быть противоположным; можно представить себе, что первоначально Соломон был оставлен в аду не для того, чтобы использовать свою мудрость для устрашения

демонов и не надолго, а в наказание и навсегда, подобно несчастным душам – *anima infelix*, – немецкие трагедии о Страстях рисуют нам их оплакивающими спасение, в котором им было отказано Христом⁵¹. В таком случае, как и в английских и французских источниках, мотивом должно было быть наказание Соломона. Заставляет только задуматься существование подобного сказания на Украине и в Прикарпатье, т.е. очагах католицизма: не в католических ли странах зародились хорошо известные нам легенды и не должны ли мы предполагать, что они распространялись – и в процессе распространения, несомненно, подвергались переработкам – скорее с запада на восток, чем в противоположном направлении?

Как мы видим, даже в редких восточных сказаниях, которые, как представляется, свидетельствуют в пользу неопределенности судьбы Соломона в его загробных приключениях, ничто не напоминает нам о двойственной идее, составляющей общее место и характерную черту приключений, связываемых английским анонимом и Жан Жувенелем: наказание исключительного характера и ограниченное по длительности, завершение которого заранее установлено днем Страшного суда. Вплоть до получения новых сведений мы, таким образом, не можем сомневаться в том, что наша легенда действительно появилась на Западе, будучи цветком, взращенным на теологической почве. Там, где чистые спекуляции понапрасну искали решение, которое бы всех устраивало, воображение подсказало ответ и, что самое любопытное, ответ всех примиряющий: Соломон будет наказан в другой жизни – из чего следует заключить, что, как полагали самые строгие из докторов, он был недостаточно наказан в этой жизни; но его мучения – легкие или тяжелые, в зависимости от версии, – ни в одной из них не представлены как вечные – и вот уже довольны и самые снисходительные! Это мудрая первопричина и составляет, на мой взгляд, самое интересное в нашем рассказе. Ведь что есть повествование, придающее плоть и кровь и расцветивающее более или менее абстрактную религиозную идею, как не миф? На средневековом же Западе дух мифотворчества нельзя считать чем-то широко распространенным. Если не считать секты катаров, наследницы плодотворного в этом отношении Гносиса, то нам известно очень небольшое число его образцов. И что особенно значимо, все они относятся к будущей жизни. Представления о загробной жизни составляли сердцевину средневековой религии; даже самые сухие с виду доктринальные споры, стоило им только коснуться проблемы человеческой судьбы, которая вызывала к жизни совершенно отчетливые чаяния и опасения в отношении коллективной души, почти инстинктивно принимали форму цепочки конкретных и по-настоящему поэтических образов.

- ¹ *Analecta Bollandiana*. 1923. Т. XLI. P. 124–125.
- ² Именно такой смысл, как мне кажется, должно иметь слово *celebrem*, значение которого не совсем ясно.
- ³ О различиях в разных редакциях “Жития Эдуарда Исповедника” я писал во Введении к “Житию”, составленному Осбером де Кларом, см.: *Analecta Bollandiana*. Т. XLI, в частности P. 1–17; 56–63. О дате создания Кембриджской редакции, которая, безусловно, относится к более позднему периоду, чем канонизация св. Эдуарда (7 февраля 1161 г.), с одной стороны, можно судить по фрагменту, публикуемому в *Analecta Bollandiana* (P. 128), где упомянут праздник в честь этого святого. С другой стороны, палеографические особенности донесшей до нас этот фрагмент рукописи – свидетельство того, что она была написана в первой половине XIII в.
- ⁴ *Twydsen R. Historiae anglicanae scriptores*. X. Col. 397 (Migne. PL.T. 195. Col. 769–770).
- ⁵ *Historia Ecclesiastica*. V, 12 / E. Plummer. Т. 1. P. 307; *Alcuin. Versus de sanctis Eudoricensis ecclesiae* V. 959–960 (Mon. Germ. Poetae latini aevi Carolini. Т. 1. P. 190).
- ⁶ Ep. 10 / Ed. Tangl. P. 8 sq; см. также: *Visio eiusdam pauperulae mulieris* // *Wattenbach W. Deutschlands Geschichtsquellen*. Т. I 6-e éd. P. 278 en note (данный текст в 7-е изд. не вошел).
- ⁷ Именно так обстоит дело, например, в знаменитом *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* Анри де Солтрея (Migne. PL. Т. 180. Vol. 997–998; *Romanische Forschungen*. 1891. Т. VI. P. 184–185); этот трактат, будь то в подлиннике или в английских или французских переводах или версиях, с XII по XIV в. был одним из самых популярных видений загробной жизни. О роли Земного рая см. также: *Turmel J. La Descente du Christ aux Enfers*. P. 55–56; *D’Oviedo. Nuovi studi d’enteschi. Il purgatorio*. P. 472 sq.
- ⁸ Я воспользовался текстом, опубликованным в приложении к IV тому “Божественной комедии” Данте: *Divina comedia. Padova*, 1822. Cap. XX. P. 314; Cap. XXX. P. 319. Я не видел издания *De Vivo C. La visione de Alberico*, 1899. Подобного рода концепции, перенесенные в чисто теологический план, должны были позднее подсказать папе Иоанну XXII знаменитый тезис, ставший скандальным: он считал, что все без исключения праведники не будут удостоены лицезрения Господа вплоть до Страшного суда. Осудив эту точку зрения, Церковь была вынуждена уточнить свою доктрину по столь деликатному вопросу, что и произошло лишь в 1336 г. (установление “*Benedictus Deus*”, провозглашенное папой Бенедиктом XII 29 января); но во время жизни нашего автора жизнеописаний этот вопрос оставался открытым. См.: *Le Bachelet X. // Vacant et Mangenot. Dictionnaire de théologie catholique*. Т. II. Col. 657 sq.; *Valois N. // L’Histoire littéraire*. Т. XXXIV. P. 551 sq. Относительно проблем такого рода можно также проконсультироваться в серьезной научной книге знаменитого Муратори: *De paradiso regnique coelestis gloria non expectata corporum resurrectione iustis a Deo contata, adversus Thomae Burneti Britanni librum de statu mortuorum* Venise, 1738. Считалось, что наказания и воздаяния для каждой души начинаются после смерти; при этом все жили в ожидании Страшного суда, который должен был совпасть с Концом света. Между двумя этими идеями существовало своего рода противоречие, которое не могло порой не смущать благочестивых людей. См. в составленном

Царнке сборнике (*Berichte Über die Verhandlungen der k. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*. 1866. Т. 18) текст о старом немецком стихотворении *Muspilei*, в котором рассказано о душе, дважды подвергающейся суду. – первый раз, когда она покидает тело, второй – в момент общего воскресения из мертвых.

⁹ Loc. Cit. P. 307–308 (*Alcuin. Versus de sacris Euboricensis ecclesie*. V. 993 sq). Кроме того, среди наиболее известных концепций, где встречается эта идея, нужно назвать и концепцию Тнугдала: *Visio Tnugdall*. С. 16, 28 / Ed. O. Schade // *Natalicia... Guilielmi die XXII mariti anno MDCCCXIX pie celebranda indicunt Acadelmiae Albertinae...* Ratisbonne. 1869. P. 17, 24. Другие ссылки можно найти также в кн.: *Graf A. Miti' leggende e superstizioni del medio evo*. Т. I. P. 67; *Petres Et. Quellen der und charakter Paradiesevorstellungen in der deutschen Dichtung von. 9. bis 12. Jahrhundert* (Germanistische Abhandlungen. Н. 48).

¹⁰ Фраза, которой Соломон предупреждает паломников о том, что, если им удастся провести ночь в Раю, они “неприменно наслаются изобилием всех благ”, – а это означает, что отныне и навсегда они будут принадлежать этому благословенному месту – также относится к хорошо известной фольклорной теме. Однако она противоречит рассказу Альфреда, согласно которому наши паломники, казалось бы, получили приют на целую ночь в “благороднейшем из градов”.

¹¹ *Jean Jouvenel des Ursins. Histoire de Charles VI* // Michaud et Poujoulat. Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. Sér. 1. Т. II. P. 425. За неимением критических изданий я сам проверил текст ms. 5020 из французского фонда Национальной библиотеки (fol. 64 r^o и v^o), написанию которого я здесь и следую. Об этом отрывке писал Э. Лаланн: *Lalanne E. Curiosités des traditions, des mœurs et des légendes*. 1847. P. 86–87.

¹² Aen. VI, 597. Рейнах (*Cultes, mythes et religions*. Т. II. P. 171) признавал иконографическое происхождение этих легенд, но впоследствии, по крайней мере, в том, что касается Прометея, он отказался от такой интерпретации (*Ibid*. Т. III. P. 90).

¹³ См.: *Mauvy A. Croyances et légendes du Moyen âge*. Nouv. éd. P. 273; *Sebillot. Le Folklore de France*. Т. III. P. 156, 193; *Wutke A. Der deutsche Volksaberglaube*. 2-e éd. P. 116 (162).

¹⁴ По правде говоря, во французском изложении совершенно очевидно, что забота о наказании Соломона возложена на дьяволов, привычных палачей Ада и Чистилища; и несомненно, что ежедневно после пытки эти демоны возвращают его в какое-то inferнальное место. С одной стороны, Соломон претерпевает эти испытания вне обычной гесенны; с другой – и это тоже совершенно ненормальная вещь – его наказание имеет предустановленное завершение – Конец света.

¹⁵ *Paris G. La Légende de Trajan* // *Biblioth. de l'École des hautes études*, fasc. 35. P. 297.

¹⁶ В данном случае я лишь заимствую выводы Р. Фербера из кн. “*König Salomon in der Tradition: ein historisch-kritischer Beitrag zur Geschichte der Haggada, der Tanäiten und Amoräer* (Diss. Strasbourg; Vienne 1902); см. также ст. “Соломон” (*Jewisch Encyclopaedia*. Т. XI. P. 414. Par M. Seligsohn). М. Гинзбургер, библиотекарь университетской и региональной Библиотеки в Страсбурге, чья компетентность в талмудической области хорошо

известна, любезно руководил моими исследованиями и перевел необходимые тексты; я выражаю ему мою признательность.

- ¹⁷ Как и предыдущая цитата (Prov. XXII, 29), во фразе, касающейся длительности построения Храма и Дворца, текст Мидраши (Берлин, 1866) дважды повторяет одну ошибку – *мой дом*. Перевод Винше мало что проясняет, приписывая семилетний период построению Дворца и тринадцатилетний – построению Храма. Библейский текст (3 Цар. 6, 38; 7, 1), как и вавилонский Талмуд (Sanhedrin, fol. 104b), доказывают, что следует исправить смысл на противоположный, что я и сделал.
- ¹⁸ Книга Иова. 34, 33. Первая фраза абсолютно неясна; возможно, что текст ее искажен (см.: *Torczyner H.* Das Buch Hiob. P. 252); но здесь бессмысленно пытаться ее исправить, потому что талмудисты читали тот же текст, что и мы. Установленная мною с помощью М. Гинзбургера традиция призвана более приблизиться к еврейскому оригиналу, чем это сделали переводчики в то время, и уловить связь, которую следовало бы установить между данным стихом и судьбой Соломона, осужденного бестактными докторами. Но признаем, что Глас небесный мог бы выбрать более уместную цитату.
- ¹⁹ Midrasch Bemidbar rabba, trad. Wünsche // Bibliotheca rabbinica. P. 340 (Par. XIV, ch. VII, 48). Ср.: Le Talmud de Babylone // Sanhedrin, fol. 104 b (Michna // Ibid., fol. 90a) / Пер. L. Goldschmidt. Der babylonische Talmud. T. VII. P. 463, 379; le Talmud de Jérusalem // Sanhedrin. X, 2; Midrasch Schir hashirim. I, 1 (Wünsche, loc. cit. P. 3); Midrasch Mische. XXII. V, 29 (Ibid. P. 60); Midrasch Tanchuma. III // Lévitique. XIV, 1 / Ed. Buber. P. 22; а также, несомненно: Yoma, fol. 66 b; Tosephta Jebamot. III, 4 / Ed. Zunckermann. P. 244.
- ²⁰ Коран / Пер. И.Ю. Крачковского. М.: Наука, 1986. XXXVIII, 39. Ср.: предыдущие стихи из той же суры, а также из суры II, 16 и суры VI, 84.
- ²¹ Цит. по: S. Cyrille D'Alexandrie. Contre Julianum. Lib. VII, 224 D; cf. Scriptorium Graecorum qui christianam religionem quae supersunt / Ed. C.J. Neuman. Fasc. III. P. 203.
- ²² Кроме того, в ранний период христианства считалось, что Соломон сочинил магические книги, плохо сочетавшиеся с ортодоксией. Но ученые справедливо расценивали эти книги как апокрифы. Маловероятно, что репутация колдуна, созданная народной традицией как у христиан, так и у иудеев и в исламе, порождала сомнения, которые возникали в этих более образованных кругах относительно спасения Соломона. Об этих традициях см.: *Saintyves P.* Salomon, son pouvoir et ses livres // Revue des traditions populaires. 1913. T. XXVIII. P. 410–425.
- ²³ *Origène.* Comment in Joann. X, 23; *Tertullien.* Adv. Marcionem. IV, II.
- ²⁴ “Egredimini et videte, filiae Sion, regem Salomonem in diademate quo coronavit eum mater sua, parans crucem Salvatori suo” – *Магнификат* первых вечере, богослужение в честь Тернового венца (первая пятница Великого поста) // Officia propria archidiocesis Parisiensis, Pars Hiemalis. 1884. P. 28. Фраза вплоть до слов *mater sua* включительно заимствована из *Песни Песней* (3, 11). Ср.: Ibid. P. 35–36 (правила заутренней, извлеченные из проповеди св. Бернара).
- ²⁵ T. V. 2. Col. 1395.
- ²⁶ De unitate ecclesiae, e, XX; cf.: Ep. VI ad Rogatinum presbyterum, e II.
- ²⁷ Migne PL. T. 203 (в отношении *foliola*, свидетельствовавших в пользу Соломона, см. Col. 644). Об авторе см. сочинение дна Урмсера Берлиера:

Dom Urmser Berliere. Philippe de Harvengt, abbé de Bonne Espérance // *Revue bénédictine*. 1892. Т. IX. Филипп де Харвен мог считаться специалистом в вопросах такого рода; до нас дошел также его трактат "De salute primi hominis".

- ²⁸ *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildiana* / Ed. par les Bénédictins de Solesme. Т. II: *Sanctae Machtildis... liber specialis gratae, Pars quinta*. Cap. XVI: "Rogata a quodam Fratre, Dominum requisivit ubinam essent animae videlicet Sansoonis, Salomonis, Origenis, et Trajani. Ad quod Dominus respondit: Quid misericordia mea cum anima Salomonis fecerit volo hominibus latere, quatenus carnalia peccata magis ab hominibus devitentur". Этот текст, кажется, не был известен Г. Парису, чья прекрасная работа "Легенда о Трояне" уже упоминалась выше. О расцвете мистики, очагом которой была Хефта, см.: *Hauk A. Kirchengeschichte Deutschland*. V. P. 385 sq., 432 sq.
- ²⁹ Рай. X, v. 112. ssq. Cf. XIII, v. 94 sq.: "Non ho parlato si, che tu non posse – ben veder ch'el fu re, che cheise senno – accio che re sufficiente fosse". Пуччи также поместил Соломона в Рай (*Historia della Reina d'Oriente*. St. 39; цит. по: *Graf A. Op. cit.* Т. I. P. 173). Возможно, Данте были известны откровения Матильды де Хакеборн – в таком случае сомнения по поводу спасения Соломона не были бы ему чужды; существовала даже идея отождествить эту ясновидящую с загадочной *Matelda*, которая появляется на сцене в последних песнях Чистилища. Но эта двойная проблема далека от своего разрешения.
- ³⁰ См., в частности: *Mâle E. L'art religieux du XIII siècle*. 3e éd. P. 190; *Oldmann H. Die Geschichte der Glasmalerei*. P. 238; *Perdrizet P. Etude sur le Speculum humanae salvationis*. P. 43; *Terret V. La Sculpture bourguignonne: Cluny*. P. 64–65; *Walter J. L'Iconographie de la façade de la cathédrale de Strasbourg* // *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*. 1924. Т. II. P. 41. Об интерпретации суда см.: *Le Credo de Joinville*, art. XLIV (éd. de la *Soc. de l'Hist. de France*. P. 282); *Walafrid Strabo. Glossa ordinaria*. Reg. III. Cap. II; именно потому, что две женщины олицетворяли Ветхий и Новый завет, суд Соломона был воспроизведен в Страсбурге на панно южного портала, который обрамляют две знаменитые статуи Синагоги и Церкви.
- ³¹ Целостное исследование иконографической темы "Сошествие во ад" было предпринято Жаном Монье (*Monier J. La Descente aux Enfers* (thèse de la Faculté de Théologie protestante de Paris). P. 193–209). Но этот набросок, будучи очень полезным, недостаточен для изучения византийского искусства (см. след. примеч.). Относительно западного искусства мы вынуждены довольствоваться общими работами по средневековой иконографии. См., в частности: *Detzel H. Christliche Ikonographie*. Т. I. P. 459–466; *Eastlake J. History of our Lord*. Т. II. P. 250–262; *Saint Laurent G. de. Guide de l'art chrétien*. Т. IV. P. 359–370; *Kraus F.X. Geschichte der christlichen Kunst*. Т. II. P. 349–350; *Sanoner G. La vie de Jésus Christ racontée par des imagiers du Moyen âge sur les portes d'églises* // *Revue de l'art chrétien*. 1907. P. 321–325.
- ³² *Diehl Ch. Notice sur deux manuscrits à miniatures de l'université de Messine* // *Mélanges d'archéologie et d'histoire*. 1888. P. 316–318; *Idem. L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc* // *Bibl. des Ec. d'Athènes et de Rome*. Fasc. 55. P. 42–43; *Idem. // Monuments Piot*. Т. III. P. 232–234; *Millet // Ibid.* Т. II. P. 209; *Ruschforth G.M. The "descent into Hell" in byzantine art* // *Papers of the British School at Rome*. 1902. Т. I. P. 114–119. В этих статьях можно найти

указание, а часто и описание наиболее характерных памятников (по поводу мозаики Торчелло см. прекрасную репродукцию в кн.: *Mâle E. L'art religieux du XII siècle*. P., 1922. P. 104); по мнению Ш. Дилия (*Monuments Piot*. Т. III. P. 234), наиболее древний памятник, запечатлевший в изображении "Сошествия во ад" двух царей, – эмаль Чемокмеди конца X в., изученная и воспроизведенная Н. Кондаковым (*Kondakov N. Histoire et monuments des émaux byzantins*. P. 145), а также Г. Шломберже (*Schlumberger G. L'Épée byzantine*. P. 129). Монах Дени де Фурма в своем знаменитом "Путеводителе по живописи" (*Denys de Fourma. Guide de peinture / Ed. Papadopoulos-Kerameus*. P. 110; cf. trad. Durand et Didron. P. 199) среди персонажей, которых художник должен изобразить в сцене Сошествия назвал "Давида... и других справедливых царей с венцами и коронами"; таким образом, он специально не упомянул Соломона. Но, как известно, эта работа относится к началу XVIII в. Древние памятники постоянно представляют не нескольких "справедливых царей", а только двух; в них нам нетрудно узнать – здесь мы единодушны с византинистами – Соломона рядом с Давидом.

³³ В сцене Воскресения v. 17 / Ed. P. de Lagarde // *Abhandl. der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*. 1881. Т. 28. P. 7; cf. Migne. PL. Т. 120. Col. 1132; Иоанн Моропу, называемый также по имени места своего правления Евхатием, предстает как митрополит Евхаты в Малой Азии не позднее 1047 г.

³⁴ Это было замечено уже Малем (*Mâle E. L'art religieux du XIII siècle*. 3e éd. P. 267. Not. 5). Впрочем, французское искусство склонно изображать праведников Ветхого завета во всей славной наготе избранных, что лишает их всяких точных признаков. См.: *Mâle E. L'art religieux du XII siècle*. P. 115.

³⁵ На фронтоне западного портала собора Битонто мы видим стоящих друг за другом Давида с арфой, Иоанна Крестителя и небольшую фигурку в короне, которая, очевидно, представляет Соломона (см.: *Rinsley A. Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Т. III. Pl. 233); см. также мозаичные панно, сохранившиеся в *Opera del Duomo* во Флоренции (*Zeitschrift für Christliche Kunst*. 1891. Т. IV. Pl. IX); миниатюры свитка *Exultet* (в прил. к *Art dans l'Italie méridionale*. № 1, 5, 9, 10, 12); а также, без сомнения, левую створку (второй ряд сверху, слева) портала собора в Пизе; фотографии, которые видел я, слишком нечеткие, чтобы можно было вынести достоверное суждение. Часто Соломон носит бороду, а Давид безбород (например, свитки *Exultet* № 10 и 12), но иногда бороды есть у обоих царей. Возможно, Давид и Соломон изображены уже на мозаике Сент-Праксед в Риме, относящейся к периоду понтификата Паскаля I (817–824), на ней позади Христа, изображенного в сцене Страшного суда видны, хотя и очень нечетко, два персонажа, по всей видимости, оба увенчанные коронами (*Wilpert J. Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*. Т. II. P. 892). Таким образом, очевиден вопрос: только ли по отношению к византийскому влиянию доказывали свою независимость итальянские художники, удаляя с XIII в. Соломона из изображений группы праведных царей? не желали ли они также выйти из-под влияния собственно латинской традиции? Я могу лишь сформулировать эту небольшую проблему к сведению археологов.

⁹. Одиссей, 2002

- ³⁶ О сравнительном анализе произведений Баризана из Трани и создателя портала в Беневенте см.: *Bertaux E. L'Art dans l'Italie méridionale*. P. 418–423, 427; но Берто, чье внимание не было направлено на Соломона, несправедливо причисляет “Сошествие во ад” к сценам, в которых беневентский художник в виде исключения выказывает себя еще и точным имитатором византийской иконографии. Среди прочих репродукции Монреале и Равелло см. в кн.: *Kutschmann Th. Meisterwerke Saracenischnormannischer Kunst*. P. 31, 33; или репродукции Трани и Равелло в кн.: *Schultz H.W. Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. Pl. XXIII, 8; репродукции Беневента см. в кн.: *Revue de l'art chrétien*. 1907. P. 323.
- ³⁷ Фреска часто встречается на репродукциях; см., в частности: *Kraus. Gesch. der christlichen Kunst*. Т. II. P. 351.
- ³⁸ Репродукции. см. в кн.: *Klassiker der Kunst*. Т. XVIII. P. 124 (келья Сан-Марко, № 31), 180 (дверцы шкафа в Санта-Аннунциата, в бывшей Академии, теперь, я полагаю, в музее Сан-Марко). Между 1291 и 1293 г. Пьетро Каваллини написал на стенах базилики св. Цецилии в Риме обширную фреску, воспроизводящую Страшный суд. На ней среди избранных можно заметить двух коронованных персонажей – несомненно, Давида и Соломона (*Wilpert J. Op. cit.* Т. II. P. 1047). Это означало пойти против мнения некоторых теологов: но если среди людей, созерцавших фреску во всей ее новизне, нашлись те, кому была известна воспроизведенная выше легенда, то они не должны были удивляться вратам Рая, распахнувшимся перед Соломоном в день окончания его наказания.
- ³⁹ *Evangelica Apocrypha* / Ed. Tischendorf. Ev. Nicodemi. Pars II. A, c. V et VIII (P. 397, 398, 403) B, c. VI et VII (P. 427, 428); ср. греческий текст: с V. *Ibid.* P. 328; см. также в Ветхом завете список праведников, освобожденных Спасителем, который приводит св. Кирилл Иерусалимский (*Migne. PG.* Т. 33. Col. 849); Соломон в нем не упоминается.
- ⁴⁰ *Passion de Semur* // *Roy E. Le Mystère de la Passion en France du XIV au XVI siècle* (*Revue Bourguignonne*. Т. XIII, 3, 4. P. 171 sq.); *La Passion Nostre Seigneur* // *Jubinal A. Mystères inédits du XV siècle*. Т. II. P. 292 sq; *Mistère de la Resurrection*, ложно приписываемая Жану Мишелю: in-4°. P.: A. Vêrard. S. d. (*Bibl. Nat. Rés.*, Yf. 15); *Le livre de conduite du régisseur pour le mystère de la Passion* (*Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg*). P. 383 et sq. – *Rappresentazione di Gesù Cristo* // *D'Ancona A. Sacre rappresentazione*. Т. I. P. 332 sq. – *The middle-english Harrowing of the Hell* (*Early English Texts Society. Extra ser.* 100); *The Townely Plays* (*Ibid.* 71), XXV; *Ludus coventriac* / Ed. Halliwell (*The Shakespeare Society*. 1841). P. 344 sq; *The Chester Plays* / Ed. Th. Wright. Т. II (*Ibid.* 1847). P. 71 sq., *York Plays* / Ed. L. Toulmin Smith. P. 372 sq. (ср. *The Harrowing of Hell, Das altenglische Spiel von Christi Hellenfarhrt* / Ed. E. Mall). Ср.: *Chambers E.K. The Medieval Stage*. Т. II. P. 74. В отношении Германии см.: *Wirth L. Die Oster und Passionspiele bis zum XVI Jahrhundert*. P. 24–25; *Duriez G. Les Apocryphes dans le drame religieux en Allemagne au Moyen âge*. P. 44 sq. Безусловно, в этом пункте, как и в том, что касается иконографии, я должен лишь положиться на мнение специалистов. Следует напомнить, что большинство средневековых трагедий, посвященных жизни Христа, еще не изданы.
- ⁴¹ *Colloquia* / Ed. H.E. Bindseil. Т. II. P. 257.

- ⁴² Я заимствовал данные выражения из диссертации протестантского теолога Калеба Далешана. См.: *Dalechamp C. Vindiciae Salomonis*. L., 1622. P. 1: "Causae Romanae iam diu ruinam minitantis alter ille Atlas et nouus Pontificorum Aquinas Belarminus...".
- ⁴³ *De justificatione*. III, 14 Opera / Ed. J. Fêt. VI. P. 287–288.
- ⁴⁴ Полный список этих диссертаций см. в кн.: *Fabricius J.A. Codex pseudoepigraphicus Veteris Testamenti*. 2-e ed. Hambourg, 1722. Т. 1. P. 1060–1063. Наиболее полезная из этих диссертаций, несомненно, та, которую пастор из Йены Христиан Шемниц (под чьим именем она обычно значится в каталогах библиотек) защищал перед Университетом этого города 1 марта 1655 г. устами одного из своих учеников, М.Дж. Петерсона (под названием "De salute regis Salomonis" она была напечатана в 1681 г.) Д. Урмсер Берлиер (*Revue bénédictine*. Т. IX. № 1. P. 197) указывает, что еще одна небольшая работа, озаглавленная "Salomon reuelatus", была опубликована в 1727 г. в Монсе монахом из Бон-Эсперанс Жилем Мартеном.
- ⁴⁵ Свидетельство этих апокрифов в пользу Соломона было воспроизведено иезуитом Хуаном де Пинера (*Ad suos Salomonem commentarios, Salomon graeuius, id est rebus Salomonis regis*. Lyon, 1609. P. 577). Об истории подделок из Гранады см.: *Possevin P.A. Apparatus sacer*. 1608. Т. 1. P. 243 // AA. SS. Maii VII. P. 285; *Alcantaha J.G. Historia critica de los falsos cronicones*. P. 317 sq. По мнению Поссевина, открытие было сделано во время правления папы Клементя VII (1592–1605), что соответствует сведениям, предоставленным Пинедой, относящим его к тому времени, когда архиепископом Гранады был Кастро Квинонес. Среди католических сторонников Соломона можно назвать иезуита Теофила Рейно; по мнению этого писателя, Соломон может "absque temeritate et errore pratico" быть назван святым и блаженным; совершенно законно ему поклоняться, хотя и не публично, но по сути, тайным образом (*Heteroclitia spiritualia coelestium et infernorum*) // Opera. Lyon, 1665. Т. X. P. 248).
- ⁴⁶ Ср.: *Dom Calmet. Dictionnaire historique de la Bible*. Т. III. P. 438: "Здесь формулируется знаменитый вопрос о спасении Соломона".
- ⁴⁷ В частности, я ничего не обнаружил в следующих работах: *Bergmann J. Die Legenden der Juden; Grindbaum M. Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde; Gesammelte Aufsätze zur Sprache und Sagenkunde; Well E. Biblische Legenden der Muselmänner; Hanauer J.E. Folklore of the Holy Land, Moslem Christian and Jewish; Basset R. Salomon (Solaiman) dans les légendes musulmanes* // *Revue des traditions populaires*. Т. III (1888), IV (1889), VI (1891), VII (1892), IX (1894), X (1895). Обе диссертации – Р. Фарбера "Царь Соломон в традиции" и Георга Зальцбергера "Соломон в семитской литературе" (Берлин, 1907) – к сожалению, затрагивают интересующий нас сюжет лишь поверхностно; обе они представляют собой только первую часть труда, который в обоих случаях, кажется, так и не был завершен; они не очерчивают полностью весь жизненный путь Соломона и поэтому не анализируют (за исключением Р. Фабера) – во Введении, но он делает это скорее как теолог, нежели как исследователь легенд) верования, касающиеся смерти Соломона и его судьбы в ином мире.
- ⁴⁸ *Basset R. Les Apocryphes ethiopiens traduits en français*. Т. VII. P. 27 sq.
- ⁴⁹ *Rimbaud A. La Russie épique*. P. 398–399. Ничего, относящегося к загробной жизни Соломона, не содержится в ст.: *Wesselofsky A. Neue Beiträge zur*

Geschichte der Salomonssage // Archiv für slavische Philologie. 1882. Т. VI; равно как в ст.: *Dragomanof M.* Traditions et contes populaires de la Petite Russie // Revue des traditions populaires. 1887. Т. II, в которой, впрочем, упоминаются некоторые легенды относительно Ветхого завета (о Соломоне см. Р. 510–521).

⁵⁰ Вариант этого сказания мы находим в “Recueil du pope Stefan Teslevetsky”, составленный в Прикарпатье в конце XVII в. или начале XVIII в.: он был опубликован Иваном Франко (Monumenta linguae nec non litterarum ukraine-russicorum (ruthenicarum) a collegio archaeo graphico Societatis Scientiarum Sevenkianae edita. Leopoli, 1896. Т. I. Р. 293–294). Именно этот сборник, который перевел мой друг Андре Мазон, профессор Коллеж де Франс, я здесь анализировал и цитировал; он же обратил мое внимание на текст, процитированный выше. Та же легенда встречается и в русско-украинской драме, посвященной празднику Пасхи, опубликованной Франко в журнале “Киевская старина” (1896. Т. LI. С. 387 и след.), а кроме того, в украинской поэме и в народных сказках, собранных в Кракове, Екатеринославе и Прикарпатье, также проанализированных Франко в “Киевской старине” (1896. Т. LIV. С. 1 и след.).

⁵¹ Ср.: *Wirth L.* Die Oster und Passionsspiele. Р. 26; *Duriez.* Les Apocryphes dans de drame religieux en Allemagne. Р. 62; La théologie dans le drame religieux en Allemagne. Р. 514. Франко в “Киевской старине” (Т. LIV) настаивал на таком сближении; он верил в западное происхождение сказания. И хотя ему не удалось найти польские тексты, которые могли бы служить опосредующим звеном, он склонялся к мысли, что такая передача состоялась через посредничество Польши. Но, как представляется, он смешивал тему *anima infelix* – которая, как прекрасно показывает Дурьез, имеет отчетливое теологическое происхождение, – с живописным эпизодом, который по меньшей мере две немецкие трагедии включают в сюжет Преддверия Рая – эпизодом с душой праведника, которую демоны тщетно пытаются удержать и которая вскоре от них вырывается. Вопреки мнению Франко я не считаю, что в текстах, приведенных Виртом, речь идет о праведнике, оставленном в Аду и устрашающем дьяволов, возвещая о возвращении Христа.

Перевод с французского М.М. Федоровой

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЙ

А.Я. Гуревич

“ФЕОДАЛЬНОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ”: ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

РАЗМЫШЛЕНИЯ МЕДИЕВИСТА НА ГРАНИ ВЕКОВ*

Не трогайте далекой старины.
Нам не сломать ее семи печатей.
А то, что духом времени зовут,
Есть дух профессоров и их понятий,
Который эти господа некстати
За истинную древность выдают.

И.В. Гёте “Фауст” (пер. Б. Пастернака)

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Борис Пастернак

Вопрос о кризисе исторического знания возникает в среде современных историков довольно часто, хотя истолкования понятия “кризис” в высшей степени различны¹. Приходится допустить, что какова бы ни была позиция того или иного исследователя, налицо причины, побуждающие специалистов вновь и вновь возвращаться к этой проблеме. В статье десятилетней давности, на которую я позволил себе сейчас сослаться, я был склонен к довольно оптимистическому прогнозу: кризис, переживаемый нашей профессией, это кризис роста. Ныне, однако, я испытываю потребность взглянуть на ситуацию под несколько иным углом зрения, а именно подчеркнуть расхождения и даже прямые противоречия между общими понятиями, которыми по традиции пользуются медиевисты, с одной стороны, и конкретным материалом, ими накопленным на протяжении последних десятилетий – с другой. Но следует признать, в основе этого пересмотра позиций таятся те сдвиги, которые произошли и продолжают происходить в научном сознании, в том числе в сознании историков. Мы смотрим на наш мир, включая мир исторический, уже под иным углом зрения, нежели тот, который был привычен историкам еще совсем недавно. Следовательно, источник кризиса – не столько на-

* Посвящается Л.М. Баткину по случаю его 70-летия.

копление новых фактов и наблюдений, сколько изменения в нашем понятийном аппарате, изменения, о природе и значении коих мы не столь часто задумываемся и существование коих вообще сплошь и рядом несклонны признавать.

Речь пойдет о таких, казалось бы, до очевидности ясных и расхожих концептах, как “средневековье” и “феодализм”.

Заглавие предлагаемого читателю текста не лишено претенциозности, но я должен сразу же предупредить: ожидающие получить содержательный ответ дальше не читать – ответа не предлагается, что отнюдь не отменяет настоятельной потребности самой постановки вопроса. Однако постановка вопроса нуждается в своего рода оправдании. Действительно, кто же не знает, что такое феодализм и что такое средневековье? Основанием для того, чтобы тем не менее задаваться подобными вопросами, служит прежде всего факт безудержного злоупотребления указанными категориями. И что любопытно: чем чаще они упоминаются, тем реже мы встречаем попытки задуматься над тем, о чем, собственно, идет речь. Вокруг этих терминов скопилось множество произвольных суждений и толкований, они настолько плотно вошли в исторический и обиходный лексикон, что избавиться от них невозможно, а потребность уточнить их содержание возникает лишь в виде исключения.

Историка, который на протяжении более полувека косвенно или даже напрямую сталкивался с этой проблемой, время от времени тревожила неясность и, если вспомнить дебаты в среде медиевистов, противоречивость трактовки этих “проклятых” концептов. Возвращаясь совсем недавно к собственной “истории историка”, я не мог не остановиться на том, что первая битва, в которой мне пришлось отстаивать свои взгляды, была спровоцирована моей книгой “Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе”. Давно это было, в 1970 г., но из прошедшего вспоминаю следующее. В заключительном разделе книги встречается такой пассаж: «Нельзя не заметить: в этой книге нет определения феодализма. Оно не дано не потому, конечно, что автор, претендующий на рассмотрение ряда проблем генезиса феодального строя в Западной Европе, сам не знает, что именно возникало и формировалось. Напротив, внимательный читатель, несомненно, составил себе представление о понимании феодализма, которое лежит в основе книги. Но представление о феодализме и определение феодализма – не одно и то же. Первое может быть достаточно гибким, изменчивым, способным включать по мере надобности различные оттенки и освещать разные стороны проблемы. Второе по необходимости отличается известной жесткостью, отработанностью, однозначностью; определить – значит “определил”, “поставить предел”. Но, призывая к новому рас-

смотрению проблемы генезиса феодального строя, автор как раз и не хотел исключать те или иные вопросы, которые не вытекают из принятого определения феодализма, но постановка которых, возможно, оказалась бы плодотворной для его понимания»².

Это высказывание вызвало у одного из участников скандально-го обсуждения книги гневное замечание: "Гуревич признается в том, что не знает, что такое феодализм, но это не помешало ему опубликовать целую книгу, да еще адресованную студентам". Каюсь, в мой замысел входило побудить молодых историков к размышлению о предметах, казалось бы самоочевидных. Насколько для меня самого упомянутые понятия оставались неясными, свидетельствуют мои статьи в "Философской энциклопедии" (Т. 5) и в "Философском словаре". Здесь, вопреки приведенному выше высказыванию, я пытался дать определение феодализму. Видимо, слишком велик был груз традиции...

Почему я вспомнил о делах давно минувших дней? Напоминание о них пришло ко мне с неожиданной стороны. В 1994 г. была опубликована книга английской исследовательницы Сьюзен Рейнольдс под названием "Фьефы и вассалы. Реинтерпретация средневековых свидетельств"³. В этой книге поставлены под сомнение многие устоявшиеся взгляды на феодализм и его институты, в первую очередь — на существо и значение рыцарских держаний (феодов) и их связь с сеньориально-вассальным строем. Новые толкования С. Рейнольдс, на мой взгляд, естественно, проистекают из тех наблюдений, которые были сделаны медиевистами на протяжении десятилетий, отделяющих ее монографию от классической работы Марка Блока "Феодальное общество" (1939–1940). Ревизия устоявшихся взглядов диктовалась, в частности, тем, что феодальная Европа предстает в свете нового опыта, во всем пространственном и временном многообразии, более разнопланово, нежели это виделось медиевистам, внимание которых концентрировалось преимущественно на северной половине Франции.

Книга Рейнольдс привлекла интерес ряда специалистов и послужила предметом обстоятельной дискуссии на страницах ведущих исторических журналов. Получив в целом положительную оценку, ее труд породил немало существенных возражений. Ознакомление с материалами полемики убеждает в том, что исследование Рейнольдс затронуло самые животрепещущие и спорные стороны проблемы европейского феодализма.

В обстоятельной рецензии на книгу "Фьефы и вассалы" французский историк Доменик Бартелеми⁴ наряду с прочим отметил, что подходы и оценки Рейнольдс отчасти совпадают со взглядами Гуревича, высказанными в начале 70-х годов⁵. Конечно, автору при-

ятно узнать, что его статья, напечатанная в “Анналах” тридцать лет назад, еще не исчезла полностью из научного оборота. Но существо дела, разумеется, не в этом. Медиевисты, принадлежащие к разным школам и работающие вполне независимо друг от друга, приходят к одинаковым выводам, и то, что неудовлетворенность господствующей теорией порождается сходными причинами, есть явный симптом трудностей, игнорировать которые наше ремесло уже не в состоянии. Pro domo sua следовало бы прибавить, что вопросы теории феодализма занимали отечественных историков еще в 20–30-е годы минувшего столетия. Отметая псевдомарксистские догматические определения официальной советской историографии, я считаю нужным напомнить о размышлениях Д.М. Петрушевского о природе феодализма, каковой он рассматривал и как идеально-типическое и социологическое понятие, и в качестве конкретного исторического феномена⁶. Сознвая глубокие расхождения в интерпретации феодализма названными исследователями, хочу подчеркнуть главное, что их сближает, – стремление преодолеть инерцию мысли.

Противоречивость в истолковании понятия “феодализм” была в свое время продемонстрирована американской исследовательницей Э.А. Браун⁷. В ее статье речь идет в первую очередь не о точном определении термина, а о сумме признаков, которые те или иные медиевисты принимают за конститутивные. Большинство историков выдвигает на первый план сеньориально-вассальные отношения и сопутствующую им систему пожалований фьефов, другие придают особое значение наличию судебных полномочий у землевладельцев, третьи обращают особое внимание на частное отправление публичной власти. Соответственно акцент делается на судопроизводстве, на системе управления, на специфической воинской службе, на формах земельной собственности. Большая часть историков, обсуждавших вопрос о существовании феодализма, сосредоточивалась на рассмотрении отношений в высших слоях общества; вассалитет и ленные связи занимали центральное место в их исследованиях. Однако такие ученые, как М. Блок, были склонны распространять понятие “феодалное общество” отчасти и на подвластное господам крестьянство.

Одной из ведущих тенденций в трактовке проблемы феодализма было придание особого значения исследованию социальных и правовых процессов в Северной Франции, которую считали родиной классического феодализма. Социально-правовые структуры в других странах и регионах Европы получали квалификацию “зрелых” или “недоразвитых” в зависимости от их сопоставления с произвольно выбранным эталоном. Э.А. Браун рисует довольно широкую панораму взглядов на феодализм, развернутую в медиевистике с конца

XVIII и до середины XX в. Разумеется, эта картина сделалась бы еще более пестрой, если бы американская исследовательница не ограничивалась по преимуществу англоязычной историографией. Впрочем, это не помешало ей высказать ряд критических замечаний в адрес известной работы Ф. Гансхофа, существенно упростившего, с ее точки зрения, проблему, и особо остановиться на труде Ж. Дюби о феодальных отношениях в Маконском регионе (Бургундия)⁸. Этот историк, во многом углубивший наше понимание социальных отношений XI–XII вв., вместе с тем считал нужным обходиться по большей части без понятия феодализм (*féodalité*), ибо такие признаки последнего, считавшиеся конститутивными, как *оммаж* и *вассалитет*, не имели существенного значения в изучаемом им регионе. Между тем в своих более поздних исследованиях Ж. Дюби не проявляет подобной сдержанности, но акцент в его трактовке феодализма явно перемещается с уровня социального на уровень идеологии и ментальности. Он детально рассматривает судьбы учения о трехфункциональном членении общества, выдвинутого французскими епископами в первой трети XI столетия. Ему же принадлежит мысль о том, что ключ к разгадке феодализма следовало бы искать в сфере социально-психологических установок средневекового менталитета⁹.

Подводя итоги сказанному, приходится констатировать, что по мере углубления в предмет разногласия относительно существования феодализма не только не сокращаются, но приобретают все большую остроту.

Феодализм неотделим в нашем сознании от понятия "средневековье". Не показательна ли то, что споры по поводу первого возникли в то же самое время, когда и второе оказалось серьезно расшатанным? Действительно, "в товарищах согласия нет": к какому, собственно, периоду мы прилагаем этикетку "средние века"? Более того, слышны требования вообще отказаться от этого понятия. Итальянский историк Массимо Монтанари недавно заявил, что в своей книге о культуре питания в Европе он избегает этого, на его взгляд, вводящего в заблуждение термина¹⁰. Дело, разумеется, не в моде, а в том смысле, какой мы вкладываем в термин "средневековье".

Все расшаталось. Могло ли быть иначе? На протяжении последнего полувека мы оказались в мире, переживающем глубокую ломку коренных представлений и оценок, в универсуме меняющихся парадигм, и этому новому строю мысли и ментальных установок уже не может соответствовать унаследованная от предшествующих поколений интеллектуальная и концептуальная арматура прежней науки. Между тем обломки старого здания, возведенного позитивизмом, нас по-прежнему окружают. Отсюда настоятельная потребность расчистить эти завалы.

* * *

Начну с более или менее очевидного и хорошо известного. Членение исторического процесса на древность, средние века и новое время сложилось к концу эпохи Возрождения. Термином *medium aevum* гуманисты обозначали период, ознаменовавший упадок классической латыни, когда на смену литературному языку Цицерона и Горация пришло преобладание “кухонной латыни” или “мужицкого языка” (*sermo rusticus*). Возвращение к высоким стандартам латинской словесности происходит лишь с XIV–XV столетий, которые воспринимались гуманистами как время возрождения классической древности, отсюда, собственно, и произошло обозначение нового периода итальянской, а затем и европейской истории – Ренессанс. В дальнейшем эта трехчленная периодизация была распространена на историю в целом, и первым, кто последовательно осуществил этот принцип, был профессор университета в Галле Кристоф Целлариус (Келлер), автор самой ранней истории средневековья (1676). Подобная периодизация *mutatis mutandis* сохраняется вплоть до наших дней, хотя понимание внутреннего содержания этих периодов, особенно средневековья, неоднократно и подчас коренным образом изменялось. Изменялись и ныне продолжают пересматриваться хронологические рамки средневековья.

Долгое время ученые, ориентированные на политическую историю, датировали начало этой эпохи прекращением императорской власти на Западе, а ее завершение – окончательным падением Восточно-Римской (Византийской) империи под ударами турок. В дальнейшем эти временные рамки не раз оспаривались, сдвигаясь в обоих направлениях. Время начала средневековья колеблется в построениях современных историков в диапазоне между III в. – периодом глубокого социально-политического кризиса Империи – и рубежом X–XI вв., поскольку многие исследователи настаивают на мысли о живучести античных традиций вплоть до конца I тысячелетия. Таким рубежом склонны полагать смену первого и второго тысячелетий и те медиевисты, которые трактуют средневековье как христианское (ибо как раз в это время в основном завершается христианизация Европы). Не менее широка амплитуда колебаний в датировке конца средневековья: одни считают временем его завершения Великие географические открытия или Реформацию, тогда как другие (Ж. Ле Гофф) говорят об “очень долгом средневековье”, простирающемся вплоть до конца XVIII или даже до первой трети XIX в.¹¹ В основе столь глубоких разночтений лежат весьма несхожие и противоречащие одна другой концепции средневековой эпохи (об этом ниже), но сама возможность столь разноречивых интерпретаций, несомненно, свидетельствует об условности и даже произвольности понятия “средние века”.

Кроме того, спорным остается вопрос о том, в какой мере это понятие приложимо к истории стран и народов за пределами Западной и Центральной Европы. Большинство историков склонно говорить о средневековье применительно, собственно, только к этому региону. Однако получила известное распространение мысль о применимости термина "средние века" к истории России XIII–XVII вв., равно как и к истории ряда стран Азии и Дальнего Востока, включая Индию, Китай, Японию и страны ислама. Несколько лет назад в Индии начал выходить "Журнал средневековой истории" (Medieval History Journal), редколлегия которого ориентируется именно на такое расширительное толкование этого понятия.

Весь этот разнобой связан с немаловажными расхождениями в интерпретации средневековья как типа культуры. Я исхожу из убеждения, что термин "средние века", если придавать ему универсальную применимость, утрачивает большую часть своего внутреннего содержания, и при этих условиях едва ли возможно говорить о средневековье как об особом типе культуры. Я исхожу из того, что этот тип культуры лишь единожды сложился в мировой истории в силу уникального сочетания множества факторов, характеризовался чертами, присущими лишь ему одному и по большей части нигде более не встречающимися. Мало того – и здесь мы касаемся самого главного – указанный тип культуры сыграл в процессе всемирной истории неповторимую роль, так или иначе коренным образом изменив судьбы народов всей планеты. Завершение периода западноевропейского средневековья ознаменовало начало всемирной истории как определенной целостности. От множественности локальных цивилизаций, разобщенных одна от другой, начался переход к качественно иному состоянию – к общепланетарному взаимодействию экономических, культурных и иных систем.

* * *

На протяжении нескольких последних столетий взгляд историков на средневековье и оценка его неоднократно менялись, отражая трансформацию общих взглядов как на современность, так и на прошлое. Как уже упомянуто, гуманисты видели в столетиях, предшествовавших Ренессансу, время упадка грамотности и образованности, своего рода остановку и провал в культурной истории Европы. Этот негативный смысл понятия "средневековье" был сохранен и усилен историками XVII–XVIII вв., которые видели в нем эпоху господства феодального режима и католической церкви – препятствий на пути становления нового общественного порядка, буржуазной цивилизации. Вместе с тем в начале XIX столетия романтики были склонны к идеализации определенных аспектов средневековой жизни, воспе-

вая ее патриархальный уклад, рыцарские доблести, культ Прекрасной дамы и нравственные достоинства людей, якобы лишенных безудержной жажды наживы (этому романтическому подходу к феодальной эпохе не были вполне чужды и авторы “Манифеста коммунистической партии”). Особое внимание, которое уделялось политической истории, выразилось в концентрации интереса к развитию государственной власти и монархии, к процессу собирания разрозненных земель и областей носителями централизующего начала. Образец и средоточие средневековой жизни видели прежде всего во Франции, и история ее объединения воспринималась в качестве своего рода парадигмы. Вот “классический” тип средневекового феодализма, все же другие варианты расценивались как отклонения от него. Соответственно первостепенное значение придавалось историками борьбе монархии против независимых крупных аристократов и властителей, отстаивавших политическую раздробленность.

Особый интерес вызывал подъем средневековых городов, добивавшихся относительной независимости от церковных и светских сеньоров и становившихся существенной опорой королевской власти в ее борьбе за политическое объединение страны. Усиление внимания историков к жизни городов и бюргерства приводило к тому, что экономическому развитию, росту торговли и промышленности стали придавать большое значение и видеть в высших слоях городского населения прямых предшественников буржуазии нового времени. Уже не монастырь и не княжеский или королевский двор фигурируют в роли главного центра культуры и образованности — эта роль отводится теперь университетам и ученым, которые воплощают оппозицию церковной догме и все более решительно противодействуют религиозному мракобесию. Этот взгляд на средневековье представлял в историческом плане проекцию умонастроений укреплявшегося буржуазного общества. Деятели Великой французской революции, нуждавшиеся в исторических примерах и прецедентах, черпали вдохновение не в эпохе господства “феодального режима”, но в древнем республиканском Риме.

Самый этот “феодальный порядок” историки понимали, опираясь преимущественно на толкование февдистов (юристов — знатоков сеньориального и поземельного права) XVII–XVIII вв. Распространяя интерпретацию понятий “феод”, “феодализм”, “вассалитет” в том узко юридическом смысле, какой придавали им юристы начала нового времени, на отношения земельной собственности и личной зависимости, существовавшие на протяжении целого тысячелетия, медиевисты выработали модель стройной и завершенной социально-правовой и военно-политической системы, которая, по их убеждению, утвердилась на Западе с периода Каролингов. При этом

вплоть до самого недавнего времени исследователи были склонны придавать указанным понятиям узко техническое и неизменное значение, не обращая должного внимания на то, что социально-юридический словарь средневековья был весьма противоречив и далек от унифицированности. На самом деле в средние века эти ключевые, с точки зрения медиевистов, термины *feodum*, *Lehn* и им подобные могли всякий раз пониматься по-своему, в зависимости от конкретного жизненного контекста. За одним и тем же термином в разных документах могли скрываться многоликие и неоднозначные отношения, смысл коих, если он вообще может быть раскрыт, всецело определялся специфической ситуацией. К тому же сам термин *feodum* встречается в источниках сравнительно поздно, предшествующий же ему термин *beneficium* имел еще более расплывчатое содержание.

Необходимо иметь в виду, что документы, в которых зафиксированы те или иные аспекты связанных с феодалом отношений, как правило, сохранились в церковно-монастырских архивах и могут отражать природу институтов в специфической социальной среде: "церковный собственник – светский держатель". О том, в какой мере подобные связи были распространены вне мира, отражаемого в церковных архивах, сведения историков куда более ограничены и расплывчаты. Медиевисты, стремившиеся проникнуть в существо феодального права, придавали особое значение таким памятникам, как североитальянские юридические компиляции (*libri feudorum*). Но, как подчеркивает С. Рейнольдс, эти компиляции конца XII–XIII вв. были составлены преимущественно *ad usum scholarum*, в качестве учебного руководства для юристов, и, по ее мнению, судить на основе этих "академических пособий" о реальной практике в области феодального права – дело довольно рискованное. Однако ее стремление истолковывать *libri feudorum* в качестве академического сочинения встретило решительные возражения: по мнению французской исследовательницы Е. Нортье, юридические тексты, объединенные под этим названием, были непосредственно связаны с реальной жизнью и потребность в них диктовалась нуждами последней. Фьеф, согласно точке зрения Нортье, отнюдь не был порождением юридических абстракций, он постепенно формировался в Южной Франции и Северной Италии отнюдь не без влияния римского права¹². Тем не менее остаются определенные сомнения относительно того, в какой степени изучение *libri feudorum* приближает историка к познанию этой стороны социально-правовой действительности. Неизбежно возникает и сомнение иного рода: каковы были другие формы земельной собственности, помимо привилегированных феодалов?

С. Рейнольдс ставит под сомнение тесную, можно сказать, органичную связь между пожалованиями фьефов и системой вассальных

отношений. В понятии “вассалитета”, подчеркивает она, необходимо вычленять личную преданность “верного человека” своему господину, с одной стороны, и подвластность подданного своему суверену – монарху, с другой. Между тем в средневековых памятниках отношения частнопроводного сюзеренитета и публично-правового государственного суверенитета сплошь и рядом выступают нерасчлененными. Люди, подвластные князю или монарху, вовсе не обязательно являлись его вассалами в точном, “феодальном” смысле этого слова. Тенденция С. Рейнольдс максимально обособить институты “вассалитета” и “фьефов” не представляется мне всесторонне обоснованной, но протест английской исследовательницы против смешения этих институтов и подчеркивания их решающей роли в понимании существа того, что принято называть “феодализмом”, заслуживает пристального внимания. Короче говоря, в ее монографии мы находим знаки вопроса там, где высказывались, казалось бы, бесспорные утверждения.

Общие рассуждения историков средневековых институтов и права о “ленном строе”, “феодальной системе” и “сеньориально-вассальной иерархии” представляются ныне значительно менее обоснованными, нежели это казалось всего лишь несколькими десятилетиями ранее. При этом следует иметь в виду также и то, что общие понятия, прежде всего “феодализм”, в историографических традициях Франции, Германии и Англии получали своеобразную трактовку. Если одни медиевисты придавали особое значение политическому партикуляризму и государственной раздробленности как якобы неотъемлемым чертам феодального строя, то представители других школ, напротив, усматривали в существе феодализма особую форму государственной организации, опиравшейся на корпоративное устройство, подчиненное центральной власти.

Социально-политическая действительность средневековья, заметно утратив смысловую монолитность, все яснее обнаруживает существенное многообразие и несводимость к простым и универсальным формулам. Если попытаться охватить умственным взором социальные отношения в разных регионах Европы и на разных этапах средневековья, то не предстанет ли Запад куда менее феодальным, чем это казалось предшествующим поколениям историков? Очень важно не упускать из виду, что сделавшееся вскоре ключевым понятие “феодализм” возникает в трудах западных мыслителей не ранее середины XVIII столетия и еще позднее проникает в собственно историографию, превратившись в этикетку, произвольно и универсально прилагаемую к огромному предшествовавшему периоду. Между тем понятия “феодализм” и “средневековье” при всех разночтениях и инотолкованиях возведены мыслью XIX–XX вв. в ранг концептов, призванных раскрыть существо социального строя

и культуры Европы на протяжении целого тысячелетия. Эти понятия употребляются почти синонимично. Наша мысль отличается, видимо, неодолимой тенденцией вырабатывать максимально широкие определения, подчас произвольные и односторонние, что отнюдь не мешает нам затем их использовать в качестве понятий, якобы верно выражающих существо дела.

Нелишне подчеркнуть, что современное употребление понятия "феодализм" явно или неявно укоренено в прогрессистски-эволюционной общеполитической схеме последовательного восхождения Европы от докапиталистического состояния к стадии буржуазно-капиталистической. Эта философско-социологическая глобальная конструкция обрела завершённую форму в учении об общественно-экономических формациях¹³. Глубокий кризис марксизма, свидетелем коего мы являемся, не сопровождался тем не менее пересмотром взгляда на феодализм как на обязательную ступень во всемирно-историческом процессе. Истории все еще не удалось избавиться от прокрустова ложа философии.

Кажутся неоспоримыми характеристики античности как рабовладельческой и средневековья как феодального. Однако более пристальное изучение источников продемонстрировало, что на протяжении средневековой эпохи в ряде регионов процветали работорговля и рабство, а вместе с тем немалая часть сельского населения (не говоря уже о жителях городов) не подчинялась каким-либо господам, помимо представителей королевской власти. Наемный труд был довольно широко распространен. Короче говоря, существуют немалые основания для предположения о принципиальной многоукладности средневекового общества, всецело феодальная природа которого кажется скорее результатом неоправданной односторонней стилизации, нежели отражением действительного положения дел¹⁴.

Не секрет, что, рисуя общую картину средневековой Европы – от материальных ее основ и до особенностей духовной жизни и культуры, – историки, как правило, склонны придерживаться модели, которая так или иначе связывает эту эпоху с классической древностью. Истоки средневековья возводятся к средиземноморской античности. Оснований для сосредоточения на подобной связи и преемственности, казалось бы, предостаточно: из этого ушедшего в прошлое мира средние века получили и новую религию, и язык культуры и образованности. К тому же преимущественное внимание к истории Франции как воплощению идеального типа феодального средневековья ориентировало историческую мысль в том же направлении. Другой мир – Германия, Скандинавия, а отчасти и Англия, не говоря уже о восточной половине континента – оказывался как бы в стороне от магистральной линии европейской истории, и

особенности общественных институтов и духовных традиций, присущих этим народам, отодвигались на периферию исследовательских интересов. Историки невольно унаследовали греко-римское воззрение о противоположности средиземноморской цивилизации германскому варварству. Преодолеть груз этой традиции оказалось под силу далеко не всем медиевистам. Ни в коей мере не умаляя первостепенной важности античного наследия в судьбах средневековой Европы, все же не следовало бы упускать из виду, что Европа в ту эпоху представляла собой в высшей степени противоречивое и разнородное целое. Если придерживаться указанного подхода, то шаткость и односторонность господствующей модели средневекового феодализма выступят на первый план с еще большей отчетливостью.

Картина средневековой социальной жизни, делаясь все более многоликой и разнородной, утрачивает былую определенность и однозначность. Накопление огромного нового фонда конкретных наблюдений и, главное, изменение взглядов на историю, продиктованное кардинальными сдвигами в научном мировоззрении и мировидении современного человека, не могут не поставить историка-медиевиста перед констатацией: унаследованные от предшествующих поколений представления и о средневековье, и о феодализме как его смысловом содержании все более ясно обнаруживают свою неубедительность и несостоятельность и нуждаются в решительном переосмыслении, к которому, однако, современная медиевистика, как кажется, еще не готова.

Едва ли оспорима мысль, что представления об обществе, господствовавшие во времена Адама Смита, Монтескье, Руссо или Вольтера, весьма далеко отстоят от социологической теории XX столетия. Более того, видимо, приходится допустить, что именно в XVII–XVIII вв., собственно, впервые складываются или оформляются такие концептуальные универсалии, как “общество”, “государство”, “экономика”, “цивилизация”. Применительно ко времени, предшествующему XVI–XVII столетиям, эти и подобные им наиболее общие социологические понятия могут употребляться лишь в высшей степени условно¹⁵. Тем более удивительно, что понятие “феодализм”, выкованное мыслителями XVIII в., без особых возражений и радикальных модификаций было унаследовано современной социологией и исторической наукой. Это понятие продолжает играть роль “универсальной отмычки”, с помощью которой пытаются раскрыть тайны социальных порядков, якобы доминировавших в Европе на протяжении всего тысячелетнего периода, традиционно именуемого “средневековьем”.

В борьбе и смене историографических традиций одновременно находили выражение и попытки более глубоко проникнуть в сред-

невековые культурные, социальные и политические институты, и новые поползновения модернизаторского толка. Достаточно вспомнить здесь о теории "вотчинного капитализма" А. Допша. Постепенно становилось все яснее, что неоправданной стилизации не избежала и характеристика социального и правового статуса крестьянства. Оно продолжало рассматриваться историками всецело в качестве объекта эксплуатации крупными землевладельцами, лишенного юридических прав и образовавшего пассивный пьедестал, на котором разыгрывались политические конфликты эпохи. В последней четверти XIX – начале XX в. наиболее пристальное внимание истории крестьянства было уделено медиевистами России и Восточной Европы, где лишь в это время было отменено крепостное право. Благодаря исследовательским усилиям И.В. Лучицкого, Н.И. Кареева, П.Г. Виноградова, А.Н. Савина, Д.М. Петрушевского, Е.А. Косминского, М. Постана была впервые всерьез разработана аграрная история средневековой Европы. Вместе с тем было отмечено, что эти и некоторые другие исследователи невольно интерпретировали историю крестьян западного средневековья в категориях, подчас адекватных не столько социальной и юридической системам Запада XI–XIII вв., сколько природе крепостного бесправия в Восточной Европе XVI–XIX столетий. Между тем понятия "крепостной" и "крепостное право" явно не соответствуют сложности реальных отношений между крестьянами и господами во Франции, Англии, Италии и других странах, где крестьянин, подчиненный власти сеньора, отнюдь не был полностью лишен личной и имущественной правоспособности. Злоупотребления крупных землевладельцев своими прерогативами и полномочиями, несомненно, были неотъемлемой стороной повседневности, вследствие чего на протяжении всего средневековья крестьяне оказывали им более или менее активное противодействие вплоть до крупных восстаний XIV–XVI вв. Вместе с тем старинный обычай играл поистине ключевую роль в деревенской жизни, в частности регулировал отношения зависимости и эксплуатации крестьян.

Приходится признать, что отношения в крестьянской среде, т.е. отношения в основной массе тогдашнего общества, исследованы медиевистами в самой ограниченной степени, и их природа все еще темна для историков. Односторонняя ориентация на историю господствующей социальной верхушки мешает нам выработать более объективный взгляд на природу вещей.

Интенсификация аграрных исследований привела к необходимости отказаться и от стилизаций иного рода. На протяжении длительного времени в среде медиевистов развертывалась полемика между сторонниками общинной (марковой) теории и приверженцами теории вотчинной; впрочем, подчас обе эти теории объединя-

лись. В первом случае предполагалось, что крупное феодальное поместье возникало в результате внутреннего распада такого пережитка архаического общественного строя, каким историки XIX в. считали свободную общину-марку; ее члены беднели и разорялись, превращаясь в силу этого в зависимых держателей землевладельца. Во втором случае сельскую общину считали организацией, складывавшейся в недрах поместья. Более пристальное изучение этих проблем обнаружило, во-первых, что поместье и деревня сплошь и рядом не совпадали ни территориально, ни юридически, поскольку односельчане могли быть держателями разных господ. Как было установлено Мэтландом и Косминским, огромную роль в аграрной жизни играла мелкая вотчина, состоявшая из разрозненных фрагментов разных поселений и существенно отличавшаяся по своей структуре и способу эксплуатации держателей от крупного поместья. Во-вторых, несостоятельность общинно-марковой теории доказывается тем, что, согласно неоспоримым свидетельствам новейшей археологии, истории древних поселений и иных дисциплин, марковая община отнюдь не была принесена германцами на территорию завоеванных ими римских провинций, ибо отсутствовала в древней Германии: на протяжении огромного исторического периода, от середины I тыс. до н.э. и вплоть до Великих переселений народов (и много позднее) германцы – земледельцы и скотоводы – жили преимущественно в обособленных хуторах. Как подчеркивает ряд медиэвистов, Европа еще и к концу I тыс. н.э. оставалась миром “редкого человека”. Поэтому едва ли могла возникнуть потребность в создании крупных деревень и в регулировании порядка землепользования. Лишь с ростом численности народонаселения незадолго до 1000 г. начались интенсивные расчистки лесов и пустошей под пашню, что приводило к созданию групповых поселений и возникновению общинных порядков. Экономическая история Европы начинается с аграрного индивидуализма, а не с общинного строя, и последний распространился (преимущественно под эгидой вотчины), собственно, лишь в период высокого и позднего средневековья, более или менее синхронно с иными корпоративными формами – городскими коммунами, ремесленными и купеческими цехами и гильдиями¹⁶.

В традициях исторической мысли, притом отнюдь не одного только марксизма, концепт “феодализм” едва ли фигурирует в качестве самостоятельного. В самом деле, когда мы о нем говорим, мы вольно или невольно мыслим его как звено в серии общих понятий того же логического уровня: феодализму предшествуют первобытная архаика и античность¹⁷, а за плечами феодализма неизбежно рисуется буржуазно-капиталистическая цивилизация. Этот понятийный ряд есть не что иное, как порождение философии неуклонного исторического прогресса. Здесь не место обсуждать эту антиквиро-

ванную теорию всемирно-исторической эволюции, и достаточно задаться вопросом, что нам делать с "феодализмом", созерцая руины этой глобальной схемы? Идеологема "феодализм", столь активно и эффективно работавшая в концепции истории XVIII–XIX столетий, – не обречена ли она той же участи, какую история уготовила учению о формациях?

К сказанному выше я испытываю потребность добавить следующее. Европейцы нового времени знают, что они живут именно в новое время, равно как и то, что их общественно-экономический уклад может быть квалифицирован в качестве капиталистического. Иными словами, "новое время" и "капитализм", или "рыночная экономика", суть самоназвания соответствующей эпохи всемирной истории. Точно так же нескольким поколениям граждан нашей страны внушалась мысль, что они живут при социализме, и эта идея, несомненно, оказывала воздействие на их сознание и поведение. Такого рода универсальные этикетки обретают силу факторов исторического развития.

Что же касается населения средневековой Европы, то оно не ведало о том, что живет в средние века: они верили, что живут в "последние времена", предшествующие появлению Антихриста, концу света и Второму пришествию Христа и что этот финал неминуем и близок. Эти эсхатологические настроения в огромной мере налагали отпечаток на все стороны их жизни, как духовной, так и материальной. Люди средневековья не имели представления и о том, что живут в эпоху феодализма. Не следовало ли бы историкам более пристально вдуматься в то, что это именно они, медиевисты, навязывают изучаемой ими эпохе такие квалификации, как "medium aevum" и "феодализм"? Легко вообразить, насколько люди той эпохи были бы изумлены, узнай они о том, каковы универсальные понятия, под которыми они вошли в историю.

* * *

Итак, отход от традиционных и казавшихся незыблемыми постулатов медиевистики сделался возможным тогда, когда была подорвана всецело доминировавшая в XIX в. вера в неуклонный экономический, социальный и политический прогресс. Лишь постепенно и с немалыми трудностями историки осваивались с сознанием необходимости видеть в средневековой эпохе не стадию в общем поступательном восхождении человечества, но специфическое состояние общества и цивилизации, которое должно быть понято во всем своем неповторимом своеобразии.

Ревизия, казалось бы, утвердившейся концепции феодализма как определенной социально-правовой и политической системы,

предпринимаемая рядом медиевистов на протяжении последних десятилетий, представляется мне частью более глобального пересмотра воззрений на общественный и культурно-религиозный универсум изучаемой эпохи. Но этот следующий шаг в упомянутой выше монографии С. Рейнольдс не сделан. Как не без основания отмечает Е. Нортъе, – пожалуй, наиболее последовательный критик концепции Рейнольдс – английская исследовательница, сосредоточивая внимание на юридических институтах и соответствующей им правовой терминологии, создает “теоретическую схему, в угоду которой она объясняет эволюцию общества. В результате – в ее построениях отсутствует человек”. Мне кажется существенно необходимым включить ревизию понятий “феодализм” и “средневековье” в более широкий культурно-религиозный контекст. Ибо едва ли чистой случайностью можно объяснить тот факт, что пересмотр традиционных взглядов на социально-юридическую природу эпохи, о котором мы до сих пор говорили, происходит параллельно не менее радикальному переосмыслению средневековой культуры.

Взгляд на средневековье как на эпоху доминирования духовенства и аристократии в немалой мере опирался на то обстоятельство, что основной массив письменных текстов, которые служат источниками для медиевистов, вышел из среды церковной и отчасти светской элиты. Основная же масса населения Европы, состоявшая по большей части из людей неграмотных, – это существа “без архивов” и “без истории”. Они лишь эпизодически и поверхностно упоминаются в хрониках и других документах, и историки нового времени обращали на них едва ли больше внимания, нежели средневековые авторы. Во всяком случае их, как казалось вплоть до второй половины XX столетия, вполне можно было игнорировать при анализе средневековой культуры. Последняя опиралась на религиозное сознание и была всецело им пронизана. Носителями религиозной культуры были прежде всего выдающиеся церковные мыслители, теологи, монахи и мистики. Именно в их творениях запечатлено мирозерцание средневековья – эпохи веры и безраздельного господства религиозного авторитета. Согласно этой точке зрения, богослов или философ того времени был способен с наибольшими глубиной и полнотой выразить содержание умонастроений верующих. Разногласия и споры в среде средневековых мыслителей отражали, собственно, разные грани все того же господствующего мирозерцания. Лица, позволявшие себе высказывания противоположного толка и тем самым отходившие от ортодоксии, объявлялись еретиками и подвергались жесточайшим преследованиям. Могущество церкви и религии утверждалось в неустанной борьбе против еретиков, сект, которых постоянно множились и распространялись начиная с

XI–XII вв. и вплоть до Реформации XVI в. Соответственно теологическая мысль, с одной стороны, и ересь – с другой, были главным предметом изучения средневековой культуры. Народные верования и весь тот обширный фонд религиозно-магических практик, которые церковь квалифицировала как суеверие, обычно рассматривались историками в качестве второстепенных и побочных элементов приходской жизни.

В соответствии с этим общим подходом медиевисты оставляли почти в полном небрежении обширный и разнообразный массив текстов, в которых была запечатлена не высокая рафинированная теология, а взгляд на мир и человека, опять-таки порожденный религиозностью, но выражавший скорее общераспространенные установки массового сознания, то, что со времен Блока и Февра стали квалифицировать как *mentalité*. Это понятие, возникшее среди медиевистов под влиянием этнологов или социально-культурной антропологии, прилагается ко всему комплексу коллективных представлений, которые, не будучи четко осознаны и сформулированы, являются достоянием любого члена общества, более того, прочно владеют его сознанием. Представления о центре и периферии, о времени и природе, отношении к праву, собственности, богатству и бедности, переживания, связанные со смертью, и верования, относящиеся к потустороннему миру, простонародное восприятие чуда и святости, коллективные фобии, оценка детства, старости, секса... – эти установки сознания, как правило, не прорефлектированные, но как раз в силу этого обладавшие принудительностью, запечатлены, прямо или косвенно, в средневековых текстах.

Попытки приблизиться к внутреннему миру "среднего человека", не принадлежавшего к интеллектуальной элите, сочинения представителей которой столь долго служили по сути дела чуть ли не единственным источником для изучения средневековой культуры, восходят к работам Л. Карсавина и П. Биццелли, написанным еще в начале XX в. Однако более широко усилия в указанном направлении были предприняты уже во второй половине XX столетия, и главным проводником этой исследовательской стратегии явилась школа "Анналов". Историки этого направления с полным основанием говорят о "новой исторической науке" и "новом понимании средневековья".

Осознанием необходимости исследовать ментальности в качестве одной из существенных сторон исторической действительности, собственно, и был отмечен тот принципиально важный сдвиг в исторической науке, который вскоре был оценен как "коперниканский переворот". Историки позитивистского толка применяли к явлениям прошлого понятия, порожденные их собственным временем, и обычно не пытались проникнуть в умонастроения людей изучаемой

эпохи, в их эмоциональный и символический мир, принимая официальную идеологию за адекватное выражение религиозности общества в целом. Напротив, историческая антропология, как стали квалифицировать новое направление исследования, ставит перед собой задачу воспроизвести этот внутренний мир и мыслит историю в качестве истории людей. Предмет исторического исследования, писал Блок, человек в обществе, в группе, изменяющийся во времени. Историю начали изучать как бы “изнутри”, исходя из содержания сознания человека. Его эмоциональная и интеллектуальная жизнь перестает быть, в интерпретации исторической антропологии, “надстройкой” над социально-экономическими и политическими структурами. Ее необходимо осмыслить как неотъемлемый компонент функционирования этих структур.

Выдвижение на первый план исследования категорий ментальности и исторической антропологии ознаменовало созревание принципиально нового понимания культуры. Не описание литературных жанров или уникальных достижений поэзии, прозы и изобразительного искусства, не концентрация внимания исключительно на вкладе выдающихся мыслителей и творцов, не систематизация художественных стилей эпохи – предметы, которые традиционно или исключительно занимали филологов, искусствоведов, эстетиков и историков мысли, – но “культурная история социального” (*Р. Шартье*) оказывается в центре внимания историков.

Утверждение принципов исторической антропологии приводит медиевистов к тому, что перед ними раскрывается “иное средневековье” (*Ж. Ле Гофф*), по многим параметрам существенно отличающееся от средневековья, с картиной которого свыклись историки XIX и первой половины XX в. Ле Гофф настаивает на том, что речь идет не о замене “черной легенды” легендой “розовой”, но о более объективном и многостороннем взгляде на эту эпоху. В результате исследований историков школы “Анналов” и других медиевистов, разделяющих их методологию, мы начинаем нащупывать и осваивать новый “континент” – своего рода Атлантиду культурных представлений, верований и эмоций, до того сокрытую официальной идеологией и риторикой. Вновь нужно подчеркнуть главное: доступ к этому “иному средневековью” открылся лишь после того, как медиевисты осознали плодотворность решительного расширения и обогащения круга вопросов, которые они задают источникам.

Новые принципы, провозглашенные историками школы “Анналов” – средоточия исторической антропологии, – имеют силу отнюдь не в одной лишь медиевистике. Это методологический постулат, применимый в любой отрасли гуманитарного знания. Но свое обоснование и наиболее интенсивную проверку исследовательской

эффективности эти принципы получили прежде всего на материале истории Европы эпохи средневековья и начала нового времени (XVI–XVIII вв.).

* * *

Привычно изображать феодальное общество в виде стройной пирамиды: основание ее образуют простонародье, мелкие подданные и вассалы более крупных сеньоров, которые, в свою очередь, служат могущественным господам-баронам, непосредственно подчиненным главе иерархии – монарху. Принципу “вассал моего вассала – не мой вассал” историки придавали абсолютное значение. Согласно этой точке зрения, отношения сеньориально-вассальной зависимости и службы пронизывали всю феодальную вертикаль, основанную на личной верности и рыцарском служении. На самом деле эта стройная конструкция была далека от конкретной реальности, несравненно более сложной и даже запутанной. Медиевисты, сосредоточивавшие свое главное или даже исключительное внимание на привилегированной верхушке общества, по сути дела оставляли вне поля зрения те в высшей степени многоликие социальные и поземельные связи, которые были распространены за пределами феодальной пирамиды. В результате создавалась весьма стилизованная односторонняя картина.

Столь же абстрактным было и средневековое учение о трех сословиях – *ordines*, якобы образовавших общество. Эти три сословия – *oratores* (молящиеся), *bellatores* (сражающиеся) и *agatores* (пахари), или *laboratores* (трудящиеся), – как утверждали французские епископы XI в. Адальберон Ланский и Герард Камбрейский, образуют три опоры монархии, которая эффективна в той мере, в какой сословия пребывают во взаимном согласии. Некоторые исследователи склонны связывать это учение о трехфункциональном членении общества с гипотезой Дюмезиля об “индоевропейской идеологии”, толкующей о трех функциях монарха, с одной стороны, и с трехсословным составом Генеральных штатов во Франции – с другой¹⁸. Однако, отвлекаясь от идеологической функции учения о трех *ordines*, придется признать, что эта стройная схема решительным образом расходилась с прозой социальной жизни XI столетия. Для того чтобы сообразовываться со столь дорогой им идеей триады, прелаты “забыли” о городах и бюргерстве, которое уже в то время обладало ощутимым общественным весом и вскоре заявило о своем существовании мощным движением за образование коммун. Авторы трехфункциональной схемы мыслили обобщенными и слитными социальными категориями, тогда как на практике общественные структуры формировались в ходе бесчисленных конфликтов и конкретных соглашений.

Абстрактная богословская мысль предлагала социологически ориентированным авторам и другие модели. Немалый успех имело учение о небесной иерархии, восходившее к Псевдо-Дионисию Ареопагиту. Согласно этому учению, земная социальная иерархия представляет собой копию небесного архетипа – девять кругов ангельских, окружающих престол Господа. Эта схема предполагала большую дифференциацию функций и потому могла быть с несколько большим успехом применена к реальной жизни. Перемещение центра внимания “с небес на землю” (Ле Гофф) привело, в частности, к тому, что в проповеди немецкого францисканца Бертольда Регенбургского (вторая половина XIII в.), использующего схему Псевдо-Дионисия, главное место заняло описание трудовых профессий горожан (купцов и ремесленников) и крестьян. Вертикаль небесной иерархии была оттеснена жизненно правдивой картиной немецкого города.

Социальная вертикаль, трактуемая историками если не как отражение, то в качестве коррелята теологической картины мироздания, при ближайшем рассмотрении утрачивает значение единственной доминанты мирозерцания людей средневековья. Еще более любопытно то, что строго иерархический принцип, казалось бы, всецело определявший религиозный и культурный универсум, в свою очередь, обнаруживает немаловажные “изъяны”. В самом деле. Мыслителям той эпохи, по меньшей мере со времен Августина, не был чужд манихейский взгляд на мир, согласно которому добро абсолютно противопоставлено злу и Град Божий отделен от Града земного непреодолимой границей. Точно так же предельно разведены между собой вечность и время; последнее – состояние Града земного, подверженного порче и упадку, вечность же, неизменная, ничем не измеримая и труднодоступная человеческому разумению, – атрибут Бога и Града Божьего. Этих безапелляционных истин придерживалось богословие, и у историков религии и церкви до недавнего времени не возникало сомнения в том, что именно таковым было содержание мысли всех верующих.

Современные исследователи обнаружили шаткость и даже двусмысленность некоторых из этих постулатов. Расширение круга источников, привлекаемых медиевистами, привело к тому, что поведение представителей Града Божьего стало выглядеть куда более противоречивым. Святые, воспринимавшиеся как воплощение абсолютного добра, могли впадать во гнев, сурово карать и даже убивать верующих, если те не оказывали им должного почтения. В ряде текстов упоминается сам Христос, который, покинув распятие, обрушивается побои на грешника и даже умерщвляет его. Как связать милосердного Сына Божьего, воплощение безмерных любви и смирения, с этим вселяющим ужас божеством? Подобные разительные проти-

воречия, по-видимому, было невозможно примирить для историков-позитивистов, и они игнорировали соответствующие свидетельства источников. Но приходится предположить, что такого рода контрасты в поведении Господа не ставили в тупик средневековых христиан, хотя, несомненно, поражали их воображение.

А как верующие обращались со святыми? В основе их отношения лежал принцип *do ut des*. Прихожане молились святому, оказывали ему всяческое почтение, в том числе приносили ему дары, ожидая за них достойного воздаяния. В тех случаях, когда крестьян донимали болезни, неурожай, непогода или засуха, они обращались к местному святому с соответствующими мольбами. Если он их не удовлетворял, крестьяне могли вынести статую святого из храма и даже подвергнуть ее бичеванию и потоплению в реке. Подобные бесчинства были весьма схожи с богохульством (как они и квалифицировались церковью), но с точки зрения прихожан вовсе не противоречили их вере в Бога и в могущество святых¹⁹. Потребительское отношение к святым каким-то образом объединялось со спиритуализацией их культа, и историку культуры приходится принимать во внимание оба эти аспекта религиозности.

Совсем недавно перед медиевистами по-новому стала вырисовываться проблема иконоборчества. Речь идет уже не о конфликтах и эксцессах, которые порождались разногласиями в понимании связи между божественными силами и их изображением в религиозном искусстве. Как показал Ги П. Маршалль, иконоборчество, лишенное теологической подосновы, было явлением, широко распространенным на протяжении всей изучаемой нами эпохи. Унижение или поругание статуй святых, Богоматери и самого Христа, разграбление и порча церковной утвари и иные подобные деяния отнюдь не представляли собой редких исключений. Этот швейцарский исследователь приводит примеры святотатства, казалось бы, совершенно несовместимые с тем, что нам известно об умонастроениях и поведении средневековых христиан. Осквернители храма в одной из местностей Швейцарии нарядились в церковные облачения и участвовали в шутовской процессии. В другой местности разграбившие церковь воины разбили священные изображения, стащили с алтаря статую Святой Девы, выставили ее вон и издевательски приветствовали: "Привет, потаскуха! Что ты тут ищешь?" В Кирхберге фигура распятого Христа была обращена в скамью, на которую "садились", причем прежде всего на лицо, и произносили многочисленные поношения, которые я не осмеливаюсь здесь повторить, обзывали его идолом и другими оскорбительными словами", — цитирует Маршалль автора XV в.²⁰ Примечательно, что люди, творившие подобное, в то же самое время усердно поклонялись христианским святым у себя дома. Как объяснить такие эксцессы? Маршалль указывает

на тесную связь между верующими и локальным святым. Стремясь досадить и причинить максимальный ущерб своим противникам, они старались нарушить связи между ними и их сакральным покровителем. Таким образом, в основе их покушений на святых лежали не теологические, а сугубо земные побуждения. Этот автор настаивает на том, что случаи такого рода богоборчества представляли собой неотъемлемую сторону религиозной и социальной жизни.

Не менее любопытно то, что верующие умудрялись видеть в изображениях одного и того же святого или святой, находящихся в разных местах, воплощения разных персонажей. Например, жители Шотландии, нанося оскорбления св. Андрею в чужом храме, одновременно у себя почитали его как святого патрона своей страны. Бесчисленные Девы Марии воспринимались верующими как обособленные, самостоятельные сущности. В "Житии святой Ирмгарды" описывается такой случай: в базилике св. Павла в Риме она увидела распятие, совершенно идентичное тому, которое находилось перед ризницей собора св. Петра в Кельне и перед которым она имела обыкновение преклонять колени. Римское изображение обратилось к ней с просьбой поприветствовать от его имени кельнское распятие, "которое как две капли воды похоже на Меня"²¹. Универсализм католической церкви оказывается здесь, как и во многих других случаях, в прямой конфронтации с партикуляризмом народной религиозности.

Наконец, рассматривая феномен средневекового иконоборчества, нужно отметить, что духовенство, включая церковных прелатов, относилось к нему без особых предубеждений. Тяготение к гротеску и тенденция к карнавализации вырисовываются в качестве неотъемлемой стороны религиозной жизни эпохи.

До сих пор речь шла об отношении верующих с сакральным. Противоположную сторону картины занимал мир абсолютного зла, дьявола и бесов. Здесь, казалось бы, все должно было восприниматься вполне однозначно: эти силы угрожали человеку как при жизни, так и после смерти, и им надлежало противостоять всеми средствами. Однако в средневековых текстах мы эпизодически встречаем не просто своего рода шуточные и игривые сценки, в которых черти высмеиваются и посрамляются, но и нечто более двусмысленное. Не таков ли бес, пытающийся получить Божье прощение, но не способный спастись, ибо примирению с Творцом мешает неискоренимая гордыня черта? Не менее парадоксален демон, долгое время верно служивший рыцарю в качестве оруженосца: когда этот рыцарь, распознавший его дьявольскую природу, отправляет беса от себя, тот заявляет, что ему "любые сыны человеческие", и просит причитавшееся ему жалование истратить на покупку церковного колокола. Очевидно, благочестие беса не ставило в тупик тогдашнюю аудиторию.

Короче говоря, поначалу четкая и недвусмысленная религиозная вертикаль на поверку выглядит куда более амбивалентной, нежели та, какая рисовалась взору медиевистов еще в середине XX в. Примеры, подобные приведенным выше (а их число легко умножить), представляют собой отнюдь не некий "фольклорный остаток" – ведь все они содержатся в сочинениях ученых людей, духовных лиц и, главное, воспринимаются этими *litterati* вполне серьезно, как истинные. Они составляют интегральную часть средневекового христианства, и так к ним и следовало бы относиться. Облик религиозной жизни той эпохи, еще недавно представлявшийся медиевистам типа Эйкена и Жильсона более или менее однозначным и внутренне непротиворечивым, ныне все более размывается, обнажая органически присущие ему алогизмы и дихотомии. Постепенно перед нашим взором вырисовываются пока еще смутные контуры того феномена, который условно был поименован рядом ученых "народной" религиозностью и культурой. Определение "народная" вряд ли адекватно, но возникновение потребности в новом определении – несомненный симптом неудовлетворенности традиционной картиной духовной жизни эпохи.

Выстроенная под влиянием М.М. Бахтина дихотомия "официальная церковная культура – народная культура" едва ли вполне правомерна. Перед нами не две разные культурные и религиозные традиции, но в высшей степени сложное и противоречивое образование, в котором причудливо сплавлены воедино спиритуальное и демоническое, предельная сублимация и профанация, "верх" и "низ". Немалые сомнения вызывает и тезис Бахтина о противостоянии "народной культуры", карнавальной и смеховой, культуре церковной, которую он изображал как насквозь однотонно серьезную, "пугающую и напуганную", как культуру агеластов. Непредвзятый анализ источников (не одного лишь романа Рабле, но корпуса текстов, предшествующих XVI в.), свидетельствует о том, что, с одной стороны, духовенству отнюдь не были заказаны шутка и смех, а, с другой – в народном сознании веселье и страх представляли собой стороны одной медали. Смех в ту эпоху сплошь и рядом служил необходимым коррелятом неизбывного ужаса перед смертью, которая открывала путь в мир иной, а именно – дорогу в ад для большинства грешников и в рай для одних только избранных.

Восприятие смерти, отношение к ней – доминанта средневекового сознания. Поскольку существование человека не завершается в момент физической кончины, то первостепенное значение обретают проблемы спасения души и, следовательно, суда над нею, оценки деяний человека во время жизни. Соответственно главной загадкой, выраставшей перед сознанием каждого, был вопрос о потустороннем существовании и об устройстве мира иного. Исследования меди-

евистов за последние десятилетия обнаружили множество сложностей и неясностей в истолковании этих проблем. Начать с того, что средневековая мысль и воображение давали очень неоднозначный ответ на вопрос: когда и в какой форме произойдет Страшный суд? Учение о том, что суд этот свершится в “конце времен”, в последний момент земной истории после Второго пришествия Христа, и состоится над всем родом человеческим, каким-то образом сосуществовало с верой в то, что суд над душой отдельного человека происходит немедленно после его кончины; следовательно, это суд индивидуальный, а не всеобщий. Подчеркнем: оба эти представления, явно противоречившие одно другому, сосуществовали в религиозном сознании. Тезис Ф. Арьеса о том, что идея коллективного Страшного суда лишь в самом конце средневековья начинает потесняться идеей суда индивидуального, опровергается анализом памятников VI–IX столетий. “Великая эсхатология” и “малая эсхатология” – отнюдь не последовательные этапы эволюции в направлении индивидуализма. И в этом важнейшем пункте верования средневековых христиан не подчинялись законам логики.

Что представлял собою потусторонний мир? Было бы ошибочным воображать его таким, каким он возник под пером Данте. “Божественная комедия” – продукт творчества гениального поэта, в ряде решающих моментов далеко ушедшего от того, что виделось заурядным верующим, в том числе многочисленным визионерам, которые, согласно распространенным тогда представлениям, умирали лишь на короткий срок и после реанимации спешили поделиться с окружающими своими впечатлениями о визите на тот свет. В восприятии этих людей ад есть не более, чем совокупность разрозненных “мест”, в каждом из коих осужденные грешники подвергаются особым пыткам. Пространство потустороннего мира “лоскутно” и ни в коей мере не смахивает на архитектурно завершенную и геометрически выверенную целостную структуру, созданную воображением Данте.

Согласно христианскому учению, время присуще земной юдоли, вечность же царит в мире ином. Казалось бы, все ясно и непротиворечиво. Однако изучение *visiones* – записей рассказов визионеров, побывавших на том свете, – неожиданно обнаруживает, что и “там” в каком-то смысле протекает время. С утверждением чистилища на карте потустороннего мира вопрос о времени в этом последнем обрел новую значимость.

Расширение исследовательских горизонтов, уже не довольствующееся анализом творчества выдающихся авторов средневековья, все вновь и вновь подводит современных медиевистов к мысли о том, что за торжественным фасадом официальной культуры и религиозности скрывался другой пласт мировосприятия. Представления

средневековых людей, сплошь и рядом далеких от античной и христианской учености, представления и верования, кажущиеся сбивчивыми и противоречивыми, образовывали неиссякаемый источник как фольклорного творчества, так и фантастических построений, подобных тем, которые развивал фриульский мельник Меноккио в конце XVI в. (*К. Гинзбург*)²². Культура "немотствующего большинства" еще только начинает приоткрываться перед взором медиевистов, но становится все более неоспоримым тот факт, что ее изучение рано или поздно поставит науку перед необходимостью заново осмыслить духовную жизнь средневековья в ее целостности.

Констатируя многочисленные и многообразные явления средневековой религиозной жизни, наподобие приведенных выше, известный французский историк Жан Делюмо в свое время решился на следующее утверждение: представление о "христианском" средневековье есть не более, чем миф, созданный учеными и мыслителями нового времени. Более или менее интенсивная христианизация населения Европы сделалась возможной, собственно, только в результате Реформации и Контрреформации²³. Следовательно, средневековая Европа была скорее дохристианской, нежели христианской... С этим парадоксальным тезисом выдающегося исследователя религиозной и эмоциональной жизни людей той эпохи едва ли можно согласиться. Европа в средние века была христианской хотя бы уже потому, что ее население обычно признавало (если отвлечься от сектанства) духовное лидерство папства, церкви, духовенства и монашества; независимо от уровня образованности эти люди посещали храмы Божьи, присутствовали при отправлении религиозного культа, были способны вытвердить "Pater noster" и "Ave Maria" и более или менее регулярно исповедовались. Другое дело, насколько они были способны интериоризовать учение Христа и подчинить свое поведение заповедям Нагорной проповеди. Поверхностно усвоенное христианство они сочетали с анимистическими и природными культурами и магическими практиками, со своего рода политеизмом, который, как мы видели выше, выражался во множественности культов святых. Иными словами, христианство большинства населения Европы отличалось глубоким и несомненным своеобразием, и в этом то и состоит одна из наиболее существенных проблем современной медиевистики: как перейти от недвусмысленных теологических истин, доступных преимущественно элите, к реальному содержанию религиозных представлений всей массы средневековых европейцев?

Если значительная часть медиевистов XIX–XX столетий воображала себе духовный универсум людей средневековья как космос²⁴ – благоустроенное и непротиворечивое целое, – как своего рода книгу или картину, то ныне в сознании ряда исследователей возникают понятия "амбивалентности", "карнавала" и "гротеска". Средневековье

приоткрывает перед нашим умственным взором иное свое лицо, созерцая которое, историк склонен говорить уже не о “космосе”, а скорее о “хаосе”.

* * *

Намечающееся ныне новое понимание социальной и духовной природы так называемого средневекового общества диктуется методологией и эвристическими принципами исторической антропологии. Соответственно в центр исследований медиевистов этого направления со все большей настойчивостью выдвигается проблема индивида. Считается, что в силу специфики средневековых источников историк чрезвычайно редко в состоянии до него добраться, тогда как отпечаток коллективного сознания так или иначе несут на себе самые разные категории памятников. Если мы можем застать индивида средневековья “наедине с самим собой” не так часто, как это было бы желательно, то в группе – в монастырской братии или в замке сеньора, в цехе или гильдии, в городской или сельской общине, в еретической секте или на народном празднестве – он может быть обнаружен.

Согласно традиционной концепции, вдохновляемой такими мыслителями, как Ж. Мишле и Я. Буркхард, человеческий индивид и его самобытность были открыты, собственно, только в эпоху Высокого Возрождения. В средние же века, если следовать этой точке зрения, человек представлял собою “родовое” и “сословное” существо, внутренний мир и поведение которого всецело определялись принадлежностью к церковно-религиозной общности, семейной, социально-правовой и профессиональной группе. Становление ренессансного гуманизма расценивалось как первое в истории рождение субъекта и открытие мира. Сосредоточивая внимание на контрасте культур средневековья и Ренессанса, эти историки, равно как и их многочисленные последователи, по сути дела снимали проблему личности применительно к периоду до XV в. Это представление о непримиримой противоположности безудержного ренессансного индивидуализма и “соборности”, если угодно, “стадности”, которые якобы были глубоко присущи средневековым людям, не столько основывалось на анализе исторических источников, сколько диктовалось общефилософскими априорными концепциями XIX столетия. Нетрудно видеть, что взгляды Буркхардта и его последователей опять-таки опирались на идею эволюционного развития, которое только в новое время якобы и могло привести к атомизации общества.

Вполне очевидный ныне крах плоских прогрессистских теорий неизбежно открывает новые перспективы и побуждает по-иному рассмотреть проблему средневекового индивида. Одна из неотъем-

демых сторон христианства – персонализм: стремясь приблизиться к Богу и растворить себя в Нем, индивид уподоблял себя Творцу. Образ Христа неразрывно объединял оба начала – божественное и человеческое. Тем самым теология возвышала человека.

Размышления теологов сосредоточивались, естественно, на сверхчувственных принципах и метафизических ценностях. Предмет богословия, разумеется, – Бог, и проблема человека обсуждалась лишь в той мере, в какой упиралась в его отношение к божеству. *Persona*, на которой концентрировалось внимание теологов, – *persona divina*, и человека их рассуждения касались постольку, поскольку он был сотворен по образу и подобию Господа и стремился приблизиться к Христу. Точно так же и понятие *individuum* отнюдь не было однозначно связано с концепцией человека и могло быть применено к чему угодно. Этого уровня дискурса теологический анализ придерживался на протяжении всей эпохи – от Боэция до Фомы Аквинского и Николая Кузанского. В подобном теоретическом контексте антропология, пусть зависимая от богословия, но все же обращенная к человеку как персонажу, достойному самостоятельного рассмотрения, была едва ли возможна. Во всяком случае, такова позиция многих современных историков религии и философии.

Но если мы спустимся с заоблачных высот теологической мысли к авторам "среднего уровня" (*Л. Карсвин*) – прежде всего к проповедникам, которые обращались не к узкой и замкнутой элите "высоколобых", а к широким слоям слушателей, по большей части необразованных, – то перед нами начнет вырисовываться существенно иная картина. Проповедник не мог не искать интеллектуального и эмоционального контакта с паствой и, следовательно, должен был применять в своих поучениях те образы и понятия, какие нашли бы у нее отклик. Вопрос об установлении коммуникации с простонародьем с особой остротой встал перед монахами нищенствующих орденов, возникших в XIII в.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что в проповедях уже упомянутого выше францисканца Бертольда Регенсбургского мы встречаем понятие *persône* применительно к человеку: этот влиятельный проповедник дает определение человеческого индивида именно как "персоны". "Персона" наделена Творцом социальным статусом (мирским призванием, служением), личным имуществом, временем, необходимым как для выполнения общественных функций, так и для спасения души и, наконец, любовью к ближнему. Совокупность этих социальных и духовных качеств, толкуемых как дары Господа, за которые каждый христианин должен будет дать Ему отчет в момент своей кончины, приходится истолковывать как своего рода "антропологическую" и "социологическую" характеристику человеческой личности. Самое любопытное то, что потреб-

ность в этом определении возникла не у профессоров университетов и не в кельях мыслителей, а у монаха-проповедника, странствовавшего по городам Германии и Империи²⁵. Идеи Бертольда не нашли отклика в ученой литературе своего времени и представляют интерес прежде всего как симптом духовной жизни “среднего человека”, которая развивалась подчас самостоятельно от элитарной учености.

Несмотря на несомненное давление сословной группы, будь то рыцарство, монашеская среда или цех, гильдия и городская коммуна, член корпорации имел возможность обнаруживать свое внутреннее содержание. Собственно, только в недрах группы индивид и мог обособиться.

Сосредоточение на себе было чревато впадением в грех гордыни, самый тяжкий из смертных грехов. Поэтому средневековые тексты изобилуют формулами смирения и самоуничужения. Следовало бы вдуматься в тот факт, что наиболее углубленный анализ собственного Я был предпринят не на заре нового времени, а в период перехода от античности к средневековью и нашел свое воплощение в “Исповеди” Аврелия Августина (конец IV в.). Тексты автобиографического или исповедального содержания, сохранившиеся от средневековья (Отлох из Санкт-Эммерама, Гвибер Ножанский, Петр Абеляр, аббат Сугерий...), свидетельствуют о том, что их авторы, несмотря на неизбежное подчинение системе традиционных риторических топосов, отличались глубоким психологическим своеобразием. Таковы некоторые выдающиеся личности той эпохи. Но исповедь как религиозная процедура, предполагающая самоуглубление верующего, анализ им собственных поведения и помыслов, с начала XIII в. сделалась общеобязательной и регулярной.

До сих пор я опирался преимущественно на свидетельства об индивиде, относящихся к XII–XIII столетиям. Но сделаем еще один шаг в направлении, противоположном течению времени. В монастырских хрониках (например, в “Истории Санкт-Галленского аббатства”) и отдельных немецких житиях святых X в. современные исследователи встречаются со случаями, когда традиционная форма повествования, казалось бы, изобилующего “общими местами” и привычной латинской фразеологией, дает своего рода разрывы, и мы оказываемся лицом к лицу с индивидом, с человеком, отличающимся от окружающих своим характером и поступками. Принадлежность к монашескому сословию отнюдь не препятствует проявлениям сугубо индивидуальных свойств его личности, и в результате в недрах, казалось бы, унифицирующей и обезличивающей монастырской жизни то и дело вспыхивают драматичные конфликты. Чтение повествований об этих конфликтах дает нам уникальную возможность увидеть не одну только самобытность подобного персонажа, но, что не менее важно, констатировать индивидуализирующий подход

автора монастырской хроники или жития: его внимание явно устремлено на восприятие и фиксацию личностных особенностей героя рассказа²⁶. Не следует ли понимать этот индивидуализирующий подход автора житийного текста в качестве симптома его собственного самоуглубления? Обратим внимание на то, что интерес к индивидуальному зафиксирован в отдельных житиях и монастырских хрониках, повествующих о людях X в., – века, традиционно трактуемого медиевистами как "темный" и особенно бедный информацией, относящейся к человеку.

До сих пор я говорил здесь о средневековом индивиде, основываясь на изучении произведений, созданных в церковно-монастырской среде. Но существует возможность расширить поле наших наблюдений. Многочисленные исландские саги, записанные преимущественно в XIII в., однако, несомненно, отражающие культурные установки скандинавов в период их перехода от язычества к христианству, рисуют общество, сравнительно слабо дифференцированное (по сравнению с "феодальным обществом" континентальной Европы), но вместе с тем, несомненно, на свой лад атомизированное. Кровавые распри в изображении авторов саг – это конфликты между самостоятельными свободными людьми, домохозяевами, главами семей, которые с оружием в руках отстаивают собственные честь и достоинство, полагаясь прежде всего на самих себя и по возможности на поддержку друзей и родственников. Многие из саг представляют собой своего рода биографии. В поступках и речах героев обнаруживаются самобытные характеры. Нигде в литературе той эпохи мы не можем приблизиться к человеческому индивиду в такой мере, как в исландской "семейной" саге²⁷.

Индивидуалистические установки людей переходного от "эпохи викингов" к собственно "средневековью" периода с предельной выпуклостью обнажаются в песнях исландских и норвежских скальдов²⁸. Эти песни, насыщенные своеобразными поэтическими оборотами, сплошь и рядом создавались для восхваления северных конунгов, но есть все основания для утверждения, что в хвалебной песни по сути дела – два героя. Первый – адресат песни, конунг, прославивший себя ратными подвигами. Песнь призвана увековечить память о его деяниях и магически утвердить и умножить его удачу и везение. Недаром скандинавские короли привлекали скальдов в свои дружины и щедро вознаграждали за посвященные им панегирики. Другой герой скальдической поэзии – сам скальд. Он всячески подчеркивает исключительную ценность собственных умения и дарования. Восхваляя щедрость конунга, который жалует ему необычайно высокий по тем временам "авторский гонорар" – драгоценные запястья и гривны, боевой меч, заморский плащ, корабельный парус, а то и корабль, – скальд воспринимает эти дары как нечто вполне им за-

10. Одиссей. 2002

служенное, ибо он осознает себя в качестве мастера, обладающего редкостной и неповторимой способностью. Его "Я", его мастерство и высокое умение подчеркиваются с такой настойчивостью, какой мы, пожалуй, не найдем в европейской словесности той эпохи.

Перед нами своего рода парадокс, противоречащий привычным установкам историков культуры. Казалось бы, выявления черт индивидуализма следовало бы ожидать в памятниках, которые создавались в условиях относительно развитой городской культуры – иначе говоря, в обществе, глубоко дифференцированном. Между тем в Исландии, далеко отстоявшей от центров европейской цивилизации и представлявшей собою общество догородского типа, саги создавались в среде простых хуторян, скотоводов и земледельцев. Поэзия скальдов культивировалась в дружинной среде. Несомненно устная основа, на которой произросли эти шедевры древнесеверной литературы, вместе с тем уже оторвавшиеся от фольклора. Скандинавские прозаические и поэтические тексты – исключительное явление для той эпохи, но они свидетельствуют о таких возможностях индивидуализирующего творчества, о которых в то время едва ли помышляли образованные люди континента Европы.

Итак, если медиевист расширит поле своих изысканий за пределы средиземноморского региона и не побоится распространить их при этом на "темные века", то ему едва ли удастся абстрагироваться от проблемы человеческой субъективности.

Разумеется, индивидуальность человека средневековья обнаруживала себя существенно иначе, нежели индивидуальность в эпоху Ренессанса. Структура личности существенно изменялась при переходе от одной социально-культурной системы к другой, и едва ли правомерно принимать человеческое Я, каким оно известно нам в современности, за универсальный критерий личности. В любом случае проблема человеческой личности в средние века настоятельно нуждается во всестороннем анализе.

Как было сказано в начале этой статьи, я полагаю допустимым говорить о "средневековом феодализме" преимущественно применительно к одной только Западной Европе. Не пора ли объяснить – почему? Жорж Дюби некогда предложил лапидарную формулу: "Что такое феодализм? Это – средневековый менталитет". Эта формула содержит в себе некий вызов, и хотя сам Дюби, насколько мне известно, впоследствии к ней не возвращался, я думаю, что она не лишена смысла. Средневековый менталитет, конкретные проявления коего бесчисленны, тем не менее в определенном смысле образывал своего рода целостность, центром которой была человеческая личность. Не следует ли из этого, что наше понимание феодализма (если он не был только порождением сознания февдистов эпохи Старого порядка во Франции) в немалой степени зависит от

того, как мы интерпретируем человеческую личность и социальные связи, в какие вступали между собой индивиды той эпохи? Вспомним, что в отличие от всех других цивилизаций цивилизация средневекового Запада обнаружила уникальные способности к самопреодолению и внутренней трансформации. Макс Вебер искал разгадку этого феномена общемировой значимости во взаимодействии религиозно-этических установок и норм с повседневной человеческой практикой, в частности с хозяйственной деятельностью. Это наблюдение, неоднократно вызывавшее критику, тем не менее сохраняет методологическую и эвристическую ценность. Но не побуждает ли нас опыт медиовистики XX столетия заглянуть (в поисках ответа на все тот же вопрос) в собственно средневековье? Вот, в сущности говоря, подтекст моих рассуждений. У меня нет ясного ответа, но проблема остается.

* * *

В заключение следовало бы вновь подчеркнуть: унаследованная от XIX и начала XX в. общая характеристика средневекового типа культуры ныне представляется недостаточно убедительной, и лежащая в ее основе идеализация противоречит накопленному наукой новому материалу. Главное же – историк рубежа XX–XXI столетий видит окружающий его мир уже далеко не таким, каким он рисовался сравнительно недавно, а потому и традиционная картина средневековья неизбежно перестраивается и нуждается в новых, более адекватных обобщениях.

Я не настолько наивен, чтобы питать малейшую иллюзию относительно того, что в обозримом будущем историки, социологи или философы откажутся от привычки употреблять понятия "феодализм" и "средние века". Такое их употребление, вернее сказать – злоупотребление ими, пустило слишком глубокие корни. Приведенная в настоящем тексте аргументация едва ли достаточна для подобного отказа. И вообще, речь идет вовсе не о смене этикеток, а о новом понимании существа дела. Но все же я не могу отказаться от надежды: в интересах науки было бы вовсе не вредно, если бы исследователи, склонные использовать общие традиционные концепции и терминологию, поступали более ответственно и вдумчиво, не поддаваясь магическому влечению превращать универсалии в реалии и вновь присягать на верность тем "измам", которые достались им по наследству от предшествовавших столетий.

¹ Гуревич А.Я. О кризисе современной исторической науки // *Вопр. истории*. 1991. № 2/3. С. 21–36.

² Гуревич А.Я. Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. М., 1970. С. 220.

- ³ Reynolds S. *Fiefs and Vassals: The Medieval Evidence Reinterpreted*. Oxford, 1994.
- ⁴ Barthélemy D. La théorie féodale à l'épreuve de l'anthropologie (note critique) // *Annales*. 1997. Т. 52. № 2. P. 321–341.
- ⁵ Gourevitch A. Représentations et attitudes à l'égard de la propriété pendant le haut Moyen âge // *Annales ESC*. 1972. № 3. P. 523–547.
- ⁶ Петрушевский Д.М. Феодализм и современная историческая наука // *Он же*. Очерки из истории английского государства и общества в Средние века. М., 1937. С. 1–13. (Впервые опубликовано в 1923 г.)
- ⁷ Brown E.A. The Tyranny of a Construct: Feudalism and Historians of Medieval Europe // *American Historical Review* 1974. Т. 79. № 4. P. 1063–1088.
- ⁸ Duby G. *La société aux XI et XII siècles dans la région Mâconnaise*. P., 1953.
- ⁹ Duby G. La Féodalité? Une mentalité médiévale // *Annales ESC*. 1958. Т. 13. P. 765–771.
- ¹⁰ Montanari M. *La fame e l'abbondanza*. Laterza; Roma; Bari. 1993.
- ¹¹ Le Goff L. "Pour un long Moyen âge" // *Europe*. Le Moyen âge maintenant. 1983. Oct.
- ¹² Nortier E. La féodalité en crise. Propos sur "Fiefs and Vassals" de Susan Reynolds // *Revue historique*. 1996. Т. 600. Oct.-Déc. P. 253–349.
- ¹³ Феодализм не был предметом специальных исследований Маркса и Энгельса, которые видели в нем по преимуществу "докапиталистическую формацию" и именно под этим углом зрения его рассматривали – как ступень всемирно-исторического процесса. Их знания о средневековые были заимствованы из современной им историографии. Эта зависимость от профессиональной исторической науки не помешала Марксу высказать немало интересных замечаний, но до оригинальной теории феодализма тем не менее было далеко. Позволю себе воспоминания личного свойства. В середине 60-х годов редакция журнала "Вопросы философии" заказала мне статью "Маркс о феодальной формации". Собрав множество высказываний Маркса и Энгельса о той эпохе и пытаясь вычленить общие контуры теории "феодального способа производства", я ощутил невозможность воссоздать концепцию в целом. Феодализм явно оставался на страницах "Капитала" в тени, отбрасываемой "буржуазным способом производства".
- ¹⁴ Гуревич А.Я. К дискуссии о докапиталистических общественных формациях: формация и уклад // *Вопр. философии*. 1968. № 2; *Он же*. Теория формаций и реальность истории // Там же. 1990. № 11. С. 31–43.
- ¹⁵ См. об этом: Согомонов А.Ю., Уваров П.Ю. Открытие социального (парадокс XVI века) // *Одиссей: Человек в истории*, 2001. М., 2001.
- ¹⁶ Гуревич А.Я. Аграрный строй варваров // *История крестьянства в Европе*. М., 1985. Т. 1, гл. 3. С. 90–136.
- ¹⁷ Классическую Античность охотно выдают за образцовую ипостась рабовладельческой формации. Между тем хорошо известно, что при всей многочисленности рабов в античном обществе важнейшую роль в хозяйстве играли мелкие свободные производители – земледельцы и ремесленники. Если желают найти во всемирной истории общества, благосостояние которых базировалось на нещадной эксплуатации труда несвободных, то, пожалуй, в первую очередь придется напомнить о плантаторском хозяйстве Соединенных Штатов и восточноевропейском крепостничестве

- ве. Расцвет рабовладельческой формации нужно искать в новом времени, и падение ее на обоих континентах произошло синхронно – в 60-е годы XIX столетия.
- 18 *Duby G.* Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme. P., 1978.
 - 19 *Geary P.* L'humiliation des saints // *Annales ESC.* 1979. Т. 34. № 1; *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
 - 20 *Marchal G.P.* Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen âge // *Annales. Histoire, Sciences Sociales.* 1995. 50e année. № 5. P. 1137.
 - 21 *Ibid.* P. 1141 f.
 - 22 *Гинзбург К.* Сыр и черви: Картина мира одного мельника, жившего в XVI веке. М., 2000.
 - 23 *Delumeau J.* Le Catholicisme entre Luther et Voltaire. P., 1971.
 - 24 *Steinen W. von den.* Der Kosmos des Mittelalters. Bern, 1959.
 - 25 *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвующего большинства. М., 1990. С. 178.
 - 26 *Усков Н.Ф.* Убить монаха... // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории. М., 1999. С. 199–235; *Арнаутова Ю.Е.* Житие как духовная биография: к вопросу о "типическом" и "индивидуальном" в латинской агиографии // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. М., 2001. С. 254–279.
 - 27 *Vésteinn Ólason.* Dialogues with the Viking Age: Narration and Representation in the Sagas of the Icelanders. Reykjavík, 1998.
 - 28 *Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Поэзия скальдов. М., 2000.

А.В. Толстиков

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОСУДАРЕ
И ГОСУДАРСТВЕ В РОССИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XVII ВЕКА

Следствием знаменитого “лингвистического поворота” последних десятилетий в методологии гуманитарных наук стало смещение фокуса исследовательского внимания и появление пристального интереса к особенностям словоупотребления, к языку, точнее – к закономерностям функционирования языка в конкретных условиях в данной культурной среде, к дискурсу. Главная задача настоящей статьи – попытаться взглянуть с этой точки зрения на проблему соотношения понятий “государь” и “государство” в “официальном политическом дискурсе” в России второй половины XVI – первой половины XVII в.

В корпус проанализированных источников входят прежде всего законодательные акты, относящиеся к процедуре легитимации нового царя (Утвержденные грамоты, чины венчания на царство), дипломатические документы. В последних наше внимание будет сосредоточено преимущественно на материалах, характеризующих русско-шведские отношения, поскольку эти отношения в тот период отличались рядом особенностей, благодаря которым источники “проговариваются” по интересующему нас вопросу. Во-первых, практически всю вторую половину XVI в. не прекращался спор о порядке осуществления дипломатических контактов между монархами: русский царь не желал признавать шведского короля “братом” (т.е. равным себе) и поэтому настаивал на заключении с ним договоров только от имени новгородского наместника. Во-вторых, шведы активно участвовали в событиях Смутного времени, что порождало частые переговоры на разных уровнях. Особенно интересен для нас сюжет, связанный с планами избрания шведского королевича на русский престол.

Начнем с констатации достаточно очевидных и относительно легко фиксируемых случаев наиболее частого употребления интересующих нас слов. Слово “государь” встречается уже в “Русской правде” и означает там собственника кого-либо или чего-либо, хозяина¹. Оно сохраняло это значение и в рассматриваемый нами период: мы можем обнаружить его в таком значении, например в Судебнике 1550 г. или “Домострое”. Но это же слово могло быть почетным титулом города или включаться в титул представителей высшего духовенства². Челобитчики именовали государями представителей власти (например, воевод или монастырскую “братью” во главе с архимандритом), к которым они обращались³. Наконец,

государь – это верховный правитель. Так называли уже Ивана III⁴. Многозначным был и термин “государство”. Это и страна, земля (причем как вся подвластная территория, так и какая-либо отдельная область, в этом смысле царю были подвластны “многие государства”) вместе с людьми, на ней живущими, и правление “государствование” – “государствие”⁵. Как отмечает С.О. Шмидт, Иван Грозный, датируя грамоты и от своего “государствия”, и от своих “царств” (Российского, Казанского, Астраханского), различал “государствование” – с момента восшествия на великокняжеский престол – и “царствование” (с момента венчания на царство и затем взятия Казани и Астрахани – известно, что подчинение этих “царств” было одним из важнейших оснований для претензий Ивана Грозного на царский титул)⁶. Кроме того, существовал термин “безгосударство”, который применялся к периоду “боярского правления” при малолетнем Иване IV и к событиям Смутного времени⁷. При всей “расплывчатости” значений этих слов очевидна их тесная взаимосвязь, взаимная дополнительность, когда одно подразумевает другое.

Понимая под государством – в соответствии с современным значением слова – прежде всего способ организации власти, политическую систему, мы обычно усматриваем за отношениями государей отношения государств, при этом считая важным второе из этих понятий. Именно между государствами осуществляются дипломатические отношения. При этом привычно – “автоматически” – осуществляем “редукцию” роли государя, низводим его до элемента (пусть центрального) этой системы, т.е. государь для нас представляет государство. Мы здесь видим синекдоху – вид тропа, когда часть используется для обозначения целого. Однако в источниках XVI–XVII вв. соотношение этих понятий выглядит несколько иначе.

Рассмотрим подробнее этимологию и семантику этих слов. Как уже упоминалось, изначально “государь” – это “хозяин”. В.В. Колесов отмечал, что слово “государство” прежде всего указывало на владение, хозяйство “государя-домохозяина”: «У “государя” – “государство”, границами которого вначале был дом, затем имение, позже – волость и, наконец, – вся Русь. Государство по первоначальному смыслу слова – не область, а сама эта власть, власть государя над всем, что попадает в орбиту его державства. (...) Государь как хозяин всего, что лично ему принадлежит, все шире распространяет свое господство на разные земли, и смысл накоплений московского княжеского дома заключался как раз в подобном собирании разных земель и волостей в том самом простом, хозяйственном, чисто практическом значении слова государство, которое оно имело до конца XVI в.»⁸. Видимо, именно в этом смысле следует понимать слова известного послания Ивана Грозного Елизавете Английской (1570 г.):

“И мы чаяли того, что ты на своем государстве государыня и сама владееш и своей государьской чести смотриш и своему государству прибытка...”⁹. Характерно, что почти в следующем предложении Иван Грозный пишет о “нашей государьской чести и нашим землям прибытке”¹⁰. “Прибыток государством” упоминается и в одной из грамот, отправленных в Польшу от имени “царского величества ближние думы” (1562 г.)¹¹. В этой связи важно отметить, что и под самодержавием в России в тот период могли понимать “верховенство и единство власти на всей территории страны”, установленное в результате политической централизации; причем это понятие отличали от произвола “самовластия” (хотя различные значения могли смешиваться)¹². Похоже, именно такое значение акцентируется в следующей формуле из Утвержденной грамоты об избрании Михаила Федоровича: “...царствующему ж граду Москве и всему Российскому государству самодержец, а нам государь благонадежный”¹³.

Итак, “государство” – это, во-первых, сама власть государя над тем, что ему принадлежит. Отсюда уже упоминавшееся значение “государство” (государствие) – “правление”. Интересно, что Василия II именовали “великим их государством” (1431 г.)¹⁴. Во-вторых, это владения государя, то, что ему подвластно (прежде всего, земли и люди, их населяющие). Иногда сразу оба эти значения могли актуализироваться в одном высказывании, как показывает, например, следующая формула из относящейся ко времени очередного польского “бескоролья” грамоты Ивана Грозного, речь в которой идет о возможном избрании русского царя великим князем литовским и о присоединении таким образом к его владениям литовских земель (1576 г.): “...чтоб Великое Княжество [Литовское] было под нашим государством к нашему государству Московскому...”¹⁵.

Показательную параллель составляет история развития значений слова “держава”. Первоначально “держава” – это “опора”, “то, что держит (поддерживает)”. Затем появляется новое значение – “власть”, “сила”¹⁶. Потом это слово начинает указывать на носителя власти (Иван Грозный – “царская его держава сам”). Наконец, – только к XVII в. – “держава” начинает обозначать уже и объект этой власти, “то, что подвластно”¹⁷. Важнейшим обстоятельством при этом является то, что и “держава”, и “государство” как “владение” подразумевают владение не столько конкретного монарха, сколько всего рода, к которому он принадлежит. Это хорошо иллюстрирует один из эпизодов из истории русско-шведских отношений.

Как уже упоминалось, практически всю вторую половину XVI в. продолжался спор о том, можно ли шведским королям ссылаться с русскими царями напрямую, без посредничества новгородских наместников, как это сложилось после включения Новгорода в состав Московского государства. Швеция тогда входила в общескандинав-

скую Кальмарскую унию, главенствующее положение в которой занимала Дания. Однако в 1523 г. уния была окончательно разорвана, и на шведском троне утвердилась новая династия Ваза. Первый после разрыва унии шведский король Густав Ваза, а затем его сын Эрик XIV пытались добиться отмены унижавшего их обычая, но безрезультатно. Однако во второй половине 1560-х годов в связи с Ливонской войной внешнеполитическая ситуация изменилась, произошло сближение между Швецией и Россией. В этих условиях Иван Грозный согласился отменить старый обычай и официально признать шведского короля своим «братом». Но в Швеции произошел переворот, Эрик XIV был свергнут братом, взошедшим на трон под именем Юхана III, и союз так и не был заключен. Напротив, отношения обострились до предела. Дипломатический спор достиг своей кульминации в переписке между Иваном Грозным и королем Юханом¹⁸.

Для русской стороны в этом споре честь государства (в современном значении слова) определялась родовитостью государя. Так, царь писал в одном из посланий: «...нам цысарь Римский брат и иныя великия государи, а тебе тем братом, назватись не возможно, потому что Свейская земля тех государств честию ниже, якоже наперед явленно будет. А сказываешь отца твоего вотчину Свейскую землю, и ты б нам известил, чей сын отец твой Густав, и как деда твоего именем звали, и на королевстве был ли, и с которыми цари братство ему и дружба была, укажи нам, то имянно и грамоты пришли, и мы по тому уразумеем». При этом тот, кто именуется себя «братом» шведского короля, «не бережет своего государства»¹⁹. Здесь, очевидно, «государство» – это и владение рода («Свейская земля тех государств честию ниже») и одновременно сам род как уходящая в прошлое непрерывная цепочка государей-наследников.

Характерно, что в ходе рассматриваемого дипломатического спора всегда подчеркивалось знатное происхождение новгородских наместников, с которыми, как считала русская сторона, надлежало вести дела шведским королям. В письме Ивана Грозного к Густаву Вазе (август 1556 г.) сказано, что бояре и наместники Новгорода «извечных прирожденных великих государей дети и внучата», одни – «Ординских Царей дети», другие – «Полские короны и великого княжества Литовского брата, а иные великих княжеств Тферского и Резанского и Суздальского и иных великих государств прироженцы и внучата, а не простые люди»²⁰. Те же аргументы выдвигались на переговорах о заключении перемирия в марте 1557 г. и в 1561 г., когда прибыло посольство от Эрика XIV для подтверждения этого договора²¹.

Для самого русского царя важнейшим основанием его права осуществлять власть и требовать при обращении к нему соблюдения

особых норм являлось его происхождение от древнего царского рода, начало которого, как известно, возводилось к императору Августу. Как отметил А.В. Каравашкин, «своеобразие русской политико-правовой теории состоит в том, что легитимность (богоизбранность) власти рассматривается в связи с принципом “родства”»²². Когда в ходе борьбы за политическую самостоятельность русских земель вставал вопрос о нарушении старого порядка, при котором русские князья находились в зависимости от ханов Золотой Орды, также использовались “генеалогические” аргументы. Так, выступление против Мамаю мотивировалось тем, что он являлся узурпатором и сам не принадлежал к ханскому роду. Архиепископ Вассиан, призывая Ивана III нарушить клятву по отношению к хану Ахмату (законность происхождения которого не вызывала сомнений), пытался отрицать “царские” права всего рода Чингизидов. А сложившиеся в начале XV в. “Сказание о князьях Владимирских” решало эту проблему путем обожновения более древнего по сравнению с татарскими ханами царского достоинства русских князей²³.

Идея принадлежности к царскому роду как основания претензий на царскую власть сохраняла свое значение вплоть до знаменитого петровского указа о престолонаследии. Пресечение древней династии Рюриковичей и нарушение привычного порядка престолонаследия (когда вдруг пришлось самим выбирать царя) явилось сильнейшим потрясением и стало одним из важнейших обстоятельств, приведших в конце концов к Смуте²⁴. Несмотря на то что в Соборном определении об избрании Бориса Годунова на царство приводятся аргументы в пользу возможности занятия престола государем, не принадлежащим к царскому роду, все-таки особо подчеркивается, что новый царь “по сочетанию брака царьского корени сродич”²⁵. В чине венчания на царство Михаила Федоровича Федор Иванович именуется его “дядей” (он был его двоюродным дядей по женской линии), а в чине Алексея Михайловича – даже “дедом” последнего²⁶. Недаром в конце 1660-х годов дьяк Федор Грибоедов в своей “Истории о царях и великих князьях земли Русской” объявил Алексея Михайловича “правнуком” Ивана Грозного²⁷.

Итак, “великое государство” – это владение “великого государского рода”. Государь – наследник великого рода – полновластно, “самодержавно” распоряжается этими владениями. Интересна в этом отношении формула заключения договоров между Швецией и Новгородом, относящихся к владениям московских царей. С конца XV в. (т.е. с момента подчинения Новгорода Иваном III) эти договоры заключались новгородскими наместниками “повелением великого государя... за отчину великого государя за Новгород и за всю Ноугородскую державу” (или “за всю Новгородскую землю”)²⁸. Выше говорилось, что слово “держава” к XVII в. обрело смысл указания на

право распоряжения (“держава” – “то, что следует крепко держать”²⁸). Можно предполагать (хотя, разумеется, это предположение следует специально проверить), что данная формула должна была акцентировать зависимость Новгорода, его подвластность сначала московскому великому князю, а затем царю. Со шведской стороны формула была более развернутой. Так, перемирие 1557 г. послы Густава Вазы заключили “от Свейские земли от Гастаусовы королевы державы и от выборские державы и ото всея земли Свейские за Гастауса короля и за всех советников королевства Свейского и за всю землю Свейскую”³⁰. Затем договор скрепляли король и upsальский архиепископ.

Иван Грозный в своем знаменитом письме Юхану III от 11 августа 1572 г. очень четко выразил свое отношение к подобной практике: «И ты бы себе розсудил, в великих государьствах так ведетца ли, как в вашем? Отец твой целовал за Свейскую державу да и за Выборскую державу, и по тому Выбор кабы иное место, а на Выборе отцу твоему кабы товарищ³¹. Коли бы ваше великое государство было, и арцыбискуп бы Псалимской в товарищех отцу твоему писан не был, а то написан арцыбискуп отцу твоему товарищ, а советники королевства Свейскаго почему отцу твоему товарищи? А послы не от одного отца твоего, от всего королевства Свейскаго, а отец твой у них в головах, кабы староста в волости. И коли бы отец твой великой государь был, и арцыбискуп бы у него в товарищех не был и советники и вся земля Свейская и Выборская державы не приписана была, и послы бы были от отца твоего от одного, а не от королевства Свейскаго, а то послы от королевства Свейскаго, а не от одного отца твоего, а арцыбискуп написан. “Правити и им по той грамоте” – ино видиши ли, како отцу твоему правити, таково арцыбискупу! И тебе по тому нельзя ровняться с великими государями»³².

Как видим, для русского царя величие государя проявляется в его способности полновластно распоряжаться своим государством – своими владениями, своими подданными (в России термин “подданный” был заимствован из польского языка, и, как отмечал Ф.П. Сергеев, «в русской правовой среде это заимствование стало сближаться – и по звуковому облику, и по семантике – с предложно-именным сочетанием “под данью” (быть, находиться), с помощью которого осмысливалась внутренняя форма (смысловая структура) слова “подданный”»³³; таким образом, “подданный” – это прежде всего “зависимый”, “холоп”). Из того же письма Юхану III: “...коли бы то ваше совершенное королевство было, ино бы отцу арцыбискуп и советники и вся земля в товарищех не были, и землю к государем великим не приписывают”³⁴.

Для Ивана Грозного то, что мы обычно именуем “межгосударственными отношениями”, есть прежде всего отношения между

самими государями. П.А. Юзефович отметил важнейший принцип дипломатии рассматриваемого периода – послы идут от государя к государю, “от лица к лицу”. Интересно, что только шведских послов при встрече могли приветствовать не от имени царя, а от имени “приказных людей”³⁵. В XVII в., уже после того как шведские короли все же были признаны “великими государями”, за соблюдением принципа иерархии (теперь – на новом уровне равноправных отношений) по-прежнему внимательно следили. Об этом может свидетельствовать грамота от имени Василия Шуйского, посланная в марте 1607 г. в Орешек по поводу прибытия шведского гонца: “...к нам ли тот гонец от Арцыкарла послан или в Новгород, и будет в Новгород и Арцыкарловы с ним грамоты к нам ли или к Ноугородцкому наместнику, или будет тот гонец идет к Ноугородцкому наместнику от Свейских от думных людей или от Выборского державца, однолично б есте о том к нам подлинно отписали, чтоб смуты в том не учинити”³⁶. А в 1633 г. шведскому посланнику Г. Беренсону было отказано в царском приеме, поскольку он прибыл “от свейских думных людей” (король Густав II Адольф, как известно, погиб осенью 1632 г., а его малолетняя дочь Кристина еще не была коронована). Посланник получил грамоту “за боярскими печатми”³⁷.

Как пример использования принципа дипломатических контактов “от лица к лицу” особый интерес представляет один эпизод из русско-польских отношений. Русских послов на аудиенции у Стефана Батория пригласили “к его величеству” – “к маистату”. Иван Грозный был этим сильно рассержен. Гнев царя был вызван тем, что в России “маистатом” называли тронное возвышение³⁸. Значит, послов, по мнению царя, принял не лично король: “И мы то ведаем: маистат – государство, а на маистате – государь на государстве, и государь государства болши: приведут к государю, ино то к его лицу, а приведут к маистату, ино то к повеленью к государскому приведут, а не к самому государю, ино то уж ниже, да и хуже”, – писал царь Стефану Баторию³⁹.

Таким образом, престол являлся зримым воплощением государства. Государь не только в переносном, но и в буквальном смысле “сидел на государстве”. Слово “престол” могло переводиться как “седалище”⁴⁰. Отсюда встречающиеся в грамотах Ивана Грозного к шведским королям выражения “титла государств нашего седалища”⁴¹, “обладатель высочайшего нашего царского порога”, “нашего порога степени величества”⁴². В одной из грамот, которыми обменивались русские и шведские пограничные власти, говорится, что после смерти Ивана Грозного “на степень царского величества сел сын его великий государь наш царь и великий князь Федор Иванович всеа Руси”⁴³. Другим словом, обозначающим престол, было “место”. Во время венчания на царство посередине Успенского

собора ставили “чертог” – “великое место” с двенадцатью степенями (ступенями), а на нем – два (для венчаемого и митрополита – затем патриарха) или три (если в обряде участвовал царь – отец венчаемого) “стола” (стула)⁴⁴. Можно также указать, что для автора знаменитого “Временника” – новгородского дьяка Ивана Тимофеева – оплакиваемое им царство – это “царское место”. В этом понятии у него оказываются связанными место царя в цепи правивших ранее предков (что, собственно, и позволяет царю занять престол, даже если он сам и неправеден), место правителя на вершине властной иерархии и место “сидения” в буквальном смысле – “трон”: “Но аще он [царь] повинен коим в сложении гресех, престол же места о всех непорочен сы, чисто бо от грех достояние бе; единому же горю соблажняющемуся, иже на престоле святости не в лепоту сидящему. И не ради того единого наставшаго к почести слово zde вмещаемо, но ради предварших его вправду царей, исправляющих престол иже тем же местом достойне, отъемшихся, – первее zde сречено бысть, – и самого общаго престола, яко одушевлена, честь изъявляя; едино бо вссем и прежде бывших его царей тожде пречестное первоседалище бысть”⁴⁵.

Вероятно, следуя логике этого рассуждения, можно считать, что государь также “достойн” своим государством – своим местом в цепи наследников власти над издревле принадлежащими его роду землями и населяющими их людьми. Поэтому и в цитированном выше послании Ивана Грозного к шведскому королю наместники Новгорода названы “прирожденных великих государей детьми и внучатами” и “великих государств прироженцами и внучатами” – честь государя определяется размерами его вотчины – государства и древностью владения рода.

Как уже было сказано, в дипломатических отношениях высший статус имели контакты, осуществлявшиеся от имени самих государей – “от лица к лицу” (“государь государства болши”). В официальном политическом дискурсе государь вообще был доминирующим субъектом, однако, кажется, можно утверждать, что с рубежа XVI–XVII вв. наблюдаются постепенные изменения в соотношении этих понятий. Государство как бы “выходит из тени” государя. Это уже не только объект владения последнего, но и особая политическая единица.

Не стоит, конечно, преувеличивать масштабы и значение этого сложного и неоднозначного процесса. С одной стороны, и до начала XVII в. в источниках встречаются высказывания о войнах или мирах и перемириях между государствами. Государства в таких случаях выступают как субъекты отношений. Например, в 1556 г. на переговорах со шведскими послами представители русской стороны говорили: “...Свейской земле з государством великого Новагорода не

новое дело почалося, за много лет меж их миры и перемирья бывали...⁴⁶. В 1582 г. царские послы в Англии Федор Писемский и Неудача Ховралев следующим образом формулировали суть договора: "...и будет с нею [английской королевой] государь наш в дружбе и в докончанье за один, и быти б государству Московскому с Ангилейским государством споможеньем всяким против всех своих недрузей общим заодно"⁴⁷.

Часто слово "государство" появляется в русских переводах иностранных по происхождению документов. Уже с конца XV в. в польских и литовских грамотах, адресованных русским властям, можно найти высказывания такого, например, рода: "...тот князь и състародавна наш слуга есть к нашему осподарьству, к Великому Княжеству Литовскому, и с его отчиною..." (1493 г.)⁴⁸. В грамотах Ивану Грозному от польского короля Сигизмунда II Августа царю предлагалось стать подданным польского государства (царь цитирует эти высказывания в своих ответных посланиях, написанных в 1567 г. от имени И.Д. Бельского, М.И. Воротынского и И.Ф. Мстиславского)⁴⁹. Но в таких случаях русские источники просто повторяют подобные выражения, в собственно русских текстах слово "государство" обретает указанные значения гораздо позднее. Так, идея службы государству появляется в России только в XVII в.

С другой стороны, роль монарха как главного источника и средоточия власти была огромна на протяжении всего рассматриваемого периода. В этом отношении характерен обычай подтверждения всех заключенных ранее договоров при восшествии на престол нового государя. Как объясняли шведским послам в июне 1561 г. боярин А.Д. Плещеев и дьяк И.М. Висковатов, "пока места в которой земле государя, по та места и перемирные грамоты, а как тово государя не станет, а учинитца на том государстве иной государь, ино уж делаютца новые перемирные, а по старым перемирным некоторое дело не правитца"⁵⁰. Подлежали постоянной ратификации наследниками государей, при которых был заключен договор, и "вечные миры"; русско-шведский Тявзинский договор 1595 г. в одном из документов именуется "миром... во всех королах и держателех в Свее и во всех царех и великих князех в Руси"⁵¹ (перевод со шведской грамоты). Эта практика сохранялась на протяжении всего XVII в.

Однако при всех оговорках очевидно, что на рубеже XVI–XVII вв. слово "государство" в наших источниках начинает встречаться все чаще, причем смысл его уточняется и изменяется. По наблюдениям С.О. Шмидта, с момента утверждения у власти Б. Годунова активнее начинает употребляться словосочетание "Московское государство"⁵². Население страны также теперь может определяться через понятие государства – "Московского государства всякие люди" (как сказано, например, в уложении о полном, доклад-

ном, кабальном и добровольном холопстве, 1597 г.)⁵³, т.е. уже не только “подвластные государю”, но также и “относящиеся к государству”. Понятие “государство” обретает самостоятельную значимость.

Самые заметные и значительные изменения наблюдаются в “безгосударную” эпоху Смуты. В условиях отсутствия всеми признаваемого государя все более значимой (и подчас единственно возможной) оказывается идентификация через причастность к государству – владениям пресекшегося рода Рюриковичей. В конкретных политических условиях старая терминология расширяет и изменяет свое содержание.

Появляются такие, например, высказывания: “Гришку Отрепьева Московским государством убили”⁵⁴ (здесь “государство” – это “народ”, активная сила). Стало возможным “приписывание земли к великим государям”, чем в свое время так возмущался Иван Грозный. В инструкции М.В. Шуйскому, заключившему известный договор 1609 г. о предоставлении шведской военной помощи в обмен на территориальные уступки, царь Василий Шуйский приказывал при официальной передаче шведам Корелы целовать крест “за нас и за наше государство”⁵⁵. В этом можно усмотреть влияние шведской дипломатической практики. В XVI в. шведско-русские договоры уже заключаются с обеих сторон от имени государя и его государства. Примечательно здесь то, что эта дипломатическая формула больше не воспринимается как нечто противное русскому обычаю.

После свержения Василия Шуйского земля стала “безгосударна”, поэтому договоры заключались и послы отправлялись от Московского государства. Договор со Станиславом Жолкевским в августе 1610 г. был заключен от имени “бояр, и окольных, и дворян, и дьяков думных, и стольников, и дворян и стряпчих, и жильцов, и дворян из городов, и голов стрелецких, и всяких приказных людей, и детей боярских, и гостей, и торговых людей, и стрельцов, и казаков, и пушкарей, и всех чинов служилых и жилецких людей Московского государства”. Там же упоминаются и “послы Московского государства” (посланные к своему государю!)⁵⁶. Боярское правительство во главе с Федором Мстиславским называет “своим” “великим государем” и королевича Владислава, об избрании которого на царство было достигнуто соглашение, и его отца короля Сигизмунда III. Эти грамоты идут от “государских верных подданных бояр”, и окольных, и дворян, и дьяков думных Федора Мстиславского с товарищи, и приказных людей, и дворян же, и детей боярских из городов, и гостей, и всех чинов людей Московского государства”⁵⁷. Примечательно, что “государские верные подданные” одновременно и представители Московского государства. Таким образом, наличие государя, которому уже принесена присяга, не отменяет идентификации через причастность к государству.

Когда Яков Делагарди в июле 1611 г. захватил Новгород, он заключил договор с Новгородским государством от имени шведского короля, его наследников и Шведского государства. Предполагалось избрание одного из шведских принцев (Густава Адольфа или Карла Филиппа) на Новгородское государство и на Московское и Владимирское государства, если те пожелают⁵⁸. И самого королевича, и его отца источники именуют “своими” государями. Позднее шведы попытались присоединить Новгород на условиях личной унии. В одном из документов 1614 г. говорится, что в результате заключения унии Новгород в составе Швеции будет “яко же усобное государство, яко же Литовское с Польским”⁵⁹. Если в эпоху независимости Новгород сам был “государем”, а при Иване Грозном речь шла о “Новгородской державе” – “отчине” царя, то теперь переговоры со Швецией ведет Новгородское государство.

К исходу рассматриваемого периода появляется также идея службы уже не только государю, но и государству. Л.А. Черная относит этот процесс ко второй половине XVII в., понимая под государством – в соответствии с современным значением – общественный институт⁶⁰. Вообще говоря, о пожаловании вотчин за “прямую службу” государю “и ко всему Московскому государству” речь идет в одном из указов 1627 г.⁶¹ Здесь имеется в виду служба периода “московского осадного сиденья”, т.е. “безгосударного времени”.

Смысл слова “государство”, таким образом, изменяется. Во второй половине XVII в. впервые появляются высказывания о “казне государства”⁶². Здесь стоит отметить, что на протяжении рассматриваемого периода торговля на уровне, который мы сейчас назвали бы “межгосударственным”, формально осуществлялась между государями (“из государевой казны”). В марте 1629 г. на переговорах со шведскими послами русские представители интересовались: “С кем тот торг наказано утвердить и закрепить – меж ли государей, что тем товаром быть из государской казны, или меж подданными торговыми людьми?”⁶³. Пошлина всегда бралась “на государя” (при этом в Швеции брали пошлины и на “коруну свейскую”, т.е. на государство). До середины XVII в. казна именуется только “государевой” или “государской”. А выражение “казна государства”, видимо, свидетельствует о том, что складывается представление об общественном институте, происходит “обособление” (или, если угодно, “отделение”) понятия “государство” от понятия “государь”. Вероятно, так же можно расценивать и появление словосочетания “подданные государства” (1629 г.)⁶⁴.

В этой связи особенно интересно, что именно с XVII в. начинает попадаться на глаза прилагательное “государственный”. В Утвержденной грамоте об избрании на Московское государство Михаила Федоровича Романова “большим государственным делом” названо

“обиранье государя”⁶⁵. Очевидно, это дело “государственное”, поскольку требует участия всего государства. В этом же смысле в грамоте от руководства второго ополчения, посланной из Ярославля в апреле 1612 г., речь идет о “великих государственных земских делах”⁶⁶. “О государственных делах” собирались говорить со шведскими представителями возвращавшиеся домой из Упсалы русские послы во главе с князем Барятинским во время очередной встречи “на рубеже” осенью 1618 г.⁶⁷ В русских документах о переговорах со шведскими послами во главе с Густавом Стенбуком в Москве весной-летом 1618 г. встречается выражение “государственные обычаи”⁶⁸. В XVII в. “государева печать” становится “государственной” печатью. Посольский приказ во второй половине XVII в. начинает официально называться “Государственным” (что, впрочем, не мешает появлению выражений типа “ваших, великих государей, Государственный Посольский приказ”). Вероятно, эти факты также можно расценивать как свидетельства все большего “обособления” государства от государя.

Укажу еще один сюжет, который кажется мне символичным. Л.А. Юзефович обратил внимание на то, что государя часто сравнивали с оком, следуя евангельскому изречению “светильник телу есть око”. Например, в “Слове похвальном великому князю Василию” (начало XVI в.): “Око в телеси въдрузися, сице и царь в мир устроися”. А в грамоте от имени Ивана Грозного Сигизмунду II Августу сказано: “Всем государем годится истинно говорить, а не ложно, светилник бо телу есть око; аще око темно бывает, все тело всуе шествует и в стремнинах разбивается, и погибает”⁶⁹. А во второй половине XVII в. для А.Л. Ордина-Нащокина, как известно, “оком всей Великой России” был уже не государь, а Государственный Посольский приказ.

Рискну предположить, что новое значение слова “государство” – “общественный институт” – вызревало в течение первой половины XVII в., концентрируясь из тех смыслов, которыми это слово “обросло” в период Смуты, когда оно стало четко соотноситься с понятием “народ, население определенной территории”. И слово, сначала обозначавшее прежде всего достояние государственного рода, более или менее пассивный объект владения и накопления, стало обозначать активную силу, причем проникло в этом качестве в официальные формулировки⁷⁰.

Подчеркнем, что речь идет именно о словоупотреблении, о дискурсе. Вопрос о “реальных” причинах и движущих силах отмеченных изменений (т.е. об их “привязке” к существующей на сегодня картине общественно-политической истории России в указанный период) остается в данном случае в стороне. Заметим лишь, что в этой связи уместно вспомнить, во-первых, о роли земских соборов.

Как известно, расцвет их приходится на XVII в., но, очевидно, уже и в более ранний период практика их проведения влияла на особенности употребления политически значимых слов. Например, В.О. Ключевский указывал на оставленное соборами XVI в. “народно-психологическое впечатление”: “...только на соборе Великороссия могла осознать себя цельным государством...”⁷¹. Кроме того, необходимо учитывать и влияние дипломатического языка тех стран, с которыми у России существовали давние контакты. Здесь еще очень многое предстоит сделать. Особый интерес в этой связи представляет Швеция. Наконец, свою роль могли играть также процессы, связанные с формированием служилой бюрократии, в среде которой шло осмысление особого места государственной службы в системе управления страной⁷².

Естественно, подтвердить или опровергнуть выдвинутые предположения о соотношении понятий “государь” и “государство” в указанную эпоху и о тенденции к “обособлению” второго из них могут только дальнейшие специальные исследования. Задача настоящей статьи – обратить внимание на разноголосицу смыслов таких, казалось бы, простых и понятных слов и попытаться определить направление и некоторые вехи процесса изменения этих смыслов.

¹ Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1977. Вып. 4. С. 108.

² Там же. Знаменитый пример использования слова “государь” в титуле города – это, конечно, почтное наименование Новгорода. См., например, *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. С. 387: “В народном правлении Новгорода, чествовали его *государем*, как Псков назывался *господином*”.

³ См., например, челобитные властям Тихвинского монастыря (в основном от второй половины XVII века) в сборнике документов: Русско-шведские экономические отношения в XVII веке: Сборник документов. М.; Л., 1960. С. 325, 414–416, 426–428 и др. (Далее: РШЭО).

⁴ См., например: Сборник Русского исторического общества (РИО). СПб., 1892. Т. 35. С. 1 и др.

⁵ Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 4. С. 108.

⁶ *Шмидт С.О.* Россия Ивана Грозного. М., 1999. С. 274.

⁷ Там же.

⁸ *Колесов В.В.* Мир человека в слове Древней Руси. Л., 1986. С. 270.

⁹ Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 142. (Далее: ПИГ).

¹⁰ Там же. С. 143.

¹¹ Сборник РИО. СПб., 1892. Т. 71. С. 112.

¹² *Золотухина Н.М.* Формы организации верховной власти по “Временнику” Ивана Тимофеева – публициста XVII в. // Развитие права и политико-правовой мысли в Московском государстве. М., 1985. С. 30–31.

¹³ Утвержденная грамота об избрании на Московское государство Михаила Федоровича Романова. М., 1904. С. 17.

- ¹⁴ Колесов В.В. Указ. соч. С. 271.
- ¹⁵ Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. СПб., 1851. Ч. 1, т. 1. Ст. 590. Другие примеры использования аналогичной формулы см.: Там же. Ст. 566, 582.
- ¹⁶ А.М. Курбский писал Ивану Грозному: "...гонения ради прегорчайшаго от державы твоея и от многие горести сердца потщуся мало изрещи ти, о царю" // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1993. С. 7.
- ¹⁷ Колесов В.В. Указ. соч. С. 274–278.
- ¹⁸ Подробнее об этом см.: Юзефович Л.А. "Как в посольских обычаях ведется...": Русский посольский обычай конца XV–начала XVII в. М., 1988. С. 13–15; Коваленко Г.М. Кандидат на престол: Из истории политических и культурных связей России и Швеции XI–XX веков. СПб., 1999. С. 31–40.
- ¹⁹ ПИГ. С. 148, 157.
- ²⁰ Сборник РИО. СПб., 1910. Т. 129. С. 20.
- ²¹ Там же. С. 39–40, 92.
- ²² Караваикин А.В. Идея пресмственности власти в России XVI – первой трети XVII вв. // Российская монархия: вопросы истории и теории. Межвузовский сборник статей, посвященный 450-летию учреждения царства в России (1547–1997 гг.). Воронеж, 1998. С. 28.
- ²³ Горский А.А. Представления о "царе" и "царстве" в средневековой Руси (до середины XVI века) // Царь и царство в русском общественном сознании. М., 1999. С. 17–37.
- ²⁴ Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. М., 1998. С. 198.
- ²⁵ Российское законодательство X–XX вв. М., 1985. Т. 3. С. 36, 38.
- ²⁶ Морозова Л.Е. Две редакции чина венчания на царство Алексея Михайловича // Культура славян и Русь. М., 1998. С. 461.
- ²⁷ Пушкарев Л.Н. Богоизбранность монарха в менталитете русских придворных деятелей рубежа Нового времени // Царь и царство в русском общественном сознании. С. 63.
- ²⁸ Казакова Н.А. О положении Новгорода в составе Русского государства в конце XV – первой половине XVI в. // Россия на путях централизации. М., 1982. С. 158.
- ²⁹ Колесов В.В. Указ. соч. С. 275.
- ³⁰ Сборник РИО. Т. 129. С. 43.
- ³¹ То, что в данном случае для Ивана Грозного упоминание "Выборской державы" означает умаление самодержавных прав шведского короля, кажется противоречащим нашему выводу о смысле русской формулы заключения договоров "за Новгородскую державу", но, возможно, такое понимание было обусловлено тем, что "Выборская держава" названа после "Свейской" – Шведской земли в целом; таким образом часть владений (Выбор) обретала особый статус (с Новгородом этого не происходило – "Русская держава" не упоминалась в русской формуле). Причем за Новгород целовали крест наместники царя, а за Выборг – сам шведский король. Кроме того, вероятно, свою роль сыграло и то, что в приведенном тексте перемирия 1557 г. "Гастаусовой королевой" именуется "Свейская держава", и в этом контексте "Выборская держава" может воспри-

ниматься как владение другого государя. В том же письме Иван Грозный заявлял: "...того из века не бывало, чтобы от наших державы [т.е. от самого царя] быти послом в Свейской земле, все хаживали послы от новгородских наместников!" (ПИГ. С. 149). Таким образом, шведская дипломатическая формула не соответствовала тому – весьма изменчивому – смыслу слова "держава", который в него вкладывал Иван Грозный.

³² ПИГ. С. 156.

³³ *Сергеев Ф.П.* Формирование русского дипломатического языка. Львов, 1978. С. 122.

³⁴ ПИГ. С. 155.

³⁵ *Юзефович Л.А.* Указ. соч. С. 32–40, 71–72.

³⁶ Там же. С. 95.

³⁷ *Эскин Ю.М.* Шестнадцать боярских печатей // *Родина: Российский исторический журнал.* 1997. № 10. С. 47–48.

³⁸ *Юзефович Л.А.* Указ. соч. С. 103.

³⁹ Цит. по: ПИГ. С. 662 (коммент.).

⁴⁰ См., например, перевод папских посланий, привезенных в Москву в 1503 г. // *Сборник РИО.* Т. 35. С. 344.

⁴¹ Там же. Т. 129. С. 22.

⁴² ПИГ. С. 144–146.

⁴³ *Сборник РИО.* Т. 129. С. 365–366.

⁴⁴ *Барсов Е.В.* Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами. М., 1883. С. 42–43, 67–69. Мы здесь оставляем в стороне поистине необъятную проблему семантики царского престола и соотношения власти царя и власти Бога. О символике украшений "царского места" см. новейшее исследование: *Соколова И.М.* Мономахов трон: Царское место Успенского собора Московского Кремля. М., 2001.

⁴⁵ *Временник Ивана Тимофеева.* М.; Л., 1951. С. 106–107.

⁴⁶ *Сборник РИО.* Т. 129. С. 20–21. Отметим, что при анализе этого высказывания следует учитывать особый статус Новгорода в шведско-русских отношениях в тот период. Кроме того, вспомним, что в эпоху независимого правления сам Новгород именовался "государем". Во всяком случае, здесь речь не идет о какой-то самостоятельности по отношению к московскому царю – государю "государства Великого Новагорода".

⁴⁷ *Путешествия русских послов XVI–XVII вв.: Статейные списки.* М.; Л., 1954. С. 223. Мне неизвестны другие случаи употребления этой формулы в XVI в. Между тем в шведско-русских отношениях XVII в., по крайней мере со времени переговоров в Столбове, обычной была сходная формула, согласно которой договоры заключались "обоим великим государем к дружбе и любви и их великим государствам к тишине и покою" (см.: *Якубов К.И.* Россия и Швеция в первой половине XVII века: Сборник материалов, извлеченных из Московского главного архива министерства иностранных дел и Шведского государственного архива и касающихся истории взаимных отношений России и Швеции в 1616–1651 годах. М., 1897. С. 42, 182, 202, 213, 214, 216, 222, 223 и др.).

⁴⁸ *Сборник РИО.* Т. 35. С. 104.

⁴⁹ ПИГ. С. 241–242, 256–257, 249–250.

- ⁵⁰ Сборник РИО. Т. 129. С. 96.
- ⁵¹ Смутное время Московского государства, 1604–1613 гг. М., 1914. Вып. 2: Акты времени правления царя Василия Шуйского: (1606 г. 19 мая – 17 июля 1610 г.). С. 88.
- ⁵² Шмидт С.О. Указ. соч. С. 277.
- ⁵³ Законодательные акты Русского государства второй половины XVI – первой половины XVII века: Тексты. Л., 1986. С. 64.
- ⁵⁴ Смутное время Московского государства. С. 112.
- ⁵⁵ Там же. С. 139.
- ⁵⁶ Сборник РИО. М., 1913. Т. 142. С. 101–102, 108. Позднее, в документах уже середины XVII в., встречаются выражения “послы розных государств” и “иных государств послы и посланники” (см.: Якубов К.И. Указ. соч. С. 175, 300).
- ⁵⁷ Сборник РИО. Т. 142. С. 270–283.
- ⁵⁸ Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел. М., 1819. Ч. 2. С. 553–563; см. также: Замятин Г.А. К вопросу об избрании Карла Филиппа на русский престол (1611–1616 гг.). Юрьев, 1913; Коваленко Г.М. Швеция и Россия в XVII в.: Из истории политических и культурных связей. Утеа, 1995. С. 10–17; Он же. Кандидат на престол. С. 57–68.
- ⁵⁹ Цит. по: Коваленко Г.М. Договор между Новгородом и Швецией 1611 года // Вопр. истории. 1988. № 11. С. 133.
- ⁶⁰ Черная Л.А. Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени. М., 1999. С. 177–190.
- ⁶¹ Законодательные акты Русского государства второй половины XVI – первой половины XVII века. С. 135–136.
- ⁶² См., например: Котошихин Г.К. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб., 1906. С. 21.
- ⁶³ РШЭО. С. 45. Торговля на втором из этих уровней (“меж подданными торговыми людьми”), по крайней мере в середине XVII в., могла обозначаться и как торговля между государствами. Так, в посольском наказе русским послам в Швецию во главе с Б.И. Пушкиным (1649 г.) предписывалось заявить в Стокгольме, что в соответствии со Столбовским договором надлежит “волной и беспомешной торговле быти меж обоих государств, Российского царства и Свейского королевства...” (Якубов К.И. Указ. соч. С. 104).
- ⁶⁴ Экономические связи между Россией и Швецией в XVII в.: Документы из советских архивов. М., Стокгольм, 1978. С. 38.
- ⁶⁵ Утверженная грамота об избрании на Московское государство Михаила Федоровича Романова. С. 13.
- ⁶⁶ Цит. по: Замятин Г.А. Указ. соч. С. 36.
- ⁶⁷ Якубов К.И. Указ. соч. С. 68, 69.
- ⁶⁸ Там же. С. 83.
- ⁶⁹ Цит. по: Юзефович Л.А. Указ. соч. С. 110–111.
- ⁷⁰ К сожалению, только после того как данная работа была подготовлена к печати, мне удалось познакомиться с крайне любопытной статьей О. Хархордина, посвященной сопоставлению истории понятия “государство” в Западной Европе и в России (*Kharkhordin O. What is the State? The Russian Concept of Gosudarstvo in the European Context // History and Theory:*

Studies in the Philosophy of History. 2001. Vol. 40. № 2. P. 206–240). Соглашаясь с подавляющим большинством выводов автора, отмечу, что его сообщения относительно изменений значения этого слова в период Смуты, по моему мнению, несколько корректируют им же нарисованную картину.

⁷¹ Ключевский В.О. Русская история. Полный курс лекций: В 3 кн.: М., 1993. Кн. 2. С. 121.

⁷² Демидова Н.Ф. Служилая бюрократия в России XVII в. и ее роль в формировании абсолютизма. М., 1987. С. 147–153.

ПЕРЕВОД КАК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ

Статья С.Н. Ромашко “Недоуметельное языка моего” была впервые напечатана в журнале “Интеллектуальный форум” (2001, № 4) и вызвала оживленную дискуссию. Часть материала, отвергнутого журналом по причине неприспособленности его формата для достаточно острого и открытого обсуждения, мы публикуем в этом разделе. Редколлегия благодарит А.Л. Юганова за предоставленный материал, равно как за инициативу.

С.Н. Ромашко

“НЕДОУМЕТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКА МОЕГО”

Корявая фраза когда-то поразила меня своим наивным очарованием. Появилась она в церковнославянском тексте “Диалектики” Иоанна Дамаскина много веков назад, когда переводчики отчаянно старались навести мосты между языковой массой еще совсем языческого мира и изощренной греческой словесностью. Фигура смиренного самоуничужения, признание автором слабости своих умственных и речевых способностей были привычными в средневековом мире (да и позднее), поэтому выражение понравилось, и его воспроизводили уже в оригинальных сочинениях на Руси. (Глядя из нашего времени назад, можно считать, что “недоуметельное” – еще и первый шаг к тютчевскому “мысль изреченная...”) Эта фраза как модель роли перевода в российских попытках общения с внешним миром. Это притяжение и отталкивание, это недомыслие и домысливание, это желание обновления и боязнь его.

* * *

Культура Руси/России – по крайней мере в ее письменный, исторический период – начинается переводами. Переводами (переложениями, адаптациями) продолжается она и в дальнейшем, и на критических поворотах; какой момент и какой аспект ни возьми – всюду наткнешься на ту же переводческую работу. Религиозная история (скажем, история раскола: править или не править переводы богослужебных текстов?), светская история (переводы научные и литературные самых разных эпох и периодов) дают тому множество

подтверждений. Что примечательно для российской ситуации, так это (как и для культуры вообще) стрессовый характер переводческого задания. Развитие рывками, резкими усилиями, когда казалось, что время вот-вот будет безнадежно упущено и только сумасшедшим движением можно еще успеть и не отстать окончательно – все это было характерно и для переводческой работы. На каждом повороте вдруг выяснялось, что у нас нет массы понятий и слов, без которых общение с Европой невозможно. И тогда переводчик, оказавшись ныряльщиком на перепаде давлений, отчаянно пытался подобрать хоть что-то, что могло бы заменить чужие слова. Это удавалось далеко не всегда, и тот, кому сегодня не нравятся “дилеры” и “хакеры”, может вспомнить о “рейтарах” Вестей-курантов XVII в., “бомбардирах” и “негоциях” петровского времени или двинуться глубже и прочесть в Изборнике 1076 года “Слово некоего калугера о чтении книг”.

Рывки и разрывы приводили и приводят – потому что последние лет десять–двенадцать мы тоже переживаем подобный рывок – не только к нашествию чужих и (что серьезнее) часто плохо усвоенных слов. Дело еще и в том, что разорванность общения, которая каждый раз начинается словно заново, не дает выстроить и последовательность языкового посредничества между культурами. Отсюда парадокс: даже “те же самые слова” на самом деле значат тут и там совсем не одно и то же. Название работы Гадамера “Die Aktualität des Schönen” пришлось совершенно условно перевести как “Актуальность прекрасного” – сжав зубы, потому что немецкое Aktualität и наше “актуальность” совсем не эквиваленты. Русский аналог – как срезанная верхушка, без всей многовековой глубины истории этого слова, включающей, помимо терминологии, изначальное общезыковое “действующий – действительный – действенный”. У Гадамера речь идет о том, что красота проявляется, действует, присутствует в реальности в том или ином виде. Об этом он и писал. Русское “актуальность” ничего об этом не говорит. И таких примеров масса. Один из способов запутаться в диалоге с западным человеком – начать “для понятности” употреблять много заимствованных слов. Большинство этих слов (кроме терминов в строгом смысле, да и здесь бывают разночтения), закрепившись в русском языке, стали русскими, другими, и помочь в качестве “обратного перевода” уже не могут.

То же касается не только слов, но и текстов, и даже типов текстов. При переводе они также подвергаются не просто переложению на иной язык и понятийную систему, они определенным образом трансформируются, в них происходят, как и в отдельных словах, смысловые и иные сдвиги. Например, русская и западноевропейская поэзия в последние десятилетия сильно оторвались друг от друга, а поэтому поэтический перевод становится задачей почти невыполни-

мой. Способы, используемые с обеих сторон, скорее напоминают фальсификацию: западные стихи при переводе соответственно "олитературируются" (потому что в противном случае русский читатель может вообще отказаться считать их стихами), российские, наоборот, утрачивают архаичные, по мнению западной публики, черты "поэтичности" (так, современные западные переводчики наотрез отказываются рифмовать стихи – помню, мне так и не удалось убедить немецкую переводчицу сделать это, хотя я объяснял, что рифмовка в русском оригинале нарочитая, что это ироничная имитация частушечного стиха. Но она твердо стояла на своем и говорила, что рифма оттолкнет читателя). Вектор сдвига обнаруживает определенную устойчивость, и к этому явлению стоит присмотреться.

Разговор о переводах у нас строится обычно по двум образцам: 1) перевод сочинения X великолепен; переводчику удалось передать NN оригинала и т.д.; 2) перевод сочинения X ужасен и никуда не годится, переводчику совершенно не удалось перевести NN оригинала... В обоих случаях самое важное просто остается за границами поля зрения, не только не обсуждается, но даже не замечается. Ведь если и стоит обсуждать перевод, то следующим образом: перевод X прекрасен, но... Вот здесь-то и начинается действительно интересное и важное. Потому что обсуждать плохой перевод вообще нечего – его надо просто выбросить. Обсуждать удачные ходы в хорошем переводе тоже нечего – их просто надо взять на заметку, если сам занимаешься переводом; читателю же в общем-то все равно, его дело – читать, и если то, что он читает, сделано хорошо, то он это почувствует.

* * *

Серьезный разговор начала Марина Ивановна Цветаева в маленькой статье «Два "Лесных царя"», написанной довольно поздно в эмиграции (1933). Эти несколько страничек пришли к нашему читателю не сразу, для научной работы статья (почти заметка) была слишком мала, неакадемична и эмоциональна, для привычных словоизлияний писателя на тему – слишком учена и строга в своей логике. Наверное поэтому, ее до сих пор не включили в качестве необходимой в корпус текстов, которые следует знать и учитывать, рассуждая о переводах на русский язык.

Цветаева как раз и строит свое рассуждение по третьему варианту. Она сравнивает "Лесного царя" Гёте и его русский перевод, сделанный Жуковским, совсем не для того, чтобы прославить Жуковского-переводчика. Она не ставит под сомнение достоинства русского перевода, который запросто называет "гениальным". Ее рассуждение о другом: о том, что стихотворения у Гёте и Жуковского

получились *разными*. Вариант Жуковского – «это просто другой “Лесной царь”. Русский “Лесной царь”...» (Тут можно было бы заметить, что у “Лесного царя” вообще длинная история. Гёте подхватил сюжет у Гердера, который попробовал перевести датскую балладу для своего собрания песен разных народов, но сделал это не слишком удачно, перепутав датские и немецкие слова, из-за чего датский “король эльфов” и превратился в немецкого “Лесного царя”. Вся история этого текста – перетолковывание. Еще одна модель межкультурного общения.)

“У Жуковского – просто”. Цветаева не только провела прекрасный, тонкий, с пословным разбором анализ двух текстов. Она почувствовала болевую точку в отношениях России с западными соседями. И по-своему, через поэтическое толкование объяснила, в чем дело. Действительно, есть в западноевропейской культуре порог, за которым российскому человеку обычно становится сложно. Неуютно. Помню, еще в достаточно давние времена издательский редактор замечал по поводу моих изложений немецких литературных произведений: “Как-то у Вас все сложно!” И требовал упрощения. Правильно требовал – потому что я переходил тот болевой порог, за которым становится ясно: это не наше, там нас не ждут. Привычная структурная сложность текста в России и на Западе – разная.

«“Лесной царь” Жуковского (сам Жуковский) бесконечно добрее – к ребенку добрее: ребенку у него не больно, а только душно, к отцу добрее – горестная, но все же естественная смерть, к нам добрее – ненарушенный порядок вещей. Ибо допустить хотя бы на секунду, что Лесной царь есть, – сместить нас со всех наших мест». Вот именно. “Ненарушенный порядок вещей”.

Цветаева очень точно определила и временную линию, на которую пришлось пересечение “Лесных царей”, из-за чего и сопоставление двух текстов носит характер не просто примера, а парадигматический характер, приоткрывающий отношения двух литератур и в конечном счете двух культур. Эта линия была прочерчена романтизмом.

* * *

Жуковский у нас – из главных романтиков. И путаница как с ним, так и с романтизмом в нашей культуре вообще тоже симптоматична. Началом русского романтизма считается (что и зафиксировано в разного рода академических изданиях) его баллада “Людмила” 1808 г. Но “Людмила” – переделка баллады Бюргера “Ленора” (позднее Жуковский сделает уже точный перевод этого текста). Однако Бюргер романтиком не был. По стандартной периодизации и классификации он им быть и не мог, потому что принадлежал

сентиментализму и умер до того, как романтизм заявил о себе в Германии. Здесь уже видится очень важная подмена, которая случилась с романтизмом в России. Подмена позиции жанром. Получается: любая немецкая баллада может быть записана в романтизм, а значит, романтизм – это баллада. Или какая-нибудь страшная история. С привидениями. Или тоскующий герой – в плаще и шляпе. Тут еще проще, чем с жанром. Примитивный байронизм как самое простое решение проблем межкультурной коммуникации. Придется по моде – вот и все (модель петровских ассамблей).

Между тем европейский романтизм – в его самых основных проявлениях, потому что и там было достаточно пошлятины или бездарности, паразитировавшей на открытых темах и приемах, – это разлом сознания, происшедший в момент окончательного расставания с традиционным обществом. Стало ясно, что какие-то вещи уходят навсегда. Что жизнь человека становится техногенной и что наука/техника пронизывают все стороны жизни. Что привычный патриархальный мир разрывается, распахивается в бесконечные пространственные и временные измерения, в которых становится как-то неуютно (нет уже той “доброты” мироустройства, о которой говорила Цветаева). Конечно, не только романтики это почувствовали. Просто у них ощущение выразилось в наиболее крайней и болезненной форме. И в этом смысле вся путаница с романтизмом понятна: зачастую бывает сложно отделить “собственно” романтическое от общих черт времени. Романтики и сами видели образец романтического то в творчестве Гёте, то в других вещах, в которых они улавливали родственные мотивы. Вся философская мысль того времени, от Канта до позднего Шеллинга, в той или иной мере работала над проблемами, ощущавшимися романтиками, но делала это по большей части академично, неторопливо, соблюдая жанровые приличия. Однако даже страдавший аллергической нетерпимостью к романтизму Гегель во многих моментах своей работы был к нему достаточно близок, хотя наверняка не захотел бы признать переклички между своими текстами и текстами романтиков, если бы ему на это кто-нибудь указал. А романтики отличались от своих современников тем, что ждать никак не желали – в этом их достоинство и одновременно недостаток.

Именно с принципиальными моментами западноевропейской мысли эпохи романтизма, т.е. рубежа XVIII–XIX вв., в России постоянно испытывали трудности. Настороженно обходили философию Канта с ее жестоким (“педобрым”) трансцендентализмом и абстрактной эстетикой (и то и другое было школой для романтиков). Еще и в начале XX в. Кант оставался для российской мысли пугалом, в котором были готовы увидеть даже черта. Еще более настойчиво обходили то, что составляло ядро немецкого романтизма.

Хотя считается, что немецким романтизмом в России первой половины XIX в. были достаточно увлечены, при ближайшем рассмотрении оказывается, что увлечение это было каким-то странным. В самом деле, среди “романтиков”, которые переводились и обсуждались читающей публикой, были не только сентименталист Бюргер или классицист Шиллер, но и настоящие романтики, правда, почему-то фигуры не центральные. Людвиг Уланд, например, – поздний и провинциальный вариант балладного романтизма. Или Юстинус Кёрнер – поэт далеко не самый значительный даже для того времени. Наконец, в прозе – Гофман, автор, конечно, более значимый, но все же для романтизма в основном вторичный, перепевавший темы и сюжеты, до того уже заявленные писателями и теоретиками романтизма. Зато у Гофмана все это дано в более беллетризованном виде. Как и в балладной поэзии, здесь ясно обозначен жанр, позволяющий спрятать острые края в более округлые формы традиционных отношений читателя с текстом – песенного лиризма, занимательной интриги, ярких характеров. Спрятавшись за этим лиризмом и беллетристикой, к тому же приглаженными соответствующей переводческой трактовкой, – обо что и споткнулась Цветаева, – можно было сделать вид, что не видишь, не слышишь тревожных вещей. “Страшная сказка нестрашного дедушки”. Вот она спасительная наклейка: Гофман, оказывается, у нас тоже “великий сказочник”. То и дело встречается такое определение. То есть все это несерьезно. Пугает понарошку. Попугались и можно забыть. Можно? Цветаева и здесь спотыкается на вроде бы уже совсем ровной дорожке: “После страшной гётевской не-сказки жить нельзя – так, как жили... и дело не в названии, а в захвате дыхания”.

Так российская мысль блуждала по краям немецкого романтизма, не то не отваживаясь, не то не желая двинуться в центр. Братья Шлегели, Новалис, Арним, Brentano, где они в нашей культуре? Хотя без них говорить о немецком романтизме совершенно несерьезно. Только старшего Шлегеля, Августа Вильгельма, немного знали в свое время, но это и неудивительно: ведь он среди романтиков был популяризатором и систематизатором (к тому же известен был в основном его поздний курс лекций о драматическом искусстве, предназначенный для самой неподготовленной аудитории). Других переводили с большим опозданием, понемножку – как правило, чтобы тут же забыть и никогда не вспоминать.

* * *

Новалис в этом ряду – не просто одна из важнейших фигур. Без Новалиса о немецком (да и вообще европейском) романтизме говорить просто невозможно. Но в России его словно избегали. Впервые он

был представлен российской публике только в 1877 г. (это при том, что жизнь его окончилась в 1801-м!) в сборнике "Немецкие поэты в биографиях и образцах", составленном Николаем Васильевичем Гербелем, поэтом, переводчиком и издателем, немало сделавшим для приближения западноевропейской поэзии к русскому читателю. Конечно, образцы – два фрагментарных поэтических текста – не могли открыть для Новалиса путь в Россию. Достойным был и общий комментарий к поэзии немецкого романтизма. Признавая за романтиками достижения в области филологии и фольклористики, Гербель считал их собственное поэтическое творчество "плачевным и бесплодным", более того – "даже вредным". Все дело, по его мнению, в том, что из романтических теорий вытекала «крайняя, доходившая до своего рода дикости, беспомощность формы и беспредметная бедность содержания. Смутные, туманные порывы, неопределенные чувства и ощущения... вот что составляет сущность этой поэзии, которую Гегель справедливо называл "чахоткою человеческого духа"... она привела к религиозному мистицизму, главным представителем которого был Новалис, и наконец... сделалась служительницей церковной и политической реакции того времени и наложила свою пагубную печать на весь реставрационный период». Вот такая замечательная во всех отношениях характеристика сопровождала первый выход Новалиса к русской публике. Заметим еще раз: шел 1877 год, т.е. романтизм уже стал историей, так что это не тот случай, когда бывает трудно воспринять что-то новое. Это последовательное и стойкое отторжение. Это неспособность или нежелание (или особо продуктивное сочетание того и другого) понимать и принимать.

Интересно, что Новалис и другие крупные фигуры немецкого романтизма оказались на долгое время (а кое-кто и по сей день) разорванными на разного рода "образцы", отрывки, выдержки, а сверх того – помещенными в хрестоматии, антологии, сборники, где они нередко терялись среди эпигонов и посредственности. Это особо тонкий способ утопить автора: не дайте ему выйти на читателя один на один, в полном виде, режьте его на части, ставьте его в ряд.

Лишь в начале XX в. обнаружился поэт, чья душа по-настоящему отозвалась на голос Новалиса. Это был Вячеслав Иванов, и не случайно. Для поэта и теоретика символизма именно тот "мистический" момент, который отпугивал других, оказался привлекательным. Ведь Вячеслав Иванов заявлял: "Я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание... порой на далекое смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения... Я не символист, если слова мои равны себе, если они – не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как

о Духе, откуда они приходят и куда уходят...” Он не мог не ощущать близость в словах Новалиса о “магическом идеализме” и “поэтическом телескопе”: обим было известно ощущение знакомого в незнакомом и незнакомого в знакомом, загадочной дали, открывающейся при пронизательном взгляде на любой предмет. Была и еще одна причина, по которой фигура Новалиса близка Иванову: как и немецкий поэт, он потерял возлюбленную и надеялся найти мистический путь общения с ней.

Вячеслав Иванов выступал в начале XX в. с лекциями и публиковал свои переводы Новалиса. К сожалению, в тот момент была напечатана лишь часть его переводов, хотя Иванов создал русскую версию основной части лирического наследия романтика. Вячеслав Иванов – один из крупнейших русских мастеров поэтического перевода, и его работа над Новалисом – замечательная страница нашего переводческого наследия. Разумеется, его Новалис – это именно “его” Новалис, на русских текстах лежит определенный отпечаток поэтического почерка переводчика (то же касается всех переводов Вячеслава Иванова – от архаической греческой лирики до немецкой поэзии XX в.). Это обычная ситуация, когда переводом занимается яркая поэтическая индивидуальность. Американский славист Майкл Вахтель, специально занимавшийся поэтическими переводами Вячеслава Иванова (*Wachtel M. Russian Symbolism and Literary tradition: Goethe, Novalis and the Poetics of V. Ivanov. Madison: The University of Wisconsin pr., 1994*), хорошо показал, как в его переводы Новалиса то и дело вторгаются типичные для русского поэта поэтические выражения и формулы (например, когда вместо простого зачина “Кто однажды, Мать, тебя увидел” в одной из “Духовных песен” Новалиса в переводе Иванова возникает: “О Мать, кто раз твой лик узрел”, что, однако, неудивительно, потому что выражение “узреть лик” было привычно для Иванова в его оригинальных произведениях). Все это вещи, можно сказать, рутинные. О некоторых “но” – чуть позже.

Движение Новалиса к русскому читателю было остановлено сначала первой мировой войной, а затем революцией и последующими событиями. Нет необходимости говорить подробно о том, что в советский период Новалис не принадлежал к числу наиболее издаваемых зарубежных авторов. Официальное литературоведение толковало его совершенно в духе антологии Гербеля. Зато в послесоветское время начался настоящий ренессанс Новалиса. Были переизданы старые переводы (СПб., 1995), были опубликованы наконец и в России все переводы Вячеслава Иванова (Лира Новалиса в переводе Вячеслава Иванова. Томск, 1997), да к тому же издана книга новых переводов лирики и поэтической прозы Новалиса в переводе Владимира Микушевича (*Новалис. Гимны к ночи. М., 1996*).

Таким образом, поэтический перевод Новалиса на русский язык идет уже более ста лет. И если антология Гербеля дает слишком мало материала для размышлений (то же касается и некоторых других случаев, например перевода стихов для романа Новалиса "Генрих фон Офтердинген" Василием Гиппиусом и Сергеем Ошеровым), то труд Вячеслава Иванова и Владимира Микушевича, каждый из которых предложил свое видение лирики Новалиса, – широкое поле деятельности. Здесь не место давать сравнительную оценку их переводов. Соревноваться с таким ярким поэтом, как Вячеслав Иванов, трудно, но Микушевич – переводчик с талантом и опытом. Может быть, его перевод и уступает в яркости, зато он последовательно стремится держаться как можно ближе к оригиналу, воспроизводя все его детали, в том числе и формальные (размер, соотношение метрических и прозаических частей – впрочем, это соответствует современным стандартам поэтического перевода).

Во всяком случае, имеющиеся переводы можно признать вполне достойными. Их разделяет почти век временной дистанции, их разделяют испытания, через которые прошла Россия в эти годы. Интересно, однако, что у переводов много общего в том, как они обращаются с оригиналом.

Вот "Гимны к ночи", в которых Новалис погружается в элементарные основы человеческой природы и природы вообще, прикасаясь к границе жизни и смерти, бытия и небытия. Несмотря на это, вещь светлая и проникнутая любовью (потому что ночь и любовь – родственные стихии) и верой. Из четвертого гимна:

Hinüber wall ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb im Schloß.

(Здесь и далее – совершенно примитивный, без всяких претензий подстрочник:

Мой путь (паломничество) за перевал / И каждая мука / станет
шипом (жалом) / сладострастия. / Еще немного, / И я буду отрешен
(избавлен), / И опущусь опьяненный / В лоно любви.)

Иванов здесь удивительно размыт и неточен:

Иду, и каждый
Тропы кремень
Сулит мне влажной
Прохлады сень.
Иду: не дальней

Мне светит цель –
Опочиванья
Небесный хмель.

Иванов умудрился обойти практически все ключевые понятия этого отрывка: мука – острие – сладострастие – освобождение / отрешение – любовь – лоно. Несколько более точен Микушевич:

Путь пилигрима –
К вершинам, вдаль,
Где сладким жалом
Станет печаль;
Являя небо,
Внушил мне склон,
Что для восторгов
Нет препон.

Но и в этом случае многое смазано: жало не просто “сладкое”, но сладострастное; не “печаль”, а мука, терзание; последние четыре строки опять-таки лишь отдаленно напоминают об оригинале (что такое “восторги”? Их можно понимать как угодно). Общий результат в обоих переводах: прямо-таки мазохистская экспрессивность оригинала улетучилась полностью. Конечно, поэтический перевод не может быть дословным. Возможно, это лишь частный случай? Смотрим далее. Строки из Пятого гимна:

Nach dir, Maria, heben,
Schon tausend Herzen sich.
In diesem Schattenleben
Verlangen sie nur dich.
Sie hoffen zu genesen
Mit ahnungsvoller Lust –
Drückst du sie, heiliges Wesen,
An deine treue Brust.

(К тебе, Мария, воздымаются / Уже тысячи сердец, / В этой призрачной жизни / Они жаждут только тебя. / Они надеются исцелиться / Предвкушая удовольствие / – Когда ты, святое создание, / Прижмешь их к своей верной груди.)

Иванов:

Тоску сердец, Мария,
Бесчисленных внемли!
Твой черты святые
Нам снятся в снах земли.
Дай мир нам исцеленья,
Дай радость отдохнуть,
Возьми в Свое селенье,
Прижми к Себе на грудь!

Микушевич:

К тебе одной, Мария,
Из этой мрачной мглы
Летят сердца людские,
Исполнены хвалы.
Небесная царица,
Детей освободи!
Недужный исцелится,
К твоей прильнув груди.

Снова картина смазана, снова переводчики удаляются от оригинала в туманные шаблонные конструкции, избегая опорных понятий. Где "желание", которым движутся сердца? Это именно желание обладания, слияния – очень резко в оригинале; в переводах нет ничего близкого. Где предвкушение "удовольствия/удовлетворения" от этого обладания? Тоже нет.

Можно проверить то же на "Духовных песнях" Новалиса. Этот поэтический цикл был попыткой написать новый церковный песенник, и Новалис стремился писать как можно доступнее, безыскусно (заметим, что по крайней мере одна из песен действительно попала в лютеранский песенник и продержалась там около века). И здесь можно обнаружить те же пропуски. Например, в первой из песен, обращенных к деве Марии, в переводе Иванова начисто исчезает строка: "Ewig wird er dich brünstig lieben" (Вечно будет он тебя жарко любить), а также проходящая через стихотворение понятийная линия: Kindeslust – Kindeslieb – Kindestreu (детское наслаждение/желание – детская любовь – детская верность) – все это показалось Вячеславу Иванову, по-видимому, слишком рискованным в контексте духовных песнопений.

Разумеется, поэтический перевод не делается пословно, из-за чего то или иное слово/понятие оказывается иногда замененным, трансформированным (например, в описательный оборот), перемещенным или (увы!) просто опущенным. Все так. Но в случае с Новалисом нетрудно заметить, что постоянно пропадают (или размываются) вполне определенные понятия. А их место занимают другие, но тоже достаточно определенные. Можно даже сыграть в игру: определять по тексту оригинала, какие именно слова окажутся "потерпевшими" в результате перевода. Игра может быть и обратной: глядя на перевод, можно не без успеха сказать, какие слова в нем появились, не имея (по крайней мере прямых) соответствий в оригинале. В упоминавшихся "Гимнах к ночи" это будут, например, "сулит", "сень", "тоска", "черты святые", "мир" (в смысле "покой"), "отдохнуть", "удел" – это у Иванова. То же у Микушевича: "хвала", "небесная царица", "плачевная юдоль", "благая", "безропотно".

Любопытная получается картина. Самое поразительное то, что Вячеслав Иванов, судя по всему, прекрасно понимал, что делает. Среди “Духовных песен” Новалиса есть весьма примечательная, с заглавием (единственная из всех) “Гимн”. Иванов перевел этот напечатанный вольным нерифмованным стихом “Гимн”, причем чрезвычайно близко к тексту (в том числе метрически, хотя в других случаях он нарушал метрический строй Новалиса, последовательно “русифицируя” его, адаптируя к русской лирической традиции). Даже среди духовной лирики Новалиса это стихотворение выделяется чувственной экспрессией. И Вячеслав Иванов все это точно отражает (фрагмент для примера):

Нежней лобзанья, жаднее
И все, что выпито, выпито
Вновь сокровенней, глубже
Зной сладострастный
Пронзает душу.
Жаждет вновь, и голодно
Сердце вновь...

Это уже другой тон, и ведь точно переведено то самое *Wollust*, которое в процитированном раньше месте было стыдливо замазано “зной сладострастный”! Что это – признание того, что текст не поддается “русификации”? Капитуляция? Во всяком случае – еще одно подтверждение того, что в других случаях пропуски и замены были не случайностью, а проявлением определенной тенденции (Микушевич в своем переводе “Гимн” просто опустил. Тоже капитуляция?)

Надо попробовать разобраться с этой тенденцией, и здесь для начала снова может помочь Цветаева, так много подметившая при сопоставлении двух небольших текстов, «...насколько гётевский “Лесной царь” интимнее и подробнее Жуковского...» Это же можно сказать и о духовной лирике Новалиса: она гораздо интимнее и “подробнее” (детальнее, точнее, непосредственнее) переводов. В переводе из очень личного получается – не потому что так хотят переводчики, а потому что у них просто нет выбора – некая усредненная добродетельная набожность, порой отдающая (особенно у Микушевича) то ли клерикальностью, то ли катехизисом, то ли тем и другим разом. Почему экспрессия оригинала заменяется плосковатой риторикой общих мест?

Прежде всего потому, что у Новалиса за спиной то, чего нет у его переводчиков. Это и средневековая схоластика и томизм, научившие европейцев не противопоставлять знание и веру. Это и миннезингеры и трубадуры, открывшие интимность чувства

Это и Реформация: не стоит забывать, что немецкое Просвещение и немецкий романтизм – дело прежде всего выходцев из протестантской среды. Об этом забывают в России те, кто, рассуждая о романтизме, все время носится с пугалом католицизма ("католицизм" романтиков – причем далеко не всех – тема довольно тонкая и обсуждать ее надо отдельно). Поэтому переводчик Новалиса на русский оказывается, как и во многих других случаях перевода с "западноевропейского" на русский, перед необходимостью срезать верхушку, поздний слой европейских смысловых структур, оставляя по ту сторону всю предысторию. С соответствующим результатом.

Не было в России свободной религиозной лирики, в какой-то мере сопоставимой с протестантской традицией религиозной поэзии, к которой и примыкал – при всей своей оригинальности и своеобразности – Новалис. Были лишь неофициальные фольклорные духовные стихи – не случайно Вячеслав Иванов "Духовные песни" Новалиса в своем переводе озаглавил "Духовные стихи". Это была единственная традиция, на которую он мог опереться. Но традиция-то совершенно не та! Новалис уже предельно далек от фольклора, даже если, как и все романтики, ощущает необычайную тягу к примитивному, изначальному. Но это потому, что они уже где-то далеко, там, куда прямая дорога оборвалась.

Новалис, разумеется, мистик, но мистика его тоже совсем иная. Попытка вывести его позицию из Якоба Бёме или средневековой мистики, как это делает Микушевич (Иванов здесь точнее и не забывает о других истоках поэзии и философии Новалиса), тоже неадекватна. Мистика Новалиса – это мистика человека новоевропейского, которому совершенно не мешают наука, более того, он через науку выходит к мистической медитации. Увлекаясь идеалистической философией и алхимией, обращаясь к средневековому наследию веры, Новалис в то же время отправился (уже закончив университетский курс) учиться в знаменитую тогда Горную академию во Фрайберге, где преподавал один из основателей современной геологии, Абрахам Готлоб Вернер (1749–1817). И помимо практического резона (ведь, так сказать, в "реальной жизни" Новалис был вполне добросовестным и успешным чиновником, занимавшимся горным делом; его начальник оставил очень прочувствованный некролог, в котором нет ничего о поэзии, но зато из него ясно, что Новалис был ценным работником), им двигало стремление познать глубины той планеты, на которой мы живем, – стремление в те времена достаточно распространенное (Гёте тоже занимался минералогией и геологией). Занятия естественными науками и математикой были важной частью творческой жизни поэта, совсем не противоречившей его духовным

увлечениям. Новалис мог очень критично относиться к Просвещению (особенно в его немецком, прусском варианте), однако у него за плечами был основательный просветительский багаж. Поэтому, например, в его мистических устремлениях нет того пассивного фатализма, который отличает российскую мистику и окрашивает также и переводы Новалиса на русский язык.

Религиозность Новалиса, несмотря на все симпатии к средневековой церковности, – это на самом деле религиозность нового времени, абсолютно свободная и в своих основах индивидуальная. В ней нет ни ритуализованной церковности, ни послушной набожности. Он прошел через школу пантеизма, потому уже не мог быть примерным прихожанином, даже если по временам пытался вообразить себя таковым. Да и крепкая семейная протестантская закалка приучила его: отвечай прежде всего сам за себя.

Особая статья – эротика, которой пронизана духовная (подчеркиваю это) лирика Новалиса. Вообще романтический период – это прорыв эротики в немецкой культуре. У нас как-то не принято это замечать, но дело в том, что создававшаяся в течение долгого времени картина Германии конца XVIII – начала XIX в. неадекватна, во многом именно потому, что из нее последовательно изымается эротика. Совершенно эротичен Гёте, и его классицизм этому никак не мешает, напротив – с классицизмом к нему приходит вся средиземноморская эротическая культура (“Римские элегии”! В рукописи этот цикл назывался совершенно ясно: “Erotica Romana”). От античной культуры эротическая линия идет через средневековье (культ девы Марии в Западной Европе носил несомненные эротические черты). Возрождение и гуманизм, барокко и рококо к концу XVIII в., где она была подхвачена самыми разными представителями европейской культуры. Романтики при этом совсем не были в стороне. Откуда вообще эта фигура воздыхающего придурка “с душою прямо геттингенской”? Конечно, Геттингенский университет был одним из основных научных центров того времени, однако студенты, учившиеся там, в том числе идеалистической философии, вели достаточно свободный образ жизни (о буднях и ночах немецких студентов того времени смотри хотя бы “Фауст” Гёте, где сценки из студенческой жизни явно воспроизведены автором по памяти). Романтики не только предавались эротическим увлечениям в литературе, но и в обыденной жизни были далеки от воздержания (по молодости они то и дело влипали во всякие истории, доставлявшие их семьям немало хлопот). Подправленная *ad usum Delphini* культурная история вообще типична для российских рассуждений общего характера, отчего их ценность стремительно приближается к нулю.

Таким образом, достаточно очевидно, что перевод Новалиса на русский язык постоянно сталкивается с определенными трудностями.

ми. Эти трудности, как и вызванная ими деформация изначального текста, постоянные смысловые сдвиги в нем, носят последовательный характер и со временем, похоже, не ослабевают. Во всяком случае современный перевод в "смелости" своей даже уступает переводу Вячеслава Иванова, хотя между ними не только почти вековая временная дистанция, но и множество исторических событий, которые, казалось бы, должны были чему-то научить. Романтические устремления и идеи, – а Новалис важен при этом не только и не столько как определенная личность, но прежде всего как личность характерная, представительная (при всем своем своеобразии и своих крайностях) – постоянно редуцируются, упрощаются, смещаются от своих первоначальных координат.

Разумеется, дело совсем не в том, что переводчики Новалиса как-то особенно неумелы или же занимаются отсебятиной. Не мастерство переводчика надо обсуждать – его бессилие, "недоуметельное языка" его. Просто нет у переводчика другого языка, который позволил бы ему сказать в поэзии больше, чем он это делает. Это самое "недоуметельное" держит его и не пускает в некоторые смысловые зоны, не дает воспроизвести какие-то текстовые структуры.

Как и в других случаях восприятия, заимствования чужого (а перевод – самая кромка такого восприятия), проблемы истолкования и перевода романтической поэзии и вообще европейской поэзии того времени на русский язык – всего лишь отражение внутренних проблем воспринимающей культуры. Перевод сопротивляется принятию некоторых важных вещей, потому что они заставляют менять собственные взгляды и позиции. Необходимо будет расстаться с традиционным укладом, с традиционными представлениями, с "добрыми сказками". Перейти к более четкому разделению понятий, которые не могут плавно перетекать одно в другое, позволяя ускользнуть от прямого ответа. Признать необходимость последовательного рассуждения с его обусловленной логикой обязательностью для всех. С ясным сознанием шагнуть в холодное бесконечное пространство. А делать этого не хочется. Потому что "допустить хотя бы на секунду, что Лесной царь есть, – сместить нас со всех наших мест".

Кстати, вместо "недоуметельного", этого корявого церковнославянского словотворчества, в современном русском языке употребляют (не без западного содействия) само греческое слово "апория": за много веков переводчики так и не приблизились к решению своей задачи и в результате просто отказались от ее решения. Еще одна капитуляция.

А.В. Каравашкин

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ СЕРГЕЯ РОМАШКО “НЕДОУМЕТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКА МОЕГО”

Познакомившись со статьей С.Н. Ромашко, я долго не мог понять, что во мне вызывает одновременно сочувствие и неприятие, желание продолжить разговор и протестовать, не прислушиваясь к аргументам автора. В итоге все прояснилось. И я готов сказать несколько слов и о самой проблеме, затронутой профессиональным переводчиком, и о тех вопросах, которые с практикой и теорией перевода напрямую не связаны.

В любом диалоге важен первоначальный настрой. Если вас раздражает та или иная мысль, то необходимо, видимо, разобраться, почему она волнует, в чем причина вашего негодования. Думаю, что раздражающий эффект статьи С.Н. Ромашко заключен в провокационном пафосе, который на поверку оказывается недостаточно оправданным, чрезмерным. Это – пафос недовольства, скепсиса и странного отчуждения.

Свою статью автор начинает с тезиса, который сам по себе представляется вполне обоснованным: “Культура Руси/России – по крайней мере в ее письменный исторический период – начинается переводами”. Однако, согласно С.Н. Ромашко, задача переводчика в наших условиях предельно усложняется. Последний находится в постоянном поиске недостающих слов и вследствие этого – в перманентном стрессовом состоянии. При этом выясняется, что главная коллизия – не внутренняя проблема переводчика, а скорее – проблема самой культуры, изначально отстающей. “На каждом повороте вдруг выяснилось, – говорит С.Н. Ромашко, – что у нас нет массы понятий и слов, без которых общение с Европой невозможно”.

Насколько эта истина универсальна? Не содержится ли в такой постановке вопроса явной модернизации? Думаю, культурная ситуация у нас долгое время развивалась вне парадигмы “догнать и перегнать”, а место “общения с Европой” на раннем этапе нашего исторического бытия занимало все-таки *богообщение*. Именно с этим обстоятельством связана древнейшая и, кстати, не только русская, а, точнее, восточнославянская и даже общеславянская переводческая работа.

Само пресловутое “недоуметельное языка” – хорошая метафора (именно метафора применительно к трудностям современного перевода). Но заметим попутно, что *муки именованья* у древнерусских авторов скорее богословского, нежели лингвистического, толка. Перед многими уничижающимися книжниками, которые действи-

тельно признавали себя скудоумными, лишенными дара выражать мысли и разгадывать притчи, стояла задача не только помыслить, но и передать невыразимость непознаваемого в своей сущности, но явленного в своих энергиях Божества. Отсюда задача поименовать то, что выше человеческого разума. С этой точки зрения деяния святого – деяния Божьи, и человек может только подыскивать нужные сравнения и уподобления, но так и не обнаружит достаточных, подходящих слов. В этом, в частности, заключались истоки распространенной в агиографии риторической амплификации “Кому уподоблю сего праведника?”

Следовательно, точка отсчета, которую С.Н. Ромашко определил для беседы со своими читателями, с одной стороны, представляется, мягко говоря, некорректным полемическим приемом. С другой – всякая полемика, если она направлена против конкретных ложных посылов и аргументов, вызывает сочувствие, но, если она направлена против той или иной культуры или языка, вызывает отторжение.

Конечно, задача и переводчика, и интерпретатора в том, чтобы приблизить “чужое” настолько, насколько это возможно, но в этом приближении есть свои пределы и своя культурно-историческая логика. Известно, что эйдос истины в греческом, латинском и старославянском языках передавался различно. В этом заключена, вероятно, суть языковых расхождений, покоящихся на диалектике общего и единичного. Неужели фундаментальные принципы *самораскрытия смысла* могут быть препятствием для переводчика, который, будь все иначе, просто оставался бы без работы?

Нельзя забывать и о том, что любое именование (всякий перевод есть своеобразное присвоение нового имени) и конструирование модели чужой культуры зависят от *мифологической* природы нашего сознания. Того сознания, которое из бесконечной смысловой картины сущности выхватывает лишь моменты-символы, раскрывающиеся затем в цельном повествовании (миф и есть слово и повествование о мире). Следовательно, образ немецкого романтизма в русской культуре – относительный миф, т.е. достоверный, хотя и ограниченный, факт культуры, и негодовать по этому поводу так же странно, как негодовать по поводу традиционной английской манеры не пользоваться краном со смесителем или в определенное время пить чай. Выбирайте более удобный и пригодный для вас способ умываться и пить чай (ваше право, и никто посягнуть на него не смеет), но зачем третировать чужие нормы, до вас установленные?

Другое дело актуальные задачи лингвистической, литературоведческой и сравнительно-исторической герменевтики. Здесь открывается широкое поле деятельности. Следовательно, постоянное приближение к “чужому” становится желанной целью, и не только,

надо сказать, для переводчиков, но и для всех, кто так или иначе исследует другую культуру. Нельзя не приветствовать того филолога, который захочет усовершенствовать переводы Новалиса или Бодлера... В этом и состоит, наверное, движение культуры, естественное развитие нашей картины мира на пути к абсолютной и непостижимой истине. Это общегуманитарная задача. Спорить с этим бессмысленно. В чем тогда проблема?

Что касается традиций перевода и возможностей неэстетической, "корявой" славянской фразы, то здесь С.Н. Ромашко сам оказывается в плену собственных пристрастий и профессиональных задач. Конечно, изначальные интенции славянской культуры перевода заключались совсем не в том, чтобы открыть мир Западной Европы. По этому поводу предельно точно высказался С.С. Аверинцев, не только глубокий византист, но и знаток проблемы перевода. Смысл его наблюдений над славянским языковым творчеством раннего периода сводится к следующему: «Книжники греческой веры обращались к образу греческого слова непосредственно, минуя латинское средостение. Они перенимали не только "фигуры мысли" и "фигуры речи". Начнем с общеизвестного: они перенимали, и притом чрезвычайно широко, словообразовательные модели – хитрости присущие греческому языку "словес протяженно сложенных", как сказано в Рождественском каноне Иоанна Дамаскина (Девятая песнь ямбического канона). Кто читал в подлиннике древнегреческих и византийских поэтов, знает, как это важно для приобщения к "эсотерическому" уровню эллинской литературной традиции (...) Красота целой грозди слов, сцепляющихся в единое слово, – это очень греческая вещь; и она-то была принята к сердцу славянскими народами, и притом принята на века» (Аверинцев С.С. Славянское слово и традиция эллинизма // Вопр. литературы. 1976. № 11. С. 158).

Значит, язык был способен на проникновение в эстетику эллинизма (кстати, изначальную протоевропейскую эстетику) на самом глубоком уровне формотворчества – уровне который объединяет древнее славянство не только с языком Пушкина, но и с традицией русского футуризма. Вот тот языковой, образный и стилиевой континуум, без которого невозможно представить себе миф культуры, ценный сам по себе, вне всяких внешних аналогий и сближений. В этой самостоятельности С.Н. Ромашко видит отставание, потому что занят другими (кстати, очень важными) задачами.

Думаю, что настало время поговорить о главном, о культурных стереотипах нашего восприятия. Стрессовое состояние современного русского гуманитария приводит иногда к самым неожиданным поворотам. Может быть, причина – в остром переживании неопределенности сегодняшнего дня? Это уж Бог знает! Перед нами по-прежнему остается множество неразрешенных вопросов. Один из

них – как пребывать в мире современной культуры, в каком качестве? Но задачи личного самоопределения не следует подменять общими вопросами. Перед каждым гуманитарием открывается эта перспектива: либо отказаться от движения вперед, либо, оставив в стороне сомнения, предлагать свой путь исследования, свой метод интерпретации чужой культуры, и трудности языка, тяжелое наследие прошлого, здесь совершенно не причем.

Любое сопротивление косной материи – свидетельство *неисследованного и невыраженного*, знак, который указывает нам на то, что можно открывать новое. Главное, чтобы на этой дороге не возникало соблазна судить прошлое, нарушая тем самым принцип историзма, а то можно дойти до каких угодно догадок, оправданий, предположений, снимающих с гуманитария всякую личную ответственность.

В заключение обратимся к одному только примеру, который приводит С.Н. Ромашко. Он недоумевает почему немецкое слово *Aktualität* в названии работы Гадамера перевели как “актуальность”: «Русский аналог – как срезанная верхушка, без всей многовековой глубины истории этого слова, включающей, помимо терминологии, изначальное общеязыковое “действующий – действительный – действенный”. У Гадамера речь идет о том, что красота проявляется, действует, присутствует в реальности в том или ином виде». Напрасно читатель будет ждать от С.Н. Ромашко адекватного комментария. Оказывается (здесь мы следуем общей логике автора) в том, что слово перевели именно как “актуальность” виноваты не конкретные переводчики, а сам язык и, разумеется, сама культура! Неужели не хватило слов? Неужели “актуальность” нельзя было заменить “явленностью” или “действенностью” (философская терминология это вроде бы позволяет)? Нет, виноваты все, но только не переводчик! Странная логика!

Ев.В. Маевский

ПОВСЕДНЕВНАЯ РЫБА

Да, с этим ничего нельзя поделать: границы моего языка, как сказал Витгенштейн, суть границы моего мира. Да, на нашем языке не все скажешь, многое в строку не станет, это у них там рыцарь бедный верен сладостной мечте, пусть ее даже зовут Матерью Божьей, а у наших богородиц строгие глаза, с порога отмечающие любой намек на чувственность. Сергей Ромашко прав: русский Новалис либо невозможен, либо не Новалис.

Как, впрочем, и русский Роберт Бёрнс – не Роберт Бёрнс (беру давно ставший классическим пример: сколько бы не утверждал Чуковский, что “у Маршака мертвая хватка, и он победил-таки этого непобедимого гения и заставил его петь свои песни на языке Державина и Блока”, ценители подлинника знают, что шершавые просторчья и пахучие диалектизмы Бёрнса остались за пределами маршакских переводов). Как и английский *Eugene Onegin* – не совсем “Евгений Онегин”: не зря же этот текст переводился на английский язык не менее пяти раз, а какой переводчик взвалит на себя столь неподъемный труд, если не почувствует, что предыдущие попытки были, увы, предварительны и приблизительны. И так далее – как любил, по свидетельствам, заключать свои рассуждения Хлебников (вот уж, кстати, хрестоматийно непере译имый сочинитель).

Когда-то, очень давно, ныне покойный Рудольф Долганов (выдающийся исследователь творчества Хлебникова, но я его не потому тут вспомнил) наглядно объяснил мне разницу между двумя полярными мироощущениями: инженер смотрит на отказавший механизм и возмущается, почему, мол, он не работает, а гуманитарий смотрит на механизм, исправно действующий, и восхищается, какое же это чудо, что работает-то, а? Неужели и впрямь?

Мне кажется, что огорчение Сергея Ромашко по поводу взаимной неконтактности, а точнее, неполной контактности любимых им культур сродни этой несколько наивной инженерской обиде. Прежде всего, надо еще доказать, что все должно переводиться на все языки. Презумпция обязательности воспроизведения всех значимых текстов во всех имеющихся в наличии этнолингвистических обликах хороша для Библейского общества или для издательской службы Организации Объединенных Наций. Не так давно в газетах промелькнуло сообщение о талантливом человеке, который перевел “Евгения Онегина” на адыгейский язык (есть, говорят, перевод и на аварский). Спасибо этому человеку, он не пожалел усилий и наверняка проявил незаурядную изобретательность. Но я бы все-таки задумался, хотя задумываться об этом, должно быть, неполиткорректно: а не проще ли носителям этих языков, раз уж они внутренне готовы воспринять содержание великого русского романа в стихах во всей его полноте или хотя бы отчасти, взять да и прочесть этот роман в оригинале? Для такого дела можно бы и русский подучить – впрочем, подозреваю, что представители этих народностей, по крайней мере те из них, кто живет в России, его и так знают, ну, может, не все одинаково хорошо.

Но даже если все *нужно* переводить, то отсюда вовсе не следует, что все *можно* перевести. И никакой презумпции полной переводимости не существует даже у миссионеров и ооновских толмачей. Открыли эту истину не Гумбольдт и не Сепир с Уорфом. Интуитивно

она ощущалась всегда и всеми, кто вступал в межъязыковые/межкультурные контакты. Несовпадение лингвокультур есть правило, а не исключение. Рассказывают, что когда молитву “Отче наш” взялись переводить на эскимосский, то фразу “Хлеб наш насущный даждь нам днесь” пришлось, за отсутствием у эскимосов понятия “хлеб”, передать примерно так: “Дай нам сегодня нашу повседневную рыбу”.

И ведь не скажешь, что никакой разницы нет: у них, дескать, рыба, как у нас хлеб, тем более что рано или поздно миссионеры-переводчики неизбежно дошли бы до евангельского эпизода о насыщении Иисусом пяти тысяч голодных пятью хлебами и двумя рыбами, и как тогда? “И велел народу возлечь на траву, и, взяв пять рыб и две...” – что, тоже рыбы?

Причем ситуация перевода с языка близкой культуры – например, перевода с немецкого на русский, да еще в начале XXI в., когда уже накоплен и широко читается огромный массив переводных текстов – это ситуация скорее редкая и, несомненно, благоприятная для переводчика. А вот возьмем-ка перевод с японского. И не какого-нибудь древнего памятника, а самой что ни на есть современной беллетристики: “Из рассказа Акико явствовало, что Дзиро уже бывал в хэя того сэкитори, которого он буквально боготворил. Этот сэкитори имел разряд сэкиваки, ему не удалось подняться выше сантъяку, но и ниже хирамаку он не опускался” (Современная японская новелла. М., 1985. С. 12). Каково?

Раскрою цеховой секрет: в ходе работы переводчица этот черновой вариант несколько усовершенствовала. Слово “сэкитори” было заменено на выражение “борец-чемпион”, а при вторичном появлении – на просто “чемпион”. Слово “хэя”, которое вообще-то чаще всего означает “комната”, в этом контексте должно пониматься как “школа” или “мастерская” – и вовсе исчезло, вернее, сократилось до почти невесомого предлога “у”: “сын уже бывал у некоего борца-чемпиона, которого (...) боготворил”. А к названию борцовского разряда “сэкиваки” добавилось пояснение: “достаточно скромный (разряд)”. Но другие наименования разрядов в окончательном варианте остались как были. И общее ощущение переизбытка варваризмов тоже осталось.

Видите ли, все эти пугающие варваризмы только для нас пугающие, для японцев они звучат вполне обыкновенно и обозначают вполне обыкновенные вещи, связанные с борьбой сумо, с детства знакомой, понятной и милой каждому японцу. Переводчица все эти словечки не то чтобы выколола, но проредила. Могла бы и совсем выколоть, обошлась бы описательными выражениями. А могла бы и первоначальную редакцию оставить – без всяких изъятий. Как ни решай, все будет худо.

Потому что перевод – не только смена плана выражения. Это практически всегда еще и обновление плана содержания, когда более радикальное, когда менее. Сохранишь в переводе чужие звучания, чужие сочетания привычных слов – читатель испытает шок, и хорошо еще, если не оттолкнет шокирующий текст, а задумается: что же все-таки подразумевает чужестранный автор под этими чужими странностями. Уберешь и пригладишь, подстроишь под привычные стандарты – читатель, возможно, будет доволен, но даже не заподозрит, от каких не встречавшихся прежде знаний, мнений и переживаний его отстранили.

Как справедливо отмечает Сергей Ромашко, для русских эта проблематика в высшей степени обычна. Вспомним хотя бы, что «Мольер пришел в Россию через посредство немецких артистов, выписанных указом Петра, – в состоянии (...) неизвестном. Впрочем, вопрос авторства тогда вообще не ставился: на афише писали просто «Доктор принужденный», а кто этого доктора принудил выйти на сцену, публику не интересовало» (Новый мир. 1998. № 3. С. 203). Прошла не одна историческая эпоха, потрудились, наверное, целые поколения российских переводчиков и постановщиков, актеров и критиков, чтобы мы теперь могли сказать с улыбкой узнавания: а-а, «Лекарь поневоле»!

Межкультурные контакты всегда начинаются с шока и немоты, а продолжение находят – если, конечно, вообще его находят – в постепенной выработке общей культурной территории, в создании и пополнении общего фонда смыслов и ценностей. Ну и, конечно, в унификации знаков. Веке в пятом или шестом жители страны Ямато, ставшие позже известными под именем японцев, с мучительным трудом усваивали премудрость тогдашнего центра доступного им мира – Срединной империи, отчаиваясь, что не могут передать в своей неискусной («недоуметельной») речи тонкие оттенки китайской мысли. Не прошло и тысячелетия, как они полностью освоили китайскую лексику, сравнялись со своими учителями и до известной степени даже слились с ними в рамках единой дальневосточной культуры (сохраняя, конечно же, свою несомненную отдельность). А еще сколько-то столетий спустя китайцы и японцы, теперь уже вместе, испытали жестокий стресс знакомства с европейской (вернее, атлантической) цивилизацией и на долгие годы зачислили себя в «чин учимых» ею. Очень трудно давались новые понятия, встречающиеся в подлежащих переводу книгах, – «электричество или кровообращение», впрочем, это еще ничего, это вещи конкретные, а вот «свобода», «право», «философия»! Для «свободы» придумали компактное выражение из собственных лексических ресурсов, что-то вроде «самопричинности», но потихоньку недоумевали: как это – не по воле Неба, а по собственной? Для «права» из того же материала

сконструировали нечто наподобие “властевыгоды”, и слово это очень долго уязвляло всех своим непристойным напоминанием о личных, т.е. сугубо неизменных, интересах. Роман Бульвер-Литтона “Эрнест Мальтраверс” вышел в японском переводе под более доступным пониманию названием, выраженным в лучших традициях классической дальневосточной словесности “Весенняя повесть о цветах и ивах”. Причем фраза, которая в оригинале звучит примерно следующим образом: “Как счастлив был бы я сорвать хотя бы один поцелуй с этих коралловых уст”, в переводе оказалась переданной так: “Если бы я мог хотя бы раз лизнуть ваши алые губы”. Поцелуй был в новинку, и хотя слово для него к тому времени уже было изобретено, переводчик предпочел употребить выражение “лизнуть”, определенно чувствуя, что лизать все-таки гораздо приятнее, чем целовать.

Все это, заметьте, не в незапамятные времена, а меньше полутора столетий назад. Да что там: “В 1946 г., – сообщает журналист-японец Дональд Ричи, – кинокомпания Дайэй объявила, что снимает первую в истории японского кино сцену поцелуя. (Не постельную сцену! Просто поцелуй! – Е.М.) Но в последний момент компания не выдержала. Режиссер упрятал главное событие от зрительских глаз: прежде чем начать целоваться, героиня стыдливо раскрывала зонтик”.

С одной стороны, сейчас японская, а в значительной мере и китайская цивилизация полностью интегрированы в мировую. Весь Толстой переведен на японский язык по меньшей мере трижды; поэма “Москва-Петушки” и та переведена (с потерями, конечно, да ведь как же иначе? Переводчица Харуко Ясуока – женщина очень талантливая, но *абсолютно* непьющая). С другой стороны, Юкио Мисима или, скажем, Нагиса Осима прочно вошли в общемировой литературный и кинематографический тезаурус. Кстати, о поцелуях и прочем эти авторы иногда рассказывают и показывают такое, что куда там целомудренному Западу. (При этом понятие “целоваться” в нынешней японской речи иначе и не выразишь, как словами “делать *кису*” – от английского *kiss*.) И достигнута эта проницаемость границ во многом – если не в первую очередь – именно усилиями переводчиков.

Спору нет, переводчик, как заметил однажды высокий профессионал перевода Борис Дубин, “всегда в положении вернувшегося из дальнего края или чудесного сна, когда тот пытается показать на пальцах, как там зелены деревья и студены озера”. Удивляться этому не стоит, сокрушаться нет смысла: иначе быть не может. Но глаза бояться, а пальцы-то делают: глядишь, пройдет поколение-два, и окажется, что японцы вполне органично усвоили слово (и понятие) “кису”, а русские – слова и понятия “сэнсэй”, “хайку” или, допустим,

“суси”. (Вот только до каких пор можно напоминать, что не “суши”, а именно “суси”, в силу давней уже традиции, будет правильно по-русски?)

Впрочем, не надо думать, что эти проблемы возникают только при межъязыковом переводе. В некотором смысле разные “языки” сосуществуют даже в пределах одного, нашего родного. В. Пьецух как-то высказал мнение, что тому, кто знает слово “самодовлеющий”, непросто будет договориться с употребляющим слова “падла” и “мочить”. Неплохо бы припомнить и то, какие, мягко говоря, специальные значения были приписаны в советском новоязе таким выражениям, как “ударный” или “буржуазный”. Ничего: пожилы – поняли, что по-русски можно говорить и иначе. Перевели, так сказать, с ньюспика. И это всегда и везде: в любой стране, в любой культуре значения слов меняются со временем и/или обстоятельствами.

Вот почему не надо ни удивляться, ни огорчаться, что лингвокультуры не совпадают. Надо видеть, где они не совпадают, показывать это (что на своем участке превосходно делает Сергей Ромашко) и, разумеется, переводить – постоянно, терпеливо и с надеждой. Перевод не пир, а повседневный хлеб культуры. Или, если хотите, повседневная рыба.

В.А. Мильчина

АПОРИИ И ИСТОРИЯ

В статье С.Н. Ромашко можно выделить две части: 1) конкретный и вполне интересный анализ истории переводов Новалиса и причин, по которым они не стали удачей; здесь все очень убедительно; 2) размышления общего порядка насчет взаимоотношений языков и принципиальной возможности перевода с одного национального языка на другой. Вопрос правомерен, но Ромашко его сужает: его интересует не вообще возможность перевода, а возможность перевода с “западных” языков на русский. И тут его позиция странным образом напоминает комплекс неполноценности, который особенно остро проявился у нас в начале перестройки: в цивилизованных странах есть все, чего нет у нас, а трудности и проблемы полностью отсутствуют. Так же выходит и у Ромашко с языком: в цивилизованных странах ко всякому слову и понятию есть культурный и адекватный эквивалент, а у нас чего нихватишься, ничего нет.

Разумеется, понятий, которые передаются русским переводом не вполне адекватно, без учета всех подразумеваемых оттенков, в любом языке достаточно. Приведу примеры из близкого мне фран-

пузского: конечно, *civilité* – это не вполне и не только “учтивость”; *honnêteté* (в XVII в.) – не совсем та или даже совсем не та “порядочность”, о какой говорим мы в наших современных разговорах; а *sociabilité* неплохо передается словом пушкинской эпохи “общезительность” – только заодно приходится объяснять современному русскому читателю, что, собственно, это слово значит. Так что сами по себе наблюдения С.Н. Ромашко вполне справедливы. А вот справедливы ли те катастрофические выводы, к которым он приходит? На мой взгляд, не вполне.

Мне кажется, что все обстоит не так уж трагично. С одной стороны, греческая “апория”, которую Ромашко приводит в пример нашей беспомощности, и у французов, и, между прочим, у столь опередивших нас на пути прогресса немцев – тоже апория (так что не одни мы такие уцербные, не доросшие до “древних пластических греков”). С другой стороны, и в русском можно подыскать такие слова, для которых нет эквивалентов в западных языках, и это вовсе не только пресловутые “спутники” (космические) и “колхозы”, но и вполне простые понятия. Когда я, стыдясь, что не знаю простого слова, спросила у знакомой “русскоязычной” француженки, как сказать по-французски “очередной”, она демонически захохотала и сказала: “Ты что, не знаешь, что это вечная проблема? Никак!” Таких слов “без взаимности” можно подобрать массу в любом языке, а затем выводить из них разные весьма живописные и, честно сказать, недорого стоящие спекуляции насчет национального духа. Особенно ярко это видно на примере пословиц; так, согласно словарю, французская пословица “Qui a bu, boira” [Кто пил, будет пить и впредь] имеет в качестве русского аналога пословицу “Горбатого могила исправит”. И какой мы из этого сделаем вывод? Что французы все пьяницы, а у русских повышенный процент смертности?

Итак, в том, что переводчики и историки постоянно сталкиваются с проблемой “неполного соответствия” перевода оригиналу, я с С.Н. Ромашко согласна. Другое дело, как эту проблему решать? Мне кажется, что ответ на этот вопрос имеет два аспекта: исторический и практический.

Начнем с исторического аспекта. Рассуждая о том, что перевод почти всегда не вполне адекватен (или даже вполне неадекватен) подлиннику, Ромашко, как мне кажется, немножко ломится в открытую дверь. Совершенно очевидно (даже без ссылок на Цветаеву), что соседи воспринимают национальную культуру не так, как местные уроженцы. И фиксировать, как это восприятие осуществлялось, лучше (и плодотворнее) не с интонациями прокурора (русская культура не доросла до Новалиса!), а в более спокойных тонах! Например, по-видимому, Ромашко прав в том смысле, что мистический эротизм Новалиса русской культуре первой половины XIX в.

был не очень интересен. Но из чего следует, что в немецком романтизме главное – мистический эротизм Новалиса, а все остальное – второстепенно и нехарактерно для этого романтизма? Не будем даже касаться Гофмана, от которого Ромашко брезгливо отмахнулся (хотя тут феномен не только русский: французы в 1820–1830 гг. тоже к Новалису были вполне равнодушны, а Гофмана перевели чуть не целиком). Но в немецком романтизме была-таки – и играла немаловажную роль – тема художника; был Вакенродер с его “Фантазиями об искусстве” и был полный перевод этой книги на русский, сделанный С.П. Шевыревым, Н.А. Мельгуновым и В.П. Титовым не когда-нибудь, а в 1826 г.! И для московских Любомудров “Фантазии” Вакенродера сделались на какой-то период едва ли не “книгой жизни”.

Дело, однако, не в степени известности или неизвестности, актуальности или неактуальности для России немецкого романтизма; дело в том, как следует относиться к неизбежным (в этом Ромашко прав) отклонениям от подлинника, которые имеются в любом даже самом прекрасном переводе. На мой взгляд, эти отклонения – одна из форм рецепции, и относиться к ним (если подходить к делу исторически) нужно соответственно – как к объекту исследования. Бывают отклонения, объясняющиеся личными особенностями переводчика, а бывают такие, которые связаны с его принадлежностью к другой национальной культуре. Больше того, довольно часто дело обстоит еще сложнее: две национальные культуры контактируют не напрямую, а благодаря посредничеству представителя третьей нации. Переводы при этом делаются в соответствии с традицией оккупации, заложенной именно посредниками, а такая традиция оказывается еще более субъективной и, если угодно, “искаженной”.

Напомню, например, что идея пленительной “русской души”, в объективное существование которой и по сей день верят многие французы, была создана французом Мельхиором де Вогюэ на пересадочной станции между Францией и Москвой (в Берлине); именно после его книги “Русский роман” (1886) французы стали воспринимать (весьма специфическим образом, через призму этой самой мифологии “русской души”) романы Толстого и Достоевского; между тем, как показано в недавней статье², в формировании образа России, который создал Вогюэ, весьма значительную роль сыграли его берлинские впечатления.

Есть другой случай, для нас ценный тем, что он имеет прямое отношение к статье Ромашко. Негодуя против неправильного с его точки зрения, образа немца эпохи романтизма как «воздыхающего придурка “с душою прямо геттенгенской”», Ромашко спрашивает, откуда он вообще взялся, и, видимо, считает свой вопрос сугубо риторическим. Между тем на него может быть дан вполне конкретно-ис-

торический ответ: образ этот “взялся” от г-жи де Сталь, между прочим, большой энтузиастки переводов (о чем речь пойдет чуть ниже). Именно ее книге “О Германии” (1810, изд. 1813) русское литературное сознание (впрочем, не только русское, но и французское тоже) обязано представлением о Германии как стране возвышенных чувств и благородных идей, родине романтизма и идеализма. Г-жа де Сталь увидела в Германии, в немецкой литературе и немецкой философии образец бескорыстия и самоотверженности – “энтузиазма”, которого, по ее убеждению, остро недоставало современным ей французам. И свой “портрет” немецкой культуры она выстроила так, чтобы доминирующей чертой казался этот самый энтузиазм. Г-жа де Сталь была писательницей очень знаменитой – и благодаря своим литературным произведениям, и благодаря своей политической биографии (Пушкин писал, что ее “удостоил Наполеон гонения, монархи доверенности, Европа своего уважения”); ее видение немцев и немецкой культуры в определенном смысле продолжало давнюю, привычную традицию мышления “национальными типами”³, наконец, сама французская литература в начале XIX в. сохраняла лидирующее положение, и то, что было сказано знаменитым французом (француженкой), остальные нации были склонны принимать на веру и усваивать⁴. В результате многие поколения читателей, и русских, и французских (подчас даже этого не осознавая), смотрели на Германию и немцев глазами г-жи де Сталь, видели в ней исключительно родину спиритуалистической философии и бескорыстной нравственности – все то, что было живописно поименовано А. Бестужевым (Марлинским) “немецким бутербродом под туманом”⁵. Так что “туманная Германия”, из которой вернулся пушкинский Ленский, имеет вполне конкретного создателя – Жермену де Сталь.

Конечно, немцы к портрету, нарисованному де Сталь, отнеслись намного прохладнее, чем другие европейцы: они-то знали, что действительность гораздо более многообразна. “О слепая курица! О женщина без чутья и музыкального слуха! В Гёте больше воображения, в Шиллере больше чувства. Неужели? меня это бесит”, – негодовала немка Рахиль Варнгаген⁶. А что делать нам? Негодовать вместе с Рахилью, осуждать Жермену де Сталь (между прочим, женщина была неглупая; ее любовник и литературный единомышленник Бенжамен Констан говорил, что ума в ней хватило бы на десять выдающихся мужчин) за то, что она, выражаясь словами С.Н. Ромашко, “подправила образ Германии *ad usum Delphini*”? По мне, так негодовать не стоит, а стоит замечать искажения и принимать их в расчет.

Еще раз повторю: совершенно справедливо, что всякий перевод чего-то не передает и что-то искажает, но вряд ли следует из этого

делать катастрофические выводы о невозможности переводов вообще.

Конечно, изверившись в качестве переводов, можно дать благой совет читать все в подлиннике. Кстати, в истории дискуссий о переводе уже был такой эпизод (наверняка не один, но я приведу тот, что знаю). 8(20) июля 1810 г. русский поверенный в делах при Сардинском дворе князь Петр Борисович Козловский, изнывая от скуки провинциальной глуши, каким был в ту пору сардинский город Кальяри, пишет письма сразу двум великим французам, с которыми он к этому времени был хоть и не очень близко, но знаком: Шатобриану и Жермене де Сталь, причем Шатобриану он, естественно, пишет по-французски, а г-же де Сталь, тремя годами раньше воспевавшей Италию в романе “Коринна”, – по-итальянски. Оба письма полны восхищения, но с г-жой де Сталь Козловский осмеливается не согласиться в одном пункте, а именно том самом, который интересует и нас с Ромашко. Козловский идет даже дальше Ромашко: он говорит, что талантливым людям вообще ни к чему знакомиться с произведениями чужих народов, а значит, нет никакой нужды эти чужие произведения переводить: “Всего одно лишь решился бы я возразить против мнения этой божественной женщины. Никто более меня не восхищается разносторонностью или, вернее сказать, универсальностью ее познаний; но я не могу разделить ее мысли, будучи народу для развития его гения необходимо пользоваться произведениями гения других народов, ему современных. (...) В конце концов Расин писал, не зная Шекспира; многие из перворазрядных английских писателей не подражали французским и не изучали их, а итальянцы каждый день жалуются на галлицизмы, которые испортили их язык переводами, никогда не стоящими подлинника. (...) Я слышал, как англичане жаловались, что изучение французского языка вскоре лишит их того островного своеобразия, которым гордятся их славнейшие писатели. Лагарп во Франции выступал яростно против культивирования тех экзотических растений, которые, будучи перенесены на чужую почву, дают лишь ублюдочный плод, а Альфieri всегда отказывался не только подражать произведениям какой-либо страны, кроме своей собственной, – исключая сочинения древних, – но и читать их”⁷.

Ответила ли г-жа де Сталь непосредственно своему русскому поклоннику и одновременно оппоненту, неизвестно, но таким ответом можно считать ее статью “О духе переводов”, опубликованную впервые в переводе на итальянский в январском номере миланского журнала “Библиотека итальяна” за 1816 г. (русский перевод в кн.: *Сталь Ж. де. О литературе. М., 1989. С. 384–390*). Там говорится: “Конечно, можно обойтись вовсе без переводов – стоит только изучать все языки, на которых писали великие поэты: греческий,

латынь, итальянский, французский, английский, испанский, португальский, немецкий; но это отняло бы много сил и времени, да и не всякому такой труд по силам. Меж тем если желаешь творить добро, нужно в первую очередь помышлять об интересах всего человечества. Скажу больше: даже тот, кто понимает чужой язык, получает от превосходного перевода на язык своего народа удовольствие более глубокое и искреннее. Чужестранные красоты сообщают отечественному слогу новые обороты и оригинальные выражения. Переводы иностранных поэтов надежнее любого другого средства предохраняют литературу любой страны от банальных речений – недвусмысленного свидетельства упадка”.

При этом де Сталь сознает, что переводчик может исказить оригинал, “подтягивать” его к нормам собственного языка и собственной национальной культуры: “Однако тому, кто в самом деле хочет приносить пользу переводами, не следует уподобляться французам, которые окрашивают все переводимые сочинения в привычные их соотечественникам тона, пусть даже при этом все, к чему прикасается француз, обращается в золото, одними драгоценностями сыт не будешь; люди не найдут, чем питать свою мысль: под разными масками взору их будет являться всегда одно и то же лицо. Этот упрек, против которого французам нечего возразить, тем более обоснован, что французский язык ставит перед стихотворцами бесчисленные препятствия. Немногочисленность рифм, однообразие строк, почти полное отсутствие инверсий ограничивают искусство поэта некими пределами, отчего в стихах непременно повторяются если не одинаковые мысли, то по крайней мере похожие полустишия; язык французской поэзии отличается некоей монотонностью...”

Одним словом, у Жермены де Сталь к языку французских переводов было ничуть не меньше претензий, чем у Сергея Ромашко к языку русскому, однако в выводе она не колеблется: “На свете существует так мало первоклассных сочинений, гении, в какой бы области они не проявляли себя, рождаются так редко, что, будь каждая из современных наций принуждена ограничиться лишь своими собственными сокровищами, человечество прозябало бы в нищете. К тому же обмен идеями – тот вид торговли, преимущества которого наиболее очевидны”.

Иначе говоря, переводить нужно и можно, хотя языки имеют разную “совместимость” друг с другом (де Сталь, например, считала, что немцы переводят Гомера точно, но не сохраняя гармонии оригинала, а итальянцы, порой поступаясь точностью, лучше передают его дух).

Тынянов говорил: в споре между Катениным и Пушкиным о том, можно ли так запросто обвинять человека (Сальери) в убийстве,

я на стороне Катенина. Так вот, в споре Козловского и г-жи де Сталь о том, нужно ли и можно ли переводить произведения “чужой” словесности я – на стороне де Сталь. И как историк литературы, и как практикующий переводчик. Конечно, трудности есть. Но насколько они неразрешимы?

И здесь от исторической мы переходим к практической части. Что может сделать переводчик практически, чтобы не слишком сильно предавать оригинал? По меньшей мере, две вещи.

Во-первых, следует помнить, что мы переводим (в особенности если речь идет о текстах несовременных), балансируя между двумя крайностями. С одной стороны, существует привычная условность: так, такими словами принято переводить на русский, например сочинения романтиков. С другой – своего рода “шоковая терапия”: а вот так их переводить не принято, но такой шокирующий перевод позволит понять, как на самом деле выглядели они на родном языке в эпоху их первого появления (один из крайних случаев такой “шоковой терапии” – верлибр “Неистового Роланда” в переводе М.Л. Гаспарова). Задача переводчиков – всякий раз заново искать компромисс между этими двумя крайностями.

Во-вторых, есть вещи, которые можно передать только описательно, и на это существует комментарий (комментарий переводчика!), который вовсе не обязательно должен пояснять только реалии или латинские выражения. В идеале переводчик должен был бы отдельно формулировать свои предпосылки и свой “угол искажения”. Между тем современные переводчики если и осмыслиют свою деятельность, то плоды этой рефлексии мы видим далеко не всегда. Хотя прецеденты есть: назову, например, замечательное “Послесловие переводчика”, которым Ю.Я. Яхнина дополнила свой перевод “Мемуаров” кардинала де Реца (М., 1997), или “Систему мировых эпох” Шеллинга в переводе Е. Борисова (Томск, 1999), где переводчик, прекрасно отдавая себе отчет в наличии “нерешенных задач”, перечисляет “проблемные моменты” перевода и подчас приводит даже два эквивалента к одному и тому же слову.

Кстати, когда речь идет о литературе прошлого, наивно считать, что понимание многозначных терминов зависит только от врожденного знания языка. Вот понятие *vague des passions* (смутность страстей), которому Шатобриан посвятил знаменитую девятую главу третьей книги второй части трактата “Гений христианства”: “Мы познаем разочарование, еще не изведав наслаждений; мы еще полны желаний, но уже лишены иллюзий. Воображение богато, обильно и чудесно; существование скудно, сухо и безотраднo. Мы живем с полным сердцем в пустом мире и, ничем не насытившись, уже всем пресыщены”. Современный француз знает, что такое *vague*, – но если он не знает, почему Шатобриан называет это свойство “преступ-

ной меланхолией, порождаемой теми беспредметными страстями, что сжигают одинокое сердце”, если ему не объяснили, что в моралистических трактатах XVIII в. это самое *vague* трактовалось как пустота (пустота – это одно из “словарных” значений этого слова), томление, стремление к неизведанному, уводящее от счастья, а Шатобриан, подхватив эту традицию, объявил это абстрактное *vague* свойство конкретного, современного ему, послереволюционного поколения, – ему будет так же трудно понять главу “О смутности страстей”, как и русскому читателю. Подозреваю, что и с Geist’ом дело обстоит так же.

Ромашко обратился к истории (в данном случае переводов Новалиса), чтобы доказать, что адекватный перевод невозможен. Я настроена более оптимистично; на мой взгляд, из той же истории можно извлечь вывод совершенно противоположный: перевод всегда был неточен, всегда искажал оригинал (но всякий раз по-разному – чем и интересен). И всегда приносил какую-то пользу. Ну что ж, значит, будем искажать дальше (желательно – отдавая себе в этом отчет). Особой апории я в этом не вижу.

¹ Приведу в пример недавнюю публикацию молодой французской исследовательницы: Калиновски И. Гельдерлин во французской литературе 1930-х годов // Литературный пантеон: национальный и зарубежный. М., 1999. С. 137–147. Здесь, на мой взгляд, образцово показано, каким образом французы брали из Гельдерлина только то, что было нужно им в данный момент, и тем самым, конечно, отчасти “искажали” его первоначальный облик, но при этом Гельдерлин (понятый не вполне адекватно) оказывался для них едва ли не “главным” поэтом. Никаких упреков своим соотечественникам в недопонимании немецкого автора Изабель Калиновски при этом не высказывает.

² См.: Eshagne M. Le train de Saint-Petersbourg. Les relations culturels franco-germaines-russes après 1870 // Philologiques IV. Transferts culturels triangulaires France–Allemagne–Russie. P., 1996. P. 310–335.

³ Пожалуй, один из наиболее характерных примеров такого мышления приводит в своей книге “Фон Визин” П.А. Вяземский, вспоминая «анекдот путешественника, который, проезжая чрез один немецкий город, видел, как в гостинице рыжая женщина била мальчика, и записал в своих путевых записках: “Здесь все женщины рыжие и злы”». Но если в этом анекдоте “портретирование национальностей” явно доведено до абсурда, то на страницах русских журналов первой трети XIX в., во всевозможных очерках и заметках “мифологизированные” фигуры светских французов, медлительных англичан, грубоватых немцев возникали вполне всерьез.

⁴ Точнее всех эту ситуацию охарактеризовал В.К. Кюхельбекер в статье “О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие” (1824): «Было время, когда у нас слепо припадали перед каждым

французом, римлянином или греком, освященным приговором Латарпова "Лицея". Ныне благоговеют перед всяком немцем или англичанином как скоро он переведен на французский язык: ибо французы и по сию пору не перестали быть нашими законодателями; мы осмелились заглядывать в творения соседей единственно потому, что они стали читать их».

⁵ Бестужев (Марлинский) А.А. Соч. М., 1981. Т. 2. С. 412.

⁶ Цит. по: Tarn J.-F. Le marquis de Custine ou les malheurs de l'exactitude. P., 1985. P. 63.

⁷ Цит. по: Струве Г.П. Русский европеец. Сан-Франциско, 1950. С. 85-86.

М.Л. Гаспаров

НЕСКОЛЬКО "ТРИВИАЛЬНОСТЕЙ"

Мне всегда хотелось перевести одно и то же произведение двумя способами – для знатоков и для простых читателей; и посмотреть, какая получится разница. Например, чтобы один перевод Марка Аврелия был так ювелирно точен, как в "современной японской новелле", цитируемой Е. Маевским, а другой так волен – с пропуском малоизвестных имен, реалий и проч., – чтобы Лев Толстой мог включить его в "Круг чтения". Если бы оба оказались удачны, то я уверен, что для русской культуры более полезен был бы второй.

Нельзя объять необъятного. Нельзя с одинаковой профессиональной точностью знать все участки мировой культуры, как нельзя в одинаковом масштабе – скажем, 50 километров в сантиметре – знать карту Подмосковья и карту Южной Америки. С.Н. Ромашко лучше меня знает, какой был на самом деле (т.е. по такому-то и такому-то последнему научному слову) немецкий романтизм – с Новалисом в центре. Но, наверное, некоторые другие области – ему виднее, какие – он знает так же несовершенно, как и я: как лубочные картинки, нарисованные не по последнему, а по предпоследнему научному слову. (Вместо "лубочные" сейчас чаще говорят: "мифологические"). Так живем все мы, и ничего страшного в этом нет: лишь бы помнить, какой перед тобою масштаб и как перейти при необходимости от мелкого масштаба к крупному.

Нет двух людей, у которых состав представлений о мире был бы одинаков: у каждого он складывается в неповторимых напластованиях впечатлений его индивидуальной биографии. Точно так же нет двух одинаковых картин мировой культуры для двух национальных культур. Для Англии Байрон второстепенный поэт, а для Европы – первостепенный, потому что Англия и Европа воспринимали его в разных обстоятельствах и на разном фоне. Россия знает немецкий романтизм по Уланду и Гофману, а не по Новалису, но так для это

Безнадёжно плохо? Если бы я был преподавателем русской литературы, я попробовал бы объяснять, что такое романтизм, по Пелеяеву; что такое реализм, по Помяловскому; что такое символизм, по С. Соловьёву; а потом показывал бы, насколько выходят за эти пределы Пушкин, Толстой и Блок. Ф.Ф. Зелинский когда-то даже в энциклопедической статье об И. Анненском умудрился пожалеть, что покойный любил Гейне, как это свойственно всем, кто не понимает, что такое настоящая немецкая поэзия. Но, наверное, если бы Анненский не любил Гейне, русская поэзия стала бы немного бедней, а составлять представление о Гейне по Анненскому все равно никто не будет. Как и о Геттингене по Ленскому, и т.д. Мы не спом, когда нам напоминают, что никто из нас не в состоянии "по-ть" исчерпывающе и адекватно даже самого близкого человека, — почему мы раздражаемся при мысли, что точно так же и никакой культуре невозможно понять до конца другую?

Плач по горемычной участи немецкого романтизма в русском понимании — дело психологически понятное. Я бы тоже мог попла-ться о том, как непохожа античность Пушкина или Гёте на ту ан-тичность, которая кажется мне "настоящей". Но это был бы плач по-доразумению. Ни русская, ни немецкая культура не задавались це-лю построить достоверный образ античности. Они строили только-их себя, а из античности выхватывали только то, что им в каж- данный момент лучше годилось для этой стройки. (Только так-ывает в истории. Рим обиделся бы, если бы узнал из наших учеб-ков, что его историческая роль была в том, чтобы донести до нас-ескую культуру, и что сделал он это недостаточно старательно: то же был занят не Грецией и не нами, а самим собой). Сменя- моменты, сменялись и образы. Был Цицерон "настоящий",-рый интересен только для спорящих о нем историков, и были-евековый Цицерон — философ, ренессансный Цицерон — сти-вольтерьянский Цицерон — публицист, моммзеновский Цицерон —-тепа и нынешний Цицерон — интеллигент; все они одинаково-ы для истории культуры, которая исследует, как же все они по-лись, — только не нужно ни смешивать их, ни уничтожать всех-я одного, даже "настоящего".

зык — такой же продукт истории национальной культуры, как-тина мира. Хороших и плохих языков нет, хотя каждой культу-ависимости от исторического настроения кажется, что ее язык-рше всех, то хуже всех. Лучше всего об этом сказано у Набоко-предисловии к русской "Лолите": оказалось, что английский-лучше приспособлен к таким-то элементам содержания, а рус-зык — к таким-то. Читателю предоставляется по двум автор-текстам Набокова стереоскопически представить себе единую-скую мысль. Точно так же набор обычных переводов должен

бы давать читателю стереоскопическую картину если не мысли, то текста оригинала. “Гамлета” с параллельным текстом английского оригинала и очередного русского перевода мы видели хоть и редко, но все же не один раз. Когда “Гамлет” должны были издавать в “Литературных памятниках”, я предложил напечатать параллельно два перевода, слева Лозинского, справа Пастернака: по тенденциям они противоположны, стереоскопичность получилась бы интересная. Может быть, такой публикации заслуживал бы и Новалис Ивана и Микушевича: что сказал бы об этом читатель? А в Италии издавалась серия тройных переводов: слева “Буколики” Вергилия, справа перевод П. Валери, внизу итальянский подстрочник (Вергилия); слева “Humpty Dumpty” Л. Кэррола, справа перевод Антонена Арто, внизу итальянский подстрочник. Мандельштам, мечтавший, чтобы переводы толкали пролетарскую молодежь к чужим языкам, был бы этим доволен.

Набоков говорил о разнице семантических запасов русского и английского языка, а есть еще разница грамматических запасов. Латинский поэтический язык – со свободным, инвертированным порядком слов; как из-за этого полувыцветают латинские стихи в русском переводе и совершенно выцветают во французском или английском, знает каждый сравнивавший; чем это компенсировать, каждый переводчик решает сам. А. Каравашкин цитирует тонкое замечание С.С. Аверинцева о том, как церковнославянский язык выработал систему словообразования, позволявшую копировать греческие “грозди слов, сцепляющихся в единое слово”, – наверное, было бы интересно перевести греческие акафисты на палеоазиатские языки, где в единое слово сцепляются целые предложения. Может быть, получилось бы гораздо бледнее – в этих языках такие “грозди” выглядели бы не праздниками, а буднями языка. Я пробовал дать себе отчет, чем меня не удовлетворяет русский перевод макферсоновского “Оссиана”, и попробовал в уме отредактировать его так, чтобы все русские фразы и части фраз завершались твердыми мужскими окончаниями, как в английском, – текст звучал по-иному, мне понравилось. Стоило бы ради этого жертвовать другими элементами оригинала? Вряд ли; но приложить такой перевод к основному для стереоскопического оттенения, может быть, и стоило бы.

И, пожалуй, самое главное. Еще раз: не нужно забывать, что настоящий Новалис и настоящий Цицерон – “настоящие” только в привычках. Они – настоящие только с точки зрения последнего слова современной науки (или псевдонауки); пройдет поколение, наука скажет следующее слово, и наши Новалис и Цицерон отодвинутся в ту же галерею лубочных мифов, где толпятся “геттингенские придурки” и бородатые мудрецы. Я согласен с вопросом В. Мильчиной: “Из чего следует, что в немецком романтизме главное – мистиче-

ский эротизм Новалиса, а все остальное второстепенно и не характерно?" Только из того, что сейчас (по таким-то и таким-то причинам) в моде метафорика телесности, и эротическое "тело" стало чем-то вроде мировой субстанции, как "вода" и "воздух" ионийских философов? Будем помнить, что при всем нашем стремлении к истине наши интерпретации исторических памятников столько же проясняют их, сколько затемняют, и попросим за это прощения у потомков. Они простят нас, потому что их интерпретации будут таковы же.

Л.М. Баткин

О ПРОБЛЕМЕ "ЧУЖОГО ТЕКСТА" И О ТОМ, БЫЛ ЛИ "НАСТОЯЩИЙ ПЕТРАРКА"

Последнее действительно "самое главное". У М.Л. Гаспарова вопрос об истинности историко-культурных толкований задан на примере Новалиса и Цицерона, я же – *pro domo suo* – подставил имя Петрарки. Михаил Леонович отвечает скорее отрицательно. Поскольку "настоящие" все они "только в кавычках". "Они – настоящие только с точки зрения последнего слова современной науки (или псевдонауки); пройдет поколение, наука скажет следующее слово, и наши Новалис и Цицерон отодвинутся (...) в галерею лубочных мифов." Будем помнить, что при всем нашем стремлении к истине наши интерпретации исторических памятников столько же проясняют их, сколько затемняют (...).

Запомним эти суждения. Я хотел бы вернуться к ним в заключение своей заметки. Пока же проблема понимания чуждого гуманитарного текста меня занимает отнюдь не на высоком культурно-историческом уровне *встречи двух культур* (например, русской с немецким романтизмом). Для начала присмотримся-ка попросту, присев за небольшой круглый стол, мы поняли текст своего коллеги С.Н. Ромашко.

Припоминаю, в 1959 г. я был донельзя обескуражен тем, что при суждении моей кандидатской диссертации, где, в частности, предложено новое решение давнишней загадки "черных и белых гвельфов", объяснение коих привело, как известно, к изгнанию Данте, – мои аргументы, вовсю нахваливая анализ хроник и убедительность выводов, однако поняли их, как нынче выражаются, "с точностью до наоборот". По молодости лет я, выслушивая странные комплименты, тихо бесился. А.Д. Люблинская же в ответ на мою жалобу молвила: "Но, Леня, ведь гуманитарии вообще очень редко понимают, что читают друг у друга".

В течение нескольких последующих десятилетий мне довелось наблюдать более, чем достаточно, дабы убедиться, насколько А.Д. была права. Причем речь идет о самых что ни на есть серьезных исследователях. Способность *соразмерно* реконструировать ход чужой мысли, пусть даже сам ты смотришь на дело иначе, это поистине редкий талант. Более редкий, чем даже собственная мыслительная гуманитарная одаренность.

Поскольку я не имею, разумеется, никаких оснований, как бы ни хотелось, считать себя исключением из общего правила, приходится предположить, что именно мое понимание С.Н. Ромашко и недоумение по поводу направления высказываний его оппонентов могут оказаться как раз неадекватными. Однако боязнь высказаться непонятно никогда еще не остановила ни одного гуманитария. Эта тенденция тоже вполне верна, не так ли? Поэтому я рискну сказать следующее.

Заслуга статьи "Недоуметельное языка моего" состоит в том, что автор, вопреки милому названию, очень быстро уходит от избыточной темы, т.е. от неизбежной чисто лингвистической затрудненности любого художественного перевода, к проблемам культурно-историческим и, если угодно, к вечнозеленой проблеме понимания *инокультурного*, "чужого" текста. То есть к тому "самому главному", что сразу же безошибочно выделил у С.Н. Ромашко и чем поэтому заключил свой отклик М.Л. Гаспаров.

Но дело даже не в этом. Ценность статьи, по-моему, определяется тем, что, заведя речь о герменевтике, автор ни на мгновение не перестает быть переводчиком. Чутко открывая обсуждение "важной подмены, которая случилась с романтизмом в России", со знаменитой статьи М.И. Цветаевой о "Лесном царе" Гёте и Жуковского, автор далее сосредоточивается на судьбе Новалиса в руках русских переводчиков. Он подкрепляет свои соображения о том, *в чем именно* Новалис так и не дался русской культуре, выдержками из оригиналов, своими подстрочниками – и переводами вообще-то превосходных мастеров, тем не менее упорно приписавших в стихи Новалиса, что и впрямь довольно странно, традиционные "романтические" фразеологизмы, сглаженность, анемию взамен вольной экспрессии и мистической эротики.

По словам В.А. Мильчиной: "в статье С.Н. Ромашко можно выделить две части: 1) конкретный и вполне интересный анализ истории переводов Новалиса и причин, по которым они не стали удачей; здесь все очень убедительно; 2) размышления общего порядка насчет взаимоотношений языков и *принципиальной возможности перевода с одного национального языка на другой* (курсив мой. – Л.Б.)". Отклик В.А. Мильчиной посвящен отвержению второй части и содержит сами по себе дельные и неоспоримые

утверждения, не говоря уже о прекрасных выдержках из умницы мадам де Сталь.

Не совсем хорошо лишь то, что никакой "второй части" в статье С.Н. Ромашко в общем-то нет. Это десять страниц из пятнадцати – статья о переводах Новалиса и попутно о восприятии немецкого романтизма вообще в русской традиции. По существу и в главном – только об этом. Наблюдения автора о крайней культурно-психологической затрудненности и драматической неслучайности искаженных "переводов с одного национального языка на другой" сплывают – притом, по оценке В. Мильчиной, "очень убедительно" – в связи именно с этой конкретной исторической культурной ситуацией.

С.Н. Ромашко и впрямь примсшал к своей небольшой, но емкой арменевтической теме несколько внутрицеховых высказываний, отчасти рутинных, отчасти, напротив, с перебором. Режут глаз два или три запальчивых примера и преувеличения. Но в любом случае водить вокруг всего этого споры кажется неадекватным.

Статья, повторяю, к счастью, написана не о том.

С.Н. Ромашко взял случай "бессилия" переводчика ввиду предлагаемого автором глубокого и даже вряд ли сознаваемого перевода фундаментально *инаковых культурно-исторических предположек и состояний*.

Мысли о том, *почему именно так* переводили Новалиса в России, т.е. попытки автора быть историчным, к сожалению, нисколько не заинтересовали оппонентов. Зато незамедлительно и справедливо уарили по маргинальным просчетам и проколам. Предмет дискуссии оказался, пусть отчасти по вине самого автора, подмененным, а ли не призрачным. (Кроме высказывания М.Л. Гаспарова, на которое я обещал отозваться особо.) Любой внимательный редактор посоветовал бы удалить незадачливые вкрапления, они без пера для текста поддаются вычеркиванию, и о чем тогда был бы "круглый стол"?

Выстраиваемая С.Н. Ромашко иерархия имен немецких романов по их удельному художественному и историко-культурному статусу и положению в литературной системе, как всегда в подобных случаях, отнюдь не лишена субъективности и условности (какие фигуры "центральные" и какие не "центральные"), заслуживает все же достаточно серьезного отношения. Ведь она понадобилась потому, что, по мнению автора, усвоение романтизма в России было пограничным и шло по периферии феномена.

Происходила "подмена позиции жанром". Это любопытное утверждение. То есть романтическое настроение и мироощущение превывали русского читателя первой трети XIX в. не столько по той своей сути, не благодаря глубокой всемирно-исторической

переломности, – но то ли при помощи зачаровывающей балладности, то ли через экзотику (в условиях России мусульманскую и горскую, таковы ранние поэмы Пушкина, и “Мцыри”, и проза Бестужева-Марлинского), то ли посредством “какой-нибудь страшной истории” (Пушкин и Лермонтов отдали “страшному”, в стиле Мери-ме, некоторую дань, однако вместе с тем тут же и высмеяли в “Гробовщике”, отчасти в “Тамани”). По той же причине, полагает С.Н. Ромашко, стал популярен у нас Гофман с его острой сюжетностью и причудливыми персонажами, попав на роль эзотерического сказочника. Поэтому и байронизм был воспринят “примитивно”: “тоскующий герой – в плаще и шляпе”. Отсюда фигура Ленского, “с душою прямо геттингенской”. Зато выпали из кругозора братья Шлегель, Арним, Brentano, Новалис: “российская мысль блуждала по краям немецкого романтизма, не то не отваживаясь, не то не желая двинуться в центр”.

Известно, впрочем, что Ленский как “романтический” персонаж дан с откровенной усмешкой, со снисходительной и даже сочувственной, но отчетливой дистанцией, как ходячее общее место. Понимание существа дела самим Пушкиным совершенно не совпадало с обликом “воздыхающего придурка”, хотя Пушкин заметно задумчивей и добрей к нему, чем Ромашко. Учить Пушкина религиозной свободе или эротике тоже, вроде, смысла не имело бы. Ах, почему он не переводил Новалиса!

У нас в последние годы распространилась западная постмодернистская литературоведческая мода брать романтизм “в широком значении”, растягивая во времени по некоторым формальным признакам и мотивам и заполняя его историей весь XIX век, с заходом даже в век XX (ср. с недавно защищенной интересной докторской диссертацией С.Н. Зенкина). С.Н. Ромашко возвращает нас к рубежу XVIII–XIX вв. и первой трети XIX. Романтизм – *«это разлом сознания, происшедший в момент окончательного расставания с традиционным обществом. Стало ясно, что какие-то вещи уходят навсегда. (...) Что привычный патриархальный мир разрывается, распадается в бесконечные пространственные и временные измерения, в которых становится как-то неудобно (нет уже той “доброты” мироустройства, о которой говорила Цветаева)»* (выделено мной. – Л.Б.). Это глубочайшим образом улавливали Гёте и вся немецкая классическая философия от Канта до позднего Шеллинга. (Включая и Гегеля! – сближение Гегеля с романтиками у С.Н. Ромашко, кажется, смело и небанально). “Конечно, не только романтики это почувствовали. Просто у них ощущение выразилось в наиболее крайней и болезненной форме”.

В целом такой взгляд на романтизм далеко не нов. Его успели даже позабыть. Но, по моему разумению, он глубоко верен. Напо-

минание прозвучало весьма своевременно. Именно оно могло бы стать одним из оселков дискуссии. Системное движение литературы немецких романтиков и место, которое в ней занимают Новалис, Гофман и другие, разумеется, тоже повод для споров.

Другая, выходящая за границы материала С.Н. Ромашко, но косвенно напрашивающаяся тема "круглого стола" – судьбы русского романтизма сравнительно с немецким. Решающая фигура здесь, разумеется, Лермонтов. Что до болезненного "разлома сознания" и тотального "неуютности" существования – пожалуй, впервые в России последовательно истолкованного как *индивидуально-личное и одиозное*, – то в "Герое нашего времени" и особенно в "Демоне" все это уже вполне ощутимо. И с неменьшей силой, чем у европейских романтиков. Русский романтизм далее вспыхивает у раннего Гоголя: от "украинских" фольклорных повестей до "Портрета" – но у него же быстро переходит в уникальный "фантастический реализм". Достоевский проделал тот же путь через совершенно иные формы и мотивы.

Интересно, что *романтическое* в исходной фазе ощущение краха традиционалистского "уютности" именно в России продолжилось, притом начиная уже с Пушкина, прежде всего в *реалистической прозе и драматургии* (равно, впрочем, и в тютчевско-блоковской лирической линии). В то время как в Германии, словно исчерпав себя в "Фаусте" и романтиках, это всемирно-историческое ощущение не находит мощной реинкарнации в реалистической поэтике, и после Гейне, после середины столетия ее национальная литература худеет, провисает, дождавшись новых великих взлетов лишь в столетии следующем. Сравнительно-историческая динамика и особенности движения европейских культур вослед за резким романтическим перепадом – вот сколь далеко (наверное, неправомочно далеко) могло бы завести нас обсуждение статьи С.Н. Ромашко на столь частную тему.

Но, сжали оставаться все же в более дисциплинированных пределах, не все понятно в истории переводов Новалиса, как ее интерпретирует С.Н. Ромашко. Резоны рассуждения автора о том, на что опирался Новалис и чего не было в преданиях русской культуры первой половины позапрошлого века, – о средневековой традиции, научившей европейцев "не противопоставлять знания и веру", о соединении "интимности чувства" и "огромного мира эротики" у Шлегелей, Шлегель-инженеров (добавим и Вагантов, и Рабле, и Брандта, и "Симплициссимус"), о протестантской традиции "свободной религиозной этики". Однако к началу XX столетия, тем паче к его концу русская культура уже превосходно разработала на собственный счет эти, да и любые другие интеллектуальные и эмоциональные ресурсы.

Почему же Вячеслав Иванов не мог “опереться”, допустим, на “Стихи о Прекрасной даме”, с их напряженным взаимопронизыванием мистического и эротического импульсов? На индивидуалистическую религиозность, скажем, Бердяева или Александра Добролюбова? На беспримерную раскованность Розанова? Да чего только не было теперь у нас... И для кого могло бы – после остро пережитого нищестанства и в пряной “декадентской” среде – остаться запретной или непостижимой, культурно-чуждой давным-давно далеко пресзойденная европейской культурой чувственная экспрессия Новалиса.

“Любопытная получается картина. Самое поразительное то, что Вячеслав Иванов, судя по всему *прекрасно понимал*, что делает”.

Это действительно поразительно. Тем паче если речь идет о нашем современнике, опытнейшем В. Микушевиче? Однако тем самым С.Н. Ромашко не находит ответа, почему традиция сглаживать и упрощать Новалиса – “постоянные смысловые сдвиги” и в связи с ними “деформация изначального текста” – оказалась в России такой последовательной *вплоть до наших дней*. На последней странице рассуждения о том, что любые переводы – “всего лишь отражение внутренних проблем воспринимающей культуры”, рассуждения сами по себе оправданные, по отношению к переводам из Новалиса в XX в. не срабатывают. Слова Цветаевой о “Лесном царе” больше никак не идут к делу, “внутренние проблемы” русской культуры в прошлом веке явно не те, что во времена Жуковского.

И тогда автор, охваченный герменевтической тревогой и не скрывая растерянности, капитулирует. Твердит, как и в начале статьи, что дело якобы в “бессилии” родного языка. Все на свете можно перевести на русский язык, от полного Рабле до Генри Миллера, от Вийона до Метерлинка, а вот Новалис, видите ли, слишком для этого таинственен и сочен...

И наконец. Сжатые замечания М.Л. Гаспарова заставляют задуматься.

Нельзя не согласиться с тем, что разные по прагматическим и стилевым установкам переводы, взятые вместе, дают “стереоскопичную” картину оригинала, непосильную для одиночной, даже гениальной версии.

Можно бы, наверное, счесть слишком эксцентричной идею о предпочтении заведомо адаптированного перевода (“с пропуском малоизвестных имен, реалий и проч.”) – переводу “для знатоков”. т.е. стремящемуся соединить неизбежную и благую свободу все же с максимально достижимой точностью и полнотой.

Если бы я был преподавателем русской литературы, и не подумал бы – это уж дело теоретического вкуса – объяснять, что такое романтизм, по Полежаеву, и что такое реализм, по Помяловскому.

То есть по авторам скромным, вторичным и боковым. Мне казалось бы продуктивней для понимания взять существо романтизма по Лермонтову и существо реализма по Толстому или Бунину, взять на вершинных образцах, попробовав при этом не смешивать "типологические" черты (к которым более или менее сводимы фигуры второстепенные, Полежаев или Помяловский) и черты дивно-индивидуальные, в которых "типология" как раз и раскрывает свой исторический замысел, свои логико-культурные возможности и пределы.

Впрочем, эти взгляды Михаила Леоновича следует просто принять к сведению, возражения, скорее всего, были бы неуместны и неловки.

Однако есть один-единственный пункт – вот это самое "самое главное"! – по которому удержаться от возражений невозможно, поскольку речь идет о каждом из нас, гуманитариев, толкователей "чужих" произведений, и о том, уместны ли в сём странном занятии, которому мы предаемся, понятия адекватности и истины. Именно М.Л. Гаспаров, как хорошо ведомо всем, кто его прилежно слушает и изучает, наиболее строг в требованиях научной доказательности. Настолько строг, что готов, кажется, переступить через апории и парадоксы гуманитарного знания, гуманитарной науки, сжали они принуждают исследователя всего только к "убедительности", а не безусловной и жесткой "доказательности". Для меня позиция и деятельность М.Л. Гаспарова служат замечательным воплощением необходимого полюса гуманитарных занятий ("объектного" и "вещного" знания, по терминологии М.М. Бахтина), без коего был бы логически неосуществим противоположный полюс ("субъектного" и диалогического) понимания). Однако то, что – и особенно КАК – автор "Нескольких тривиальностей" вдруг говорит о равноценной относительности любых оценок Цицерона и проч., понуждает спорить. Не то чтобы высказанное было лишено историко-культурных резонансов, нет, конечно. Однако же "тривиальности" М.Л. Гаспарова, по моему убеждению, провоцируют переформулирование – из скептического и негативистского плана в положительный. То есть выискивают ответных "тривиальностей", которые помогли бы мне, гуманитарно, удержаться на ногах.

Зачем, к примеру, я стал бы класть силы на то, чтобы, как мне кажется, еще на шаг *приблизиться* к настоящему Петрарке (безо всяких кавычек) ежели я "столько же поясняю, сколько затемняю" при этом историческое содержание его творчества? Неужто выявление мощного личного *авторского самосознания* Петрарки как точка к стилистике его эпистолярия и устройению "Книги песен" – это же именно я при этом "затемняю"? – дань последнему поветрию современной науки. "Или псевдонауки", прибавляет М.Л. Гаспаров – да! Значит, существуют доказательные критерии их различия.

Но в таком случае скепсис в адрес гуманитарной науки нуждается в смягчении и переосмыслении. Очевидно, существует все же настоящая наука, без кавычек, враждебная “псевдо”, а вместе с ней и настоящий Цицерон, настоящий Петрарка.

Я, соглашаясь, конечно, с тем, что “настоящего” в смысле “полного”, “окончательного”, “последнего” понимания Цицерона или Петрарки действительно не может быть и никогда не будет, тем не менее смотрю на это несколько иначе.

Во-первых, одно дело – персонажи и тексты былой культуры, например античной, в восприятии эпох, пришедших ей на смену, но абсолютно не знакомых с критериями “научности” и “верификации”. Эти “культуры” – средневековая, барочная, просветительская – действительно “не задавались целью построить достоверный образ античности. Они строили только самих себя, а из античности выхватывали только что им в каждый данный момент лучше годилось для этой стройки”. Совершенно справедливо. Хотя и эти образы античности должны быть учтены при изучении ее объективного исторического места.

Однако не согласился бы, что “только так бывает в истории”. Есть величайшая всемирно-историческая цезура. Заметно иначе поворачивается проблема, когда – примерно столетия два тому назад – возникает гуманитарная наука со всеми ее требованиями и трудностями. Исследования М.Л. Гаспарова, как и других современных антиковедов, именно “задаются целью построить достоверный образ античности”. На авансцену выдвигается вопрос об истинности нашего знания и понимания.

Вне этого вопроса мы тратим жизнь на пустое дело. То есть озабочены только собой, но не Другими, тем самым не в силах вне исторически выверенного “диалога” уразуметь и самих себя. Производим произвольную лепку какого-то “Новалиса”, “Цицерона”, “Петрарки”, которые характеризуют только наши пристрастия и моды.

Заключительный пассаж М.Л. Гаспарова, по мне, противоречит его же тезису о “стереоскопичности”, *взаимодополнительности* разных по тенденции переводов, в сумме дающих относительно полное приближение к оригиналу. Стереоскопичность продиктована представлением о возможном приближении к Шекспиру. *Вне идеи настоящего “Гамлета” были бы бесцельны и бессмысленны все новые и новые переводы или сценические трактовки, в которых вечно длится диалог с оригиналом.*

В оригинале заложен смысловой избыток, поскольку все новые контексты новых культур и “внезаходимость” новых поколений герменевтиков (жизнь произведения в Большом времени), выявляют в текстах смыслы, которые не могли проявиться в рамках собственного, “малого времени”. Цицерон или Петрарка, претерпева-

объективные (т.е. не противоречащие текстам) метаморфозы, продолжают расширяться и приращивать содержание. Притом прежние корректные толкования не забываются и не перечеркиваются, но занимают иное, уже не системообразующее, а частное место. Я полагал бы, что и в гуманитарной науке действует – в особом необычном виде – общенаучный закон, который физики называют "законом соответствия".

Признаться, я надеюсь, что не столько оспариваю реплику нашего ведущего филолога, сколько всего лишь пытаюсь сделать ясной перевод – существа проблемы – во имя мыслительной *стереоскопичности*.

Но в таком случае скепсис в адрес гуманитарной науки нуждается в смягчении и переосмыслении. Очевидно, существует все же настоящая наука, без кавычек, враждебная "псевдо", а вместе с ней и настоящий Цицерон, настоящий Петрарка.

Я, соглашаясь, конечно, с тем, что "настоящего" в смысле "полного", "окончательного", "последнего" понимания Цицерона или Петрарки действительно не может быть и никогда не будет, тем не менее смотрю на это несколько иначе.

Во-первых, одно дело – персонажи и тексты былой культуры, например античной, в восприятии эпох, пришедших ей на смену, совершенно не знакомых с критериями "научности" и "верификации". Эти "культуры" – средневековая, барочная, просветительская – действительно "не задавались целью построить достоверный образ античности. Они строили только самих себя, а из античности выхватывали только что им в каждый данный момент лучше годилось для этой стройки". Совершенно справедливо. Хотя и эти образы античности должны быть учтены при изучении ее объективного исторического места.

Однако не согласился бы, что "только так бывает в истории". Есть величайшая всемирно-историческая цезура. Заметно иначе поворачивается проблема, когда – примерно столетия два тому назад – возникает гуманитарная наука со всеми ее требованиями и трудностями. Исследования М.Л. Гаспарова, как и других современных антиковедов, именно "задаются целью построить достоверный образ античности". На авансцену выдвигается вопрос об истинности нашего знания и понимания.

Вне этого вопроса мы тратим жизнь на пустое дело. То есть забочены только собой, но не Другими, тем самым не в силах исторически выверенного "диалога" уразуметь и самих себя. Производим произвольную лепку какого-то "Новалиса", "Цицерона", "Петрарки", которые характеризуют только наши пристрастия и моды.

Заключительный пассаж М.Л. Гаспарова, по мне, противоречит его же тезису о "стереоскопичности", *взаимодополнительности* разных по тенденции переводов, в сумме дающих относительно полное приближение к оригиналу. Стереоскопичность продиктована представлением о возможном приближении к Шекспиру. *Вне идеи настоящего "Гамлета" были бы бесцельны и бессмысленны все новые и новые переводы или сценические трактовки, в которых постоянно длится диалог с оригиналом.*

В оригинале заложен смысловой избыток, поскольку все новые контексты новых культур и "внезаходимость" новых поколений герменевтиков (жизнь произведения в Большом времени), выявляют в текстах смыслы, которые не могли проявиться в рамках собственного, "малого времени". Цицерон или Петрарка, претерпевая

объективные (т.е. не противоречащие текстам) метаморфозы, продолжают расширяться и приращивать содержание. Притом прежние корректные толкования не забываются и не перечеркиваются, но занимают иное, уже не системообразующее, а частное место. Я полагаю бы, что и в гуманитарной науке действует – в особом необычном виде – общенаучный закон, который физики называют "законом соответствия".

Признаться, я надеюсь, что не столько оспариваю реплику нашего ведущего филолога, сколько всего лишь пытаюсь сделать иной перевод – существа проблемы – во имя мыслительной *стереоскопичности*.

РЕЦЕНЗИИ

А.П. Черных

БЕЛОЕ – ВЕНЧАЛЬНОЕ, ЧЕРНОЕ – ПЕЧАЛЬНОЕ ИЛИ НЕОБЪЯТНАЯ ГЕРАЛЬДИКА

M. Pastoureau. BLEU: histoire d'une couleur. P.: Le Seuil, 2000. 240 p.

“Синий: история цвета” – о чем эта новая книга медиевиста и мирно известного исследователя геральдики Мишеля Пастуро?

С одной стороны, она продолжает традиционную для М. Пастуро серию исследований¹, с другой – значительно превосходит их, и не только хронологически. М. Пастуро пишет (и декларирует это в названии), историю лишь одного цвета, но, прослеживая ее, он исследует не цвет, а социокультурную историю общества.

М. Пастуро подходит к проблеме цвета как к выражению комплексной культурно-исторической традиции и, хотя сетует на недостаточность исследований, ему известно, что ряд публикаций на эту тему велик. Другое дело, что мало работ, освещающих проблему исторической перспективы. Он справедливо отмечает, что авторы предпочитают “жонглировать временем и пространством” и искать универсальные истины или архетипы цвета. “Тогда как цвет, – утверждает М. Пастуро, – это прежде всего социальный факт”². В то же время существуют трудности анализа цвета как исторического объекта – документальные, методологические, эпистемологические. Действительно, мы видим цвета в том виде, в каком они дошли, и при свете, отличном от освещения общества, в котором они создавались. Налицо ряд физических, химических, технических, иконографических, идеологических, эмблематических, симвоологических проблем. И М. Пастуро пытается создать принципы анализа изображений и объектов с цветом. Он признается, что “велико искушение наложить на предметы и изображения информацию “теплов””, и предлагает на первой стадии анализа искать данные лишь в материальных источниках, учитывая частоту и расположение этих данных. Это первая задача.

Отмечая эпистемологические трудности, М. Пастуро настаивает на том, что нельзя проецировать наши дефиниции, концепции и классификации цвета на общества прошлого. Опасность анахронизма подстерегает историка и в области истории цвета. Например, в средневековье синий цвет считался теплым, иногда даже самым теплым. Он стал “охладевать” только с XVII в. и еще для Гёте был “теплым”.

Однако книга посвящена не законам контраста или биологическим аспектам восприятия, которые М. Пастуро считает историческими этапами познания. Любая история цвета, по его мнению, не может не быть историей социальной. "Общество делает, создает цвет, дает ему определение и придает смысл, конструирует свои коды и ценности... Проблемы цвета – это всегда и прежде всего проблемы социальные", – настаивает он, и цель его – раскрыть социальную историю цвета. Цвет по природе – область междисциплинарная и требующая привлечения многих источников, и в соответствии с этим наряду с анализом предметов историк необходимо учесть лексику, особенности названий и техники окрашивания, манеру одеваться, регламенты властей, поучения пастырей, умозаключения ученых, творения людей искусства; а также отметить упоминания, практику, инновации, сопровождающие все аспекты исторически наблюдаемого цвета, т.е. по сути дела все же привлечь тексты. Эта задача еще труднее первой.

Приступая к изложению, М. Пастуро не ограничивается средневековьем, претендуя на изложение полной истории одного цвета в западноевропейском обществе, впрочем, на протяжении всей книги сильнее всего чувствуется все же французский акцент.

Синего цвета, говорит М. Пастуро, в древнейших палеолитических росписях нет. Он появляется только в неолите, им пользуются широко, особенно в тех районах Индии и Среднего Востока, где произрастает индиго. Это цвет второго плана, не играющий роли ни в социальной жизни, ни в религиозной практике. Главные цвета этих обществ – красный, белый и черный. Вокруг этих трех полюсов организуются все социальные коды и репрезентативные системы, построенные на цвете. Первая окраска тканей, по свидетельствам текстов, лежит в гамме красных тонов⁴. Красный – окрашенная материя, белый – неокрашенная. Белый цвет – одновременная оппозиция красному и черному. Синему в этой системе, по мнению М. Пастуро, нет места, как, впрочем, и другим цветам. Это не значит, что их не существует, но символически и социально они не наполнены функциями трех упомянутых. Эта тройственная оппозиция сохраняется вплоть до высокого средневековья. Почему же, задает главный вопрос М. Пастуро, эта тройственная система цветов, пришедшая с доисторических времен, уступает в конце XII – середине XIII в. место новым сочетаниям?

Первой функцией цвета в любом обществе М. Пастуро считает иерархизирующую⁵. Исходя из этого, он полагает, что для греко-римской античности синий был социально малоценным цветом. Действительно, в социокультурном отношении Рим предпочитал красный цвет, однако греки отличались любовью к полихромности. Утверждениям о малоценности несколько противоречит то, что уже

библейские народы, как сообщает, проявляя завидную эрудицию сам М. Пастуро, пользовались импортным индиго в качестве красителя, но вследствие его дороговизны окрашивали им только высококачественные (!) ткани. Римляне, как и греки, знали индийский индиго, считая его родственным лазуриту минералом⁶. Ссылаясь на Плиния, М. Пастуро настаивает, что лучшие римские художники пользовались четыре цвета: "белый, желтый, красный, черный". Однако картина, рисуемая Плинием в его "Естественной истории", в действительности сложнее. Ему прекрасно известна синяя краска, причем не одна, а разного происхождения⁷. В то же время вполне возможно, что греки плохо идентифицировали голубую краску (не биологически, разумеется, а в его социальном значении). Римляне считали синий варварским цветом.

Тройственная система белый-красный-черный, возможно, отражала тройственную социальную группировку, выражаемую в цветовой формуле Иоанна Лидийца в VI в. для обозначения трехчастного деления римского народа в начале его истории *albatī, ruscātī, viridēs* (белые, красные, темные). Эта тройственная хроматическая система хорошо отражена в средневековой литературе, топонимике и антропонимике⁸.

Здесь обозначаются контуры еще одной, очень сложной проблемы: какое имагинативное и эмблематическое наследие получили средневековые от античности? Что представлял собой корпус изображений, эмблем (а цвет сам по себе, будучи изображен, уже является эмблемой со своим значением и символическими связями), которым располагал менталитет западного общества к моменту создания новой, геральдической знаковой системы? В каких формах это наследие сохранялось и проникало в общество? Какова степень проникновения имагинативности текстов в разного рода материальные воплощения? И каковы хронологические ориентиры этих процессов? М. Пастуро, например, объединяет античную традицию отношения к цвету с раннесредневековой, вплоть до XII в., и такая периодизация обнаруживает высокую внутреннюю логичность и целостность.

Несмотря на то что кельты и германцы, в отличие от греков и римлян, пользовались синим цветом на основе вайды, и меровингская эпоха знала значительное употребление синего в повседневной жизни, сократившееся при Каролингах, все равно в раннее средневековье синий продолжал оставаться социально и культурно малоизвестным цветом. Каролингские императоры и знать тяготели к римскому цветовосприятию, отдавая приоритет красному, белому, пурпурному. Синий, пишет Пастуро, тогда носили только крестьяне и люди низкого социального статуса, а далее подчеркивает, что вплоть до XII в. синий не встречается ни в антропонимике, за исклю-

чением имени Гаральда Синезубого (950–986), ни в топонимике, ни среди эмблем и символов. Три базовых цвета, напротив, представлены очень активно⁹.

М. Пастуро считает, что отсутствие синего в системе литургических цветов – цветов церковной практики богослужения, не случайно и имело характер предписания. Цвет, как и свет, входят в храм в VII в. Соборы, прелаты и теологи дружно осуждали пестрые и прозрачные ткани, напоминая о христологическом первенстве белого цвета, но в дошедших нормативных текстах цвет упоминается очень редко. После 1000 г. тексты по религиозной символике цветов стали более многочисленными.

Начиная с XII в. знатоки литургии Гонорий Августодунский, Гуго Сен-Викторский, Иоанн Авраншский и др. начали все чаще говорить о цвете. Соотнесение этих текстов с практикой проблематично, но тем не менее синий цвет никогда в них не обсуждался, как будто и не существовал. Чаще речь шла о значении трех главных: белый соотносился с чистотой и невинностью, черный – с воздержанием, наказанием и скорбью, красный – с кровью, пролитой Христом и за Христа, страстями, жертвой, божественной любовью.

Рождение литургических цветов М. Пастуро связывает с трактатом Иннокентия III “*De sacro sancti altari mysterio*”, написанным еще до его понтификата. Глава о цвете была не только воспринята большинством авторов XIII в., но и начала внедряться в практику во многих диоцезах. Что представляет собой его цветовая система? Белый полагался для праздников ангелов, девственниц и исповедников, Богоявления, святого четверга, пасхального воскресенья, Вознесения и праздника Всех святых. Красным следовало обозначать апостольские праздники, мучеников, Святой крест и Пятидесятницу. Черный предназначался для погребальных месс, предрождественских служб, для праздника Невинноубиенных и в течение всего Великого поста. Зеленый использовался в другие дни¹⁰.

О синем в трактате ничего не говорится, и М. Пастуро считает это молчание красноречивым, поскольку в конце XII в. синий уже широко использовался в витраже, эмали, живописи и спустя несколько десятилетий вошел в храм и практику церкви. Он остался вне системы литургических цветов, полагает М. Пастуро, поскольку эта система сформировалась слишком рано, чтобы дать ему какое-либо место.

На протяжении всего раннего средневековья синий оставался периферийным цветом второго плана, не имеющим собственной символики. Но постепенно в миниатюрах он перестает быть дискретным и становится цветом фона для изображения суверенов и прелатов, затем одним из цветов неба, призванным обозначать божественное присутствие и цветом одежды некоторых персонажей

(императора, Девы Марии, того или иного святого). Его смысловое значение постепенно связывается с божественным светом. Отношение к цвету как к свету затрагивало серьезные теологические проблемы. Средневековая теология рассматривала свет как единственную, одновременно видимую и нематериальную часть ощущаемого мира, “видимость невыразимого”, по словам Августина, и в качестве таковой – как эманацию Бога. Но в какой мере цвет тождествен свету? Прелаты-хромофобы, как их именует М. Пастуро, и прежде всего св. Бернард, напротив, считали, что цвет происходит не от света, а от материи, следовательно, по природе своей цвет нечто низкое, бесполезное, ничтожное. Если цвет материален, то он никак не божественная эманация, и в таком случае как всякая сущность должен быть изгнан из храма. В 1120–1150 гг. этот вопрос наряду с другими был предметом разногласий между клюнийскими и цистерцианскими монахами¹¹. Как долго эти проблемы занимали умы, можно судить на основании того, что спустя два века, в середине XIV в., обозначение цветом божественного света нашло свое место в геральдических размышлениях Бартоло де Сассофerrато. Надо заметить, что противники цвета в храме были менее многочисленны, чем сторонники, но успешно просуществовали с каролингских времен до Реформации.

Среди тех, кто видел в цвете выражение божественного света, был знаменитый Сугерий, перестраивавший в 1130–1140 гг. церковь аббатства Сен-Дени. Вслед за клюнийцами он видел в церкви храм света и цвета, необходимого для прославления Бога, выражающегося прежде всего через цвета. Для Сугерия синий цвет был тождествен свету и одним из излюбленных путей проникновения Бога в храм. Синий цвет, подобно золоту, был божественным, небесным светом, и синонимия света, золота и синего цвета прослеживается в западном отношении к цвету на протяжении последующих веков¹².

Вряд ли будет далеким от истины предположение, что отношение к цвету распространялось в христианском обществе именно из стен церкви, и от литургической и художественной практики церкви зависело повседневное бытование цвета. Система цветовых и визуальных образов, которые использовались в церкви, определяла одежду, которую христианин носил, предметы, которыми он пользовался.

Особая роль в этих процессах принадлежит цвету одеяния Богоматери. Смысл его – эмблематизация ее скорби по поводу крестной гибели Сына. В каролингском и оттоновском искусстве цвет погребальных одежд черный или темный. В первой половине XII в. цветом скорби Девы Марии становится синий, вначале темный, но постепенно все более светлый и светящийся. Превращение одеяния Богоматери обозначает, по мнению М. Пастуро, новую концепцию

неба и света и возвышение синего цвета¹³. Это нашло свое отражение в витражах и в эмальерном искусстве, много новых синих тонов появилось на пиксидах, реликвариях и других литургических предметах, а также в повседневной жизни, например на жемельонах. Позже синий проник в рукописную книгу. В готическом искусстве синий стал привилегированным хроматическим атрибутом Девы Марии¹⁴.

Таким образом, начиная с XII в. в течение нескольких десятилетий социальный и культурный статус синего цвета изменился. Сложился новый порядок цветов, в котором синий перестал быть в Европе цветом второго плана, а стал одним из главных. Его быстрое возвышение свидетельствует о полной реорганизации иерархии цветов в социальных кодах.

О возвышении синего цвета свидетельствуют и гербы, распространившиеся в Европе в XII в. Геральдические цвета (в отличие от цветовых оттенков палитры художника) предельно эмблематичны; оттенки в гербе не имеют никакого значения. Статистика фиксирует увеличивающуюся частоту появления синего в гербах со времени возникновения их в середине XII – начале XV в. В 1200 г. это 5% от общего числа гербов, в 1250 г. – 15, в 1300 г. – 25 и в 1400 г. – 30%¹⁵.

До середины XIII в. синий редок в гербах индивидуумов или реальных семей, но часто встречается в воображаемой геральдике¹⁶. Есть свой цветовой код в артуровской литературе французских романов XII–XIII вв., но вплоть до середины XIII в. в этом коде полностью отсутствует синий рыцарь. На протяжении XIV в. употребление цвета в рыцарских романах претерпело перемены: появились синие рыцари – персонажи смелые, законопослушные, верные, иногда, правда, глупые. Сначала это герои второго плана, а потом и первого. В 1361–1367 гг. Фруассар составил “Поэму о синем рыцаре” (*Dit du bleu chevalier*), что было невозможно двумя поколениями раньше, в эпоху Кретьена де Труа.

В геральдике огромную роль в возвышении синего цвета (аналогично изображениям Богородицы в миниатюрах) сыграл образ короля Франции. С конца XII в. французские короли избрали синий, усыянный золотыми геральдическими лилиями щит. Этот династический цвет был выбран, возможно, в честь Богородицы, покровительницы французского королевства и капетингской династии, особенно если учесть, что не только синий, но и лилия – атрибут Девы Марии. Эта королевская эмблема превратилась в настоящую геральдическую фигуру при Филиппе Августе к 1180 г.

С XII в. синий превратился в королевский цвет. В XIII в. под влиянием репрезентативности королевского герба синий цвет начали вводить в свои гербы отдельные семьи и индивидуумы, сначала во Франции, а потом и везде на христианском Западе. Показателем

пример короля Артура, мнимого гербовладельца: с середины XIII в. он одет в синее, и три золотые короны в его синем щите очень прозрачно напоминают герб королей Франции. В конце средневековья и другого героя воображаемой геральдики – Карла Великого стали изображать не в традиционной алой мантии, а в синей¹⁷.

Синий цвет распространился в предельно широком геральдическом контексте: в коронациях, на турнирах и других праздниках и церемониях. Из цвета одежды крестьян и ремесленников XII в. он в середине XIII в. превратился в аристократический – его стали носить Людовик Святой, Генрих III Английский, чего короли XII в. не могли себе позволить согласно социальной иерархии значений цвета. Правда, сопротивление этой моде – на французский королевский синий – наблюдалось в германских землях и в Италии, где ему противостоял аналогичного значения императорский красный.

Надо заметить, что М. Пастуро как историк всегда старается не обойти вниманием материальную ипостась тех социокультурных феноменов, которые анализирует. Многие страницы книги он посвятил обзору процессов, связанных с культурой вайды, технологическим аспектам получения красителя. При огромном спросе на красители процесс их получения оставался сложным, долгим, грязным, требующим специальных навыков. Пастуро приводит неожиданные данные по истории и исторической географии этой отрасли ремесла. Например, у ремесленников-красильщиков шедевр из алого постепенно, с XIV в., стал синего цвета, причем даже у тех, кто впоследствии работал с красным. Среди затронутых в книге тем: королевская привилегия в Париже красить вайдой, борьба за чистую воду с кожевниками, лицензирование не только определенной ткани, но и цвета, с которым работает ремесленник, регламентация в Руане в начале XVI в. понедельного пользования рекой, вода которой после красильщиков, работавших с одним цветом, не могла быть какое-то время использована работавшими с другим.

В таком неожиданном источнике, как сборники рецептов и технологических советов, М. Пастуро обнаружил интересную закономерность: до конца XIV в. три четверти рецептов посвящены красному цвету и только в XVIII в. синий начинает первенствовать. Аналогичные процессы отражены в трактатах, посвященных живописи и краскам: вплоть до Возрождения красные занимают главенствующее положение, но затем также отступают. Он считает это соперничество красного и синего не случайным, а связанным с образом социокультурного цветовосприятия на Западе.

Конечно, М. Пастуро опирается на огромную специальную литературу. Но его работа междисциплинарна, поскольку в историческом труде используются данные истории искусств, истории естествознания и техники, литературы, филологии и др. Внимание к раз-

личным сторонам истории цвета подчинено главной задаче – выявлению его социокультурной роли.

М. Пастуро считает, что для историка важно понять причину социального превалирования одного цвета над другими. Почему в течение нескольких десятилетий совершилась эта перемена в отношении к синему цвету? Что это – только технический прогресс и открытия в области химии красителей? Или же, напротив, это ответ “красильщиков” на запрос общества? Что предшествует – спрос или предложение? Сам М. Пастуро склоняется к мысли, что идеология и символизм предшествуют химии и технологиям. Впрочем, на сложные вопросы не бывает однозначных ответов, и пока многие вопросы остаются без ответа.

Судьба синего в XII–XIV вв. – наиболее видимая часть глубокого переворота, который захватил все цвета и их взаимоотношения (читай – все общество). Новый социальный порядок был соотнесен с новым порядком цветов. Новая система цветов потребовалась для реорганизации эмблем, репрезентативных кодов и символических систем, в которых “первая функция цвета – классифицировать, объединять, противопоставлять и иерархизировать”¹⁸.

В XV–XVII вв. синий цвет вступил в новую фазу своей истории, в которой он, по мнению М. Пастуро, в своем социальном значении встретил соперника – черный цвет. В средневековом мире сосуществовали два черных символических цвета: черный негативный, обозначающий скорбь, смерть, грех, преисподнюю, и черный позитивный, связанный со смирением, достоинством, терпением. Второй черный имел высокий социальный статус в христианском мире. Он отчасти сохранил его до наших дней в высокой репрезентативности официальной одежды черного цвета.

С середины XIV в. стали умножаться так называемые законы против роскоши и всевозможные регламентации, касающиеся быта, в первую очередь одежды. Говоря об этой проблеме, М. Пастуро отмечает ее крайне недостаточную исследованность и, хотя работ много, они, как правило, локальны и в региональном, и в хронологическом отношении. М. Пастуро видит три цели регламентирующих законодательных актов: экономическую, этическую и идеологическую. Здесь нет возможности подробно останавливаться на этом, но отметить их особую роль в рассматриваемых процессах необходимо. Эти регламентации затрагивали в первую очередь одежду. Одна из главных социальных характеристик одежды – цвет, несомненно, самый первый социальный знак, применявшийся для визуальной стратификации общества. Это обычная для средневековья визуализация.

Для обозначения социальных, в частности маргинальных, слоев (бродяг, проституток, палачей, иноконфессиональных сообществ и

проч.) применялись разнообразные, в том числе цветовые признаки. Красный предназначался для палачей и проституток, желтый – для всякого рода фальсификаторов, еретиков и иудеев, зеленый – для музыкантов, жонглеров и сумасшедших¹⁹. Они нередко менялись и не являлись общими для всей христианской Европы, за исключением, может быть, только желтого цвета; но среди них нет, как отмечает Пастуро, синего цвета: он никогда не был дискриминационным или обеслаивающим²⁰. Возможно, когда эта система формировалась, синий был еще слишком символически беден, чтобы иметь точное значение. В результате он оказался ни для кого не запрещенным и никому не предписанным. Его употребление не несло опасности, оно было нейтральным, свободным, и это сыграло свою роль в его дальнейшем возвышении.

Что же касается черного цвета, то известно, что “законы против роскоши” для лиц с высоким социальным статусом нередко предписывали одежду черного или, во всяком случае, темного цвета. Но богатые бюргеры умели, оставаясь законопослушными, и предписанный черный сделать роскошным. Постепенно в черное начали одеваться и особы очень высокого социального положения. В XVI в. к черному цвету королей и принцев добавился черный цвет протестантов – как наиболее достойный и наиболее подходящий для доброго христианина.

В эпоху Реформации снова возродился старый вопрос о присутствии цвета в храме. Цвет, искушающий и обманывающий, отвергали Карлштадт, Меланхтон, Цвингли и Кальвин. По мнению М. Пастуро, св. Бернард и Кальвин постепенно заговорили одним языком: Реформационное отношение к цвету оказало сильное влияние на восприятие цвета западным обществом; наиболее явно оно сказалось в цвете одежды.

Одежда должна была быть знаком смирения – простой и скромной. Некоторые цвета запрещались, некоторые предписывались. Не воспроизводило ли это средневековую регламентационную практику? Пожалуй, нет, поскольку в отличие от средневековых, основанных на социальной стратификации, эти предписания имели конфессиональную основу и разделяли не по иерархическому принципу. Протестантская хромофобия в быту имела свое наиболее глубокое и длительное воздействие, может быть, даже вплоть до Генри Форда, дурилански отказывавшегося по моральным соображениям продавать машины другого цвета, кроме черного.

Новое возрождение синий, точнее, уже голубой пережил во второй половине XVII в. и в следующем веке вступил в новую фазу.

Нельзя не согласиться с М. Пастуро, что в XX в. синий стал наиболее предпочитаемым цветом в одежде, названиях изделий, предпочтений, книг. Современная семантика связывает его с небом.

морем, любовью, путешествиями. Средневековая символика сделала синий цветом мира, умиротворения, современная придала ему оттенок нейтральности. М. Пастуро уверен (и, видимо, это близко к самоощущению культурной части западного общества), что символически синий менее "отмаркирован", чем красный, зеленый, белый или черный. В западной символике цветов он спокойствие, почти нейтральность; он неагрессивен, подчеркивает М. Пастуро. Синий, по его мнению, настоящее выражение современного западного общества, одновременно его эмблема, символ и излюбленный цвет.

Так о чем же эта книга? Неужели о синем цвете?

Это книга, являющаяся примером нового взгляда на роль цвета в истории, об историческом отношении к социально-идентификационным цветовым системам. Можно сомневаться в правомерности исторического анализа цвета на таком протяженном отрезке, включающем в себя разные культурно-исторические эпохи: античность, средневековье, новое и новейшее время. Между традиционным обществом и обществом новейшего времени, в котором наблюдается огромная, теоретически безграничная свобода цвета, существует принципиальная разница. В то же время социальная история через призму цвета, каковую, собственно, излагает М. Пастуро в своей книге, в рамках исторической эмблематической системы, в рамках исторической эпохи позволяет осуществлять анализ с использованием классического исторического исследовательского инструментария и весьма многообещающа.

Книга заслуживает внимания и с точки зрения подхода к исторической проблеме, и с точки зрения насыщенности материалом. Это можно утверждать с тем большей уверенностью, что она содержит интересные наблюдения по истории техники крашения в XVII–XVIII вв., данные о распространении индиго в Европе, о появлении романтического голубого в живописи и литературе, сведения о цветовой и эмблематической истории Французской революции, прекрасные вексиллологические экскурсы, анализ культурных аспектов появления синей униформы и многочисленные примеры широкого бытования синего в XX в. Если еще упомянуть, что в книге есть впечатляющая тематическая библиография, наглядно демонстрирующая огромный интерес к проблеме цвета в истории во второй половине XX в., то больше добавлять уже ничего не требуется.

История частностей?.. Ну, не знаю... Синеву небес видят все или почти все, а синий цвет – лишь путеводная нить.

¹ *Pastroureau M. L'Hermine et le Sinople. P., 1982; Idem. Figures et Couleurs. Etudes sur la sensibilité et la symbolique médiévales. P., 1986; Idem. Couleurs, images, symboles. P., 1989.*

- ² *Pastoureau M. BLEU. P. 7.* Имеет смысл уточнить, что термин *bleu* по-французски и синий, и голубой. Обычные для француза уточнения – *bleu foncé, bleu clair* – относятся в большей степени к интенсивности цвета, чем к оттенку.
- ³ *Ibid. P. 9, 181.*
- ⁴ Поэтому латинские *coloratus* и *ruber* больше чем синонимы, как, кстати, и русском языке “красивый – красный”.
- ⁵ *Pastoureau M. BLEU. P. 15.*
- ⁶ *Ibid. P. 18.*
- ⁷ Подробнее см.: *Плиний Старший. Естествознание: Об искусстве. М., 1999. Кн. XXXV. § XI–XXXII. С. 84–88. Примеч. С. 470–490. (пер. и коммент. Г.А. Тароняна).* Особенно интересны параграфы XXVII–XXVIII и примеч. на С. 484–486, а также ряд других, касающихся синих красок и красителей.
- ⁸ *Pastoureau M. BLEU. P. 82.*
- ⁹ *Ibid. P. 34–35.*
- ¹⁰ *Ibid. P. 40.*
- ¹¹ Эта полемика отчасти возродилась в XVI в., во времена Реформации. Подробнее М. Пастуро осветил эти вопросы в своей работе: *L'Eglise et la couleur des origines à la Réforme // Bibliothèque de l'Ecole des Chartes. 1989. T. 147. P. 203–230.*
- ¹² *Pastoureau M. BLEU. P. 44.*
- ¹³ *Ibid. P. 52.*
- ¹⁴ Барокко, согласуясь с концепцией проходящего чрез нее божественного света, привнесло в ее образ золото. Лишь в 1854 г. Пий IX регламентировал для Девы белый цвет, символ чистоты и девственности.
- ¹⁵ *Pastoureau M. BLEU. P. 57.*
- ¹⁶ Геральдика персонажей, исторически не имевших гербов, – героев эпоса, рыцарских романов, библейских и мифологических героев, святых, персонафицированных пороков и добродетелей.
- ¹⁷ *Pastoureau M. BLEU. P. 56, 62.*
- ¹⁸ *Ibid. P. 83.*
- ¹⁹ *Ibid. P. 94.*
- ²⁰ *Ibid. P. 92–93.*

О.С. Воскобойников

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ТРАДИЦИОННЫМ ВОПРОСАМ

J. Wirth. L'image à l'époque romane. P.: Cerf, 1999.

R. Recht. Le croire et le voir. L'art des cathédrales XIIe-XVe siècle. P.: Gallimard, 1999.

Среди множества современных научных книг, посвященных западному средневековому искусству, ориентированных на междисциплинарный диалог, не слишком много работ, авторы которых осмеливаются предложить новую индивидуальную концепцию столь сложных явлений, как романское или готическое искусство. Две выбранные мною книги представляют исключение из этого правила.

Последней крупной работой, соответствующей по широте замысла книге Жана Вирта¹ "Изображение в романскую эпоху", можно считать "Религиозное искусство во Франции XII в." Эмиля Маля (1922). Долгое время эта прекрасная работа Маля – свидетельство его колоссальной эрудиции – была основной точкой отсчета для всякого исследователя романского искусства и одновременно, благодаря своим достоинствам, делала невозможными попытки пересмотреть концепции автора. Однако необходимость такого пересмотра явно назрела. Даже самая качественная монография по частному сюжету нередко легко обходит стороной важнейшие вопросы истории искусства и культуры, которые могут получить ответ лишь при смелом панорамном взгляде.

Наши представления об изображении не совпадают с представлениями о нем людей средневековья. Для них не существовало "художественного образа" как самоценного произведения искусства. *Imago* – это слово использовалось чаще по отношению к Богу или к человеку как образу Бога. Поэтому развитие идей о соотношении божественного и человеческого имело определяющее влияние не только на приятие или неприятие того, что ныне принято называть произведениями искусства, но и на формы и функции этих произведений. Эта мысль прочно утвердилась в современной историографии².

Наши понятия о художественном пространстве также имеют мало общего с понятиями романской эпохи. Констатация факта отсутствия перспективы объясняет далеко не все. В качестве примера можно привести так называемую *split representation*, или "раздвоенное изображение". Часто на капителях и плоских поверхностях можно видеть изображения людей и животных, тела которых раздваива-

ются к низу. Идет ли здесь речь о сознательном желании изобразить гибридов, чудовищ, “сиамских близнецов”? Или это иная система зрительного восприятия пространства, аналоги которой можно легко почерпнуть из данных этнографии? Это лишь один из примеров того, что взаимоотношения между изображением и средством его передачи, материалом в интересующую нас эпоху вовсе не совпадают с законами станковой живописи.

Со времен другого великого искусствоведа, Эрвина Панофски, иконографические штудии концентрировались на загадочных деталях, необычных произведениях. В исследовании средневековья все несколько иначе. Огромное количество дошедших до нас расписий или образов Богородицы с младенцем может испугать любого судита: решившего изучать историю иконографии. Попытки прибегнуть к “подходящему” тексту, который (кстати, тоже не без влияния метода Панофски) был призван прояснить любую неясность, далеко не всегда могут помочь. Исходя из текста Священного писания нельзя понять, почему таким почитанием пользовался образ Богородицы с младенцем, и никакие средневековые тексты не объясняют, почему в расписиях туника, покрывавшая тело Христа, в XII в. исчезает.

Для Эмиля Маля романское искусство совпадало с искусством XII в., которое он описывал как единое целое, лишённое какой-либо эволюции. Такой подход вполне оправдал себя в то время, когда датировка памятников была весьма приблизительной. За последние годы в этой области достигнуты большие успехи: опираясь на четкие даты, можно увидеть кажущуюся столь стабильной систему в ее развитии. Это одна из основных задач Жана Вирта.

Ключевой пункт периодизации и определения романского искусства вообще в книге Ж. Вирта – так называемая григорианская реформа, в большей или меньшей степени повлиявшая на религиозную, политическую и социальную жизнь Европы второй половины XI – первой четверти XII в. Григорианская реформа смогла наполнить искусство новым содержанием, придать ему пропагандистскую силу. Не случайно Элен Тубер очень метко назвала его “управляемым искусством”³. В любой ориентации на традицию, на Отцов, будь то ученые трактаты или изображения, можно различить новую расстановку акцентов. Как библейская цитата может обретать совершенно разные смысловые оттенки, так и традиционные иконографические сюжеты обретают новое значение. Но чтобы расшифровать это *новое*, Ж. Вирту пришлось начать работу с гораздо более раннего времени – с наследия Каролингов.

Первая часть книги называется “Сакрализация изображения”. Автор делает краткий экскурс в историю христианской философии

образа. Основываясь на отличном знании текстов, он показывает, как менялось отношение к предмету человеческого искусства. “*Libri Carolini*”, написанные при непосредственном участии Карла Великого как ответ на восстановление иконопочитания в Византии, отвергают возможность адекватного представления божественного с помощью изображения. Эта прерогатива остается за *словом*, поклонение любым изображениям, кроме креста и реликвий, считалось идолопоклонством. Но этой полемической по своей природе доктрине, основанной на августицизме, противостояло столь же традиционное представление о дидактической силе изображений как “Библии для необразованных” (Григорий Великий). Уже Валафрид Страбон одобрял сдержанные формы почитания изображений, его сочинения окрашены оптимизмом относительно возможности представить духовную реальность в художественных образах: достаточно взглянуть на произведение искусства не как на кусок доски, а обратить внимание на то, что на ней изображено. Такова была тенденция развития теории образа вплоть до XI в., когда изображение обрело огромную силу воздействия.

“Реабилитация” образа в среде интеллектуалов повлекла за собой “возрождение почитаемых образов” (*renaissance de l’image d’adoration*. P. 46 ss.). Это и образ Христа во славе, и антропоморфные реликварии, в которых хранились мощи святых, и Богородица с младенцем. Семантические и синтаксические особенности изображений X–XI вв. отражают поиск художниками возможности отражения присутствия священного. С этим связан постепенный уход от нарративности как в миниатюре, так и в монументальной живописи. Искусство обретает все более литургический характер.

“Заказ иконографии”. Так называется вторая часть книги. В ней показано, как даже в произведениях, вышедших из крупных центров ученой культуры (Кельн, Райхенау) в XI в., наблюдается геометризация художественных форм, обретающих более жесткие черты. Одновременно во второй половине XI в. стремительно развивалась скульптура капителей, которые, как считает автор, зачастую создавали необразованные мастера. Поэтому сам собой напрашивается термин “примитивное” искусство (P. 106). Как пенитенциалий Бурхарда Вормского отражает существование в народном сознании огромного количества языческих верований, так и грубоватые, зачастую страшные фигуры романских капителей – прямое отражение народной культуры. Идея эта не нова. Но Жан Вирт видит в этом факте новую важнейшую особенность романского искусства, которая, в свою очередь, связана с изменением отношения церкви к народным представлениям о мире. В отличие от интеллектуалов каролингской эпохи, церковные писатели XI в. смирились с тем фактом, что определенные устойчивые представления своей паствы им не

удастся искоренить. Романские капители выразили компромисс между ученой и народной культурой.

Жан Вирт во многих деталях видит эротические коннотации. Средневековое искусство действительно было весьма "откровенным", отражая тем самым представления своей публики. Этот факт не раз привлекал внимание исследователей⁴. Нужно учитывать, однако, что обобщающий труд по романскому искусству, каковым является монография Вирта, предлагает сознательно сделанную выборку сюжетов на определенном временном срезе, в определенном, пусть достаточно широком географическом диапазоне, – выборку, которая подходит к его концепции. По прочтению обширной главы, посвященной анализу капителей, создается впечатление, что их функция состояла главным образом в том, чтобы возобновить полузабытые античные фаллические культы и выразить подавляемую народную сексуальность. Человек, видевший скульптурные ансамбли Везле в Бургундии, Сен-Трофим в Арле или Монреале в Сицилии, вряд ли согласится с такой точкой зрения, в которой, несмотря на отсутствие соответствующих цитат, легко просматривается влияние идей Ницше и Фрейда. Я не намерен отрицать наличие таких мотивов в романской пластике и живописи, но когда их поиск становится одним из лейтмотивов большей части книги, у читателя, на мой взгляд, может сложиться не совсем правильное представление как о романском искусстве, так и о народной культуре средневековья. Очень жаль, что все эти изыскания приводят автора к довольно неясным идеям об "инцесте", который якобы выразился в иконографии Богородицы и Христа (Р. 454) – того самого, о сложности понимания которого автор писал во введении.

Такой эротизированный характер романского искусства, считает автор, вполне согласуется с григорианской реформой (III часть: "Григорианская реформа"), подвергшей пересмотру роль Римской церкви, храма и священника в обществе, что, в свою очередь, заставило пересмотреть и взаимоотношения телесного и духовного. Утверждение идеи о реальном (а не символическом) присутствии Тела Христова в преосуществленном хлебе придало церкви совершенно новое значение. Изображения – храмовая декорация и иллюстрации литургических книг – должны были возвеличивать возрастающую роль представителя Града Божьего на земле. Из богатой иконографии Христа были выбраны *литургически* важные сюжеты, в ущерб сценам из Его земной жизни. Церковь подразумевалась в изображениях св. Петра, в женских и ангельских образах. Возвеличение духовных ценностей с помощью этих выразительных средств шло параллельно с обесцениванием, демонизацией "животного" начала в человеке. Это соответствовало поддерживаемой папством доктрине "презрения к миру", одним из ярких приверженцев которой был

Петр Дамиани. Присутствие эротики в романском искусстве было выражением того же презрения к плоти, что и самобичевания аскетов и отшельников. Назидательная функция таких изображений очевидна: на них в гротескном виде представлено все худшее, что есть в человеке. Одним словом, чтобы показать тленную плоть, нужно было лишить человека "образа и подобия Божия" (Р. 453). Подобное использование искусства, призванного в соответствии с григорианской реформой воздействовать на народное сознание, наиболее полно показано автором на примере иконографической программы Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране (321–327).

Последняя (IV) часть работы, показывает границы влияния реформы на жизнь людей и на искусство. Как и всякая ригористическая доктрина, она вызвала большое количество конфликтов. Политический компромисс был достигнут в Вормском конкордате (1122). В доктринальном плане крайние формы неприятия земных ценностей и презрение к плоти тоже имели свои пределы. Жан Вирт показывает это на примере мастерского анализа уникального комплекса живописи, сохранившегося на деревянном потолке церкви св. Мартина в Циллисе (Швейцария, кантон Граубюнден). Данные дендрохронологии позволяют с достаточной точностью датировать потолок храма, состоящий из ста пятидесяти трех (!) панно, вторым десятилетием XII в., т.е. завершающим периодом борьбы за инвеституру. Несмотря на такое, казалось бы, незначительное географическое положение, перед нами одна из самых амбициозных иконографических программ, которые дошли от всего XII в. И в отличие от "директивного искусства", исходившего из Рима, Циллис представляет гораздо более оптимистичный взгляд на человека и его земное существование. Причем среди апостолов, сопровождающих Христа, почти не встречается св. Петр, что явно подчеркивает относительную независимость местной церкви от папы римского.

В доктрине "презрения к миру" был заложен парадокс, который привел, в конце концов, к новой оценке мироздания. Осуждая павшую природу человека, реформа восхваляла его благие дела, соответственно вводила систему искусств (*artes*) в божественный план спасения. Художник, архитектор, строящий храм, стал отождествляться с Творцом; стало возможным говорить о реабилитации творения, природы, которую начали трактовать как образец красоты, совершенства и порядка. Это показано Ж. Виртом на примере "Libellus de formatione arche" Гуго Сен-Викторского и "Liber scivias" Хильдегарды Бингенской. В иконографии новый символизм выразился в распространении в XII в. образа древа Иессея, соединившего в себе земную и небесную иерархию. В религиозности делается акцент не на аскезе, а на поклонении Богу-человеку, что стало своеобразной формой реабилитации даже в монашеских кругах плотских

желаний, допустимых именно потому, что предмет желания был недоступен. Такое же “одухотворенное желание”, считает автор, лежит в основе куртуазной лирики (Р. 426).

Идея связи куртуазной лирики с литературой, которую часто принято называть мистической, не нова. Само собой, что Жан Вирт как искусствовед ищет этому подтверждение в области искусства. Таким подтверждением становится для него эволюция образа Богородицы как посредницы между Богом и людьми, как символического соединения духовного и телесного. В комментариях на Песнь песней Руперта Дойцкога и Гонория Августодунского Богородице отводится роль супруги Христа. Когда Богородица изображается сидящей на троне рядом с Сыном, она является собой не только клир, но и всю паству. Постепенно она начинает изображаться и как просительница за род человеческий на Страшном суде, что выражало определенный оптимизм перед лицом смерти.

Жан Вирт видит в распространении идеи заступничества Богородицы “эротизацию религиозного поведения”, в котором участвовали как те, кто решили активно использовать художественные образы для организации своей религиозной жизни, так и те (например, цистерцианцы), кто ограничились литературой и словом. “Инцест” (т.е. взаимоотношения Богородицы и Христа в терминологии Вирта) стал сакрализующим разрывом, который делал невозможным сравнение (религиозной любви. – *О.В.*) с профанной любовью. Возможно, монашеское воображение оказало решающее влияние на эротическую чувствительность мирян” (Р. 454). Уподобление супружеской паре матери и сына привело к “восхищению женской грудью” и реабилитации женского тела, как это видно в скульптурах клуатра Сент-Этьен в Тулузе. Отсюда, заключает автор, новая функция искусства в романскую эпоху: оно не перестает поражать, наставлять, “умилять”, но теперь оно должно еще и соблазнять – вот его социальная роль (Р. 455).

Книга Ж. Вирта, как я стремился показать, обладает огромным багажом сведений как из области искусства, так и политической, религиозной истории и богословия. Автор свободно ориентируется в философской проблематике – это особенность его творческого метода. Однако, углубляясь в толкования средневековых текстов, которые напрямую касаются рассматриваемых им проблем развития искусства, он совершает ту же ошибку, об опасности которой говорит в начале: речь идет о терминологии. Считали ли средневековые мыслители отношения Богородицы и Христа “инцестом”? Тем более, могли ли они строить на основе такого сравнения свою концепцию образа? Так ли уж были “эротизированы” религиозные чувства людей XI–XII вв., даже если определенные образы их литературы

и искусства кажутся *нам* эротизированными. Не навязываем ли мы им *наши* представления об эротике, сексе и человеческом теле вообще?

* * *

Обратимся теперь к книге Ролана Рехта “Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков”, на суперобложке которой фигурирует деталь заалтарной картины Рогера ван дер Вейдена “Семь тайнств”. Две женщины плачут у подножия распятия, поставленного посреди нефа готического собора, изображенного по новым для того времени правилам перспективы. На полной репродукции картины (Р. 399, fig. 85), на заднем плане, можно видеть священника в ключевой момент мессы, когда он поднимает гостию, показывая коленопреклоненному прихожанину преосуществленный хлеб. Литургия совершается перед украшенным скульптурами алтарем, находящимся посередине между хором и распятием. Хотя художник заведомо уменьшил пространство собора, чтобы выделить группу распятия на переднем плане, ему удалось показать полную гармонию между скульптурным убранством, архитектурным пространством и происходящими в нем событиями.

Картина ван дер Вейдена не случайно оказалась на обложке книги. Она является иллюстрацией ко всей авторской концепции готического искусства. Отчасти она уже представлена в названии работы, которого трудно было бы ожидать от профессора искусствоведения⁵. “Видеть” и “верить” – два основных понятия, объясняющие смысл искусства готических соборов. Собор в книге Ролана Рехта это не только архитектура, не только скульптура, не только живопись – неотъемлемая часть интерьера... Это прежде всего свидетельство *реального* присутствия Бога – присутствия Его в гостии, как это было возведено в догму на Латеранском соборе 1215 г., присутствия в храме, собрании верных. Все в соборе было призвано производить сильное “зрительное впечатление” (*effet visuel*), активизировать сознание и веру прихожан.

Возникает вопрос, какими выразительными средствами готические мастера достигали такого эффекта и чем их приемы отличались от приемов их предшественников? Почти во всех памятниках XI в. неф и хор трактовались по-разному. Артикуляция поверхности стен хора подчеркивала значительность хора, в котором находился алтарь. В то же время развитие паломничества в Конк, Компостелу, Тулузу, Тур, Клюви побуждало к поиску новых форм, подходящих для все большего наплыва людей. Попавшего в храм паломника людской поток сразу направлял в восточную часть храма, где находились мощи. Храм не только должен был быть технически приспособ-

соблен к движению в нем многочисленных паломников (достаточно широкие нефы и расширенный с помощью капелл амбулаторий), и побуждать своими архитектурными формами к этому движению в святыне. Взгляду верующего, направленному в сторону, ничего не должно было мешать. Чередование стрельчатых арок, формирующих свод, было, следовательно, не только техническим новшеством, но и должно было как бы вести за собой взгляд зрителя. С помощью оптических средств пилястры, колонки и ордерные членения подготавливали к восприятию хора и алтаря. Трансепт теоретически мешал помешать прямому переходу взгляда от нефа к алтарю, но эта проблема легко решалась, если несущие объемы хора были пропорциональны объемам нефа (Р. 164).

Тем же целям служили все детали собора. Витражи были с трудом читаемы, но их красочность, особенно в солнечное утро, превращала собор в игру света, сконцентрированного опять же на алтаре, куда он направлялся из многочисленных окон хора. Сразу вспоминаются знаменитые работы Эрвина Панофски о символике света в Сен-Дени и роли аббата Сугерия в формировании готической архитектуры, с которыми Ролан Рехт часто полемизирует. Он опровергает мнение Панофски, согласно которому Сен-Дени можно считать отправной точкой развития новой архитектуры (Р. 146). Анализируя его эссе "Готика и схоластика" (1951), Рехт не считает возможным, как это делал Панофски, заключать в структурную зависимость друг от друга два культурных явления, которые действительно отчасти совпали по времени и месту (середина XII – вторая половина XIII в., Иль-де-Франс и прилегающие к нему области), но которые вовсе нельзя объединять по "формальным признакам", исходя из некоего общего для эпохи "mental habit" (Р. 39–41).

Работа Рехта, как и книга Вирта, явно наполнена пафосом междисциплинарности: "Я считал бы свою задачу выполненной, если бы мне удалось примирить нескольких источников с историей искусства и нескольких искусствоведов – с историей идей", – пишет Рехт во введении (Р. 10). Но для решения "междисциплинарных" задач он использует главным образом классический инструментарий искусствоведа, что вовсе не следует считать недостатком, а скорее особенностью творческого метода автора. Дабы определить этот метод, Рехт сопроводил свое исследование обширным историографическим введением (80 страниц), составляющим фактически независимую часть книги. Оно показывает прекрасное знание всей огромной традиции изучения средневековой архитектуры, в которой он особое внимание уделяет немецкой историографии, особенно Венской школе. Исследуя тенденции в изучении готики, автор включает их в широкую картину развития искусствоведения вообще. Последователи Вюлле-ле-Дюка видели в соборе воплощение технических

новшеств (méchanique romancée); в 30–50-е годы преобладали “символические” истолкования, поиск аналогов в письменной культуре и т.д. в ущерб анализу технических проблем. Рехт выступает за рассмотрение искусства соборов в максимально широком контексте *визуальной культуры* позднего средневековья.

В основе этой культуры лежит культ гостии, получивший широчайшее распространение в конце XII–XIII вв. Этот культ, ритуализованный в поднимании гостии священником перед причащением, стал воплощением желания верующих видеть Тело Христово – *видеть* то, во что они должны были верить. Это было кардинальным изменением в ментальности людей. Выражением того же изменения стала и деятельность францисканского ордена, разработавшего новую модель религиозного поведения, которое было предназначено для публичности. Джотто вводит в сцены из жизни св. Франциска зрителей, которые своими жестами показывают, какую реакцию вызывает у них поведение *Poverello*. Эта религиозность, призванная *показывать* пример и присутствию свидетеля, который видит все своими глазами, исключительно важна как в искусстве, так и в письменных памятниках францисканской мысли (Р. 110–112).

Одновременно с требованием показывать гостию в широких кругах верующих получает новое развитие культ реликвий. Как следствие развивается искусство реликвариев, которые играли важнейшую роль в убранстве готического храма, находясь на алтаре. Их значение возрастало оттого, что они почти всегда были покрыты тканью. Когда реликварий после окончания Великого поста наконец открывался, взгляд человека, жаждавшего увидеть святыню, направлялся в то самое место, где хранилась реликвия, с помощью выразительных средств скульптурной композиции (Р. 128–129). Сверкающая красота этих реликвариев, а с XIV в. и дарохранительниц стала со временем привлекать еще большее внимание, чем сами реликвии (Р. 134).

Проблемы зрения и оптики были в центре внимания таких крупных интеллектуалов XIII в., как Роджер Бэкон и Витело. Нарисовав в самых общих чертах историю средневековых представлений об оптике от Псевдо-Дионисия Ареопагита до Николая Кузанского, автор попытался связать успехи оптики в XIII в. с *визуальностью* готического искусства. Связь эта, однако, из повествования Рехта проступает в довольно смутных контурах. Он сам признается, что ее нельзя считать причинно-следственной, но все-таки делает ее одной из “общеинтеллектуальных” основ искусства соборов (Р. 144–145). К тому же, как и вся книга, эта глава лишена критического аппарата (за исключением избранной библиографии), и все цитаты выглядят вырванными из контекста. Например, интеллектуальная деятельность Роджера Бэкона и других авторов, писавших об оптике

(perspectiva), поддерживалась Римской курией. Соответственно, ее потенциальная аудитория – интеллектуальная элита папского двора не совсем совпадала с широким “религиозным фоном”, о котором Рехт писал в предыдущих главах.

Далее автор целиком посвящает свое изложение анализу храмового пространства. Ни стрельчатые арки, ни аркбутаны не могут считаться исключительными атрибутами готической архитектуры, они появляются намного раньше. Трудно искать основы готики в текстах Сугерия, пытаясь связать их с базиликой Сен-Дени. Об архитектуре этого собора в середине XII в., когда писал Сугерий, известно немного. Собор Парижской Богоматери, символ готики, воспетый Виктором Гюго и являющийся, по определению Гиоллеле-Дюка, “попыткой синтеза”, Р. Рехт трактует несколько иначе. Епископ Морис де Сюлли скорее старался создать совершенное произведение архитектуры, которое стало бы моделью, представляющей все возможности новой архитектуры, которые легко можно было бы копировать в провинциальных храмах (Р. 176).

Новая архитектура определяется новым соотношением горизонтальной и вертикали, ордерным членением и новой системой художественной обработки плоскости стены. Она стала гораздо более артикулированной, что отличает хоры Амьена или Буржа от похожего на них некоторыми формальными признаками хора церкви в Понти-ньи. Но эта последняя принадлежит еще цистерцианскому искусству, что видно в традиционном для него отказе от лепных украшений. Одним из важных нововведений готики стало использование миндалевидного торуса (Р. 178, fig. 31–32). В отличие от полукруглого валика на колоннах он позволял сильнее артикулировать пространство с помощью игры света и тени. Сложное переплетение выкружек, скожий, шеек колонн подчеркивало выступающие архитектурные формы, делало пространство храма более объемным. Эти формы составляли сетку стен, своеобразный *opis reticulatum*, который заканчивался сводом, составленным из максимально расчлененных травей и похожим на рыбий хребет (стрельчатый свод). Все это позволяло лучше “прочерчить” архитектуру, подчеркнуть ее линейность (Р. 177).

Таких выразительных средств, усиливающих “зрительный эффект” готической постройки, можно назвать еще много. Особое внимание уделяется функциям колонн и их художественной обработке. В Реймском соборе акцент сделан на капителях, которые не “пропускают” ни одну полуколонку, которая вводила бы наш взгляд вверх. Эти капители повторяются на всем пространстве стены вплоть до сводов. В Амьенском соборе, построенном также в XIII в., этот акцент почти полностью отсутствует. То же самое можно сказать о соборе в Бурже (XIII в.), который может рассматриваться как

единственный пример “чистой” готики, поскольку он ничем не обязан античной традицией (Р. 214). Выделение с помощью “кинетической функции” колонн вертикали или горизонтали приносило в каждый собор собственные смысловые оттенки.

Новая архитектура давала архитектору (*maître d'oeuvre*) гораздо большую свободу, чем это было раньше. На примере собора в Эврё Р. Рехт показывает, как при достройке начатого в романскую эпоху собора архитектор достаточно свободно совмещает с круглыми арками те стрельчатые формы, которые казались ему совершенными. Пьер де Монтрёй, один из самых талантливых архитекторов XIII в., получил титул доктора, что позволяло ему полемизировать (в камне) с интеллектуалами самого высокого ранга. Социальный статус архитектора, а вслед за ним и искусства значительно возрос (Р. 196).

Собор XIII в. должен рассматриваться как красочное пространство. Нужно учитывать не только наличие витражей, в которых преобладали яркие краски, излюбленные и в книжной миниатюре “парижского стиля”, – красный, синий, оранжевый, зеленый. Камень почти никогда не имел своего натурального цвета. Стены были выкрашены в желтоватые, охристые тона, которые контрастировали с прожилками темных цветов. Есть свидетельства, согласно которым, нижняя часть стен часто украшалась тканями с изображениями животных или с декоративными мотивами. Примем во внимание также игру светотени, и собор превращается в драгоценный ларец, чем-то похожий на дарохранительницы и реликварии, о которых речь шла выше. Эта пестрота, к которой глаз средневекового человека был привычен гораздо больше, чем наш, вероятно, производила на верующего сильнейшее впечатление, даже если сложная символика изображений была понятна далеко не всем.

Собор говорил на языке, который по-разному понимали разные слои общества. Усложнение художественного языка действительно предполагало наличие также высокообразованной элиты, способной понять и “оценить” произведение искусства (“*cercle d'amateurs*”). Знаменитые улыбающиеся ангелы на портале Реймского собора или фигуры донаторов, одетых по светской моде XIII в., стоящие в хоре собора в Наумбурге, – это скульптуры, предполагавшие “диалог” со зрителем, в отличие от пророков Шартрского собора, чьи взгляды устремлены вверх голов прихожан. Этот молчаливый язык мог быть понят заказчиками – епископом и кафедральным капитулом, который приобретает в это время все большее влияние. Он мог быть понят также светской элитой, королевской семьей, особенно если речь идет о Людовике IX Святом, с чьим именем часто связывают распространение новых художественных вкусов не только во Франции, но и за ее пределами. Он мог быть понят также и университетской элитой.

Появление этого достаточно широкого светского круга “знатоков” значительно повлияло на развитие искусства позднего средневековья. Готический собор строился не снизу вверх по всему периметру здания – сначала возводился “скелет” из колонн и траверс, который потом “заполнялся” окнами и стенами. Эта технология позволяла экономить время и затраты при строительстве огромных сооружений, а также обеспечивала их относительно несложную воспроизводимость, почти серийность. Здесь технические новшества оказались на руку архитекторам, которым стало необходимо выполнять гораздо большее количество заказов, формируя эстетические вкусы самой широкой аудитории. В конце средневековья мы присутствуем при появлении “рынка искусства”. Р. Рехт детально анализирует функционирование этого рынка в Северной Европе. Он задается вопросом относительно влияния этого нового фактора на механизм передачи форм, типов, стилистических особенностей произведений искусства. В сферу анализа попадают не только соборы, но и скульптура, мелкая пластика, например небольшие вотивные статуэтки Богородицы с младенцем и Пьета, выполнявшиеся для индивидуальных заказчиков и сохранившихся в огромных количествах. Их серийность и кажущаяся схожесть стали для Р. Рехта поводом для обсуждения проблемы авторской работы и копирования в готическом искусстве (глава “Модели, передача форм и типов, методы работы”).

Важное место в работе Рехта уделяется анализу стилистических особенностей готической архитектуры и скульптуры и понятия стиля. Стиль не рассматривается автором как критерий датировки или самостоятельная эстетическая ценность, которая развивалась независимо от иконографии. Стиль не имеет имманентного развития вне авторской воли, но является зачастую результатом сознательного выбора архитектора, скульптора, художника или заказчика. Круг “знатоков” прекрасно понимал эстетическую и идеологическую ценность художественного языка и его стилистических особенностей.

Итак, собор был “зрительной конструкцией”, позволявшей изобразить в иерархическом порядке все элементы истории Спасения (Р. 404). В этом собор можно сравнить со средневековой *mappe mundi*, пишет Вирт, но в отличие от нее он обладает внешним и внутренним пространством, а кроме того, он еще перспективная система, как это видно на некоторых работах фламандских мастеров. В отличие от флорентийской перспективы XV в., изображающей иллюзионистское пространство, готический храм был ограниченным пространством, которое концентрировалось на символическом центре – алтаре, на котором стояли реликварий, алтарная картина. Над ним часто висело распятие. На этом ансамбле было сосредоточено все внимание зрителя. Ни одна архитектурная система не будет так стремиться подчеркнуть это осевое строение пространства по

той простой причине, что “религиозный фон”⁶, которому она соответствовала, исчез на рубеже XV–XVI вв. Итальянской геометрической перспективе, появившейся около 1425 г., понадобится еще один век, чтобы утвердиться за Альпами, и двухмерное изображение будет долго сосуществовать с готическим архитектурным пространством (Р. 404–405). Но именно в готическую эпоху меняются представления об искусстве, роль художника и архитектора в обществе. Их индивидуальность начинает проявляться в *интерпретации* того наследия, которое они должны были сохранить и достроить, как это видно на примере Эврё или Сен-Дени. Появляется интерес к человеческой индивидуальности – “искушение портрета” (Р. 346). Появляется круг ценителей, достаточно узкий, но исключительно важный для истории культуры. Активизируя их зрение, приучая их к новому восприятию произведения и архитектурного пространства, искусство само готовило их к новому, более внимательному взгляду на мир. Этот взгляд, родившийся из искусства и становящийся все более требовательным, побуждал к максимальной дифференциации эффектов в искусстве. Без этого взгляда, ставшего чувствительным к восприятию художественного отображения мира, появление трехмерного изображения было бы немислимо (Р. 409).

Как и Жан Вирт, Ролан Рехт стремится предложить искусствоведению новые подходы к традиционным вопросам, попытавшись объяснить развитие готического искусства через историю идей и религиозности (Р. 10). В результате мы имеем перед собой новую авторскую концепцию, подкрепленную и огромной эрудицией в искусстве (автор не ограничивается примерами из Франции, но уделяет большое внимание памятникам в других европейских странах), и хорошим знанием культурного контекста. К сожалению, проверка его междисциплинарных экскурсов во многом усложнена отсутствием развернутого критического аппарата, который в данном случае был бы совершенно необходим (в этом смысле, работа Вирта выгодно отличается от книги Рехта, которого, однако, не следует за это винить: отсутствие ссылок – обычное явление в современной исторической литературе). Толкование готического искусства как системы зрительных эффектов, призванных активизировать внимание зрителя, в целом представляется очень интересным. Но если мы обратимся к модели “классического” византийского храма, например к Великой церкви – Софии Константинопольской, не покажется ли нам, что все ее архитектурное пространство – мозаическое убранство, символика света, льющегося из многочисленных окон, тщательная моделировка мрамором нижних участков стены, лишенных мозаики, – вся эта “пестрота”, не должна ли она была также активизировать взгляды многочисленных прихожан? Эти две архитектурные системы никак нельзя сопоставлять, они имеют слишком мало

общего, хотя одним из общих философских источников обеих, несомненно, можно считать "Ареопагитики". Но у христианского храмового пространства любой эпохи всегда есть общие функции. Разницу в расстановке смысловых акцентов вычленил порою очень трудно, и такой анализ, с которым мастерски справляется Ролан Рехт, заслуживает максимального уважения.

- ¹ Жан Вирт, выпускник Школы хартий, ныне профессор средневекового искусства в Женевском университете, автор ряда статей, посвященных различным концепциям образа в эпоху средневековья, обобщающей книги "Изображение в средние века. Рождение и пути развития (VI–XV вв.)". Кроме того, он руководит группой по изучению маргинальных миниатюр в готических рукописях.
- ² Она лежит в основе новаторской работы Ганса Бельтинга "Изображение и культ. История изображения до эпохи искусства" (*Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunstes*. В., 1990).
- ³ *Toubert H. Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*. P., 1990.
- ⁴ См., например: *Gaignebet C., Lajoux J.-D. Art profane et religion populaire au Moyen âge*. P., 1995; *Camille M. Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*. P., 1997 (перевод англоязычного оригинала, который был доработан автором специально для французского издания).
- ⁵ Ролан Рехт, профессор искусствоведения в Университете им. Марка Блока в Страсбуре, директор Страсбургских национальных музеев, соавтор книги *Готический мир. Осень и обновление, 1380–1500*. Париж, 1988.
- ⁶ Я позволил себе использовать это выражение Л.П. Карсавина для перевода термина *ordre religieux*, которым пользуется Р. Рехт.

С.И. Лучицкая

ОБРАЗ РАЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИКОНОГРАФИИ

J. Baschet. Le sein du père (la paternité dans l'Occident médiéval). P.: Gallimard, 2002

В течение долгого времени после появления известной книги К. Байнум "Иисус как Мать"¹ медиевисты размышляли о "женской" сущности средневекового христианства. В своей последней книге "Авраамово лоно (Авраам и структуры родства на средневековом Западе)" известный французский медиевист Ж. Баше, автор многочисленных исследований по истории культуры и искусства, в том

числе посвященных представлениям о загробном мире², приглашает читателя поразмышлять о статусе Отца в средневековом христианстве. Внимание историка привлекает фигура ветхозаветного патриарха Авраама; в псалтырях и морализованных библиях, книжной миниатюре, скульптуре и других произведениях средневекового искусства часто встречается изображение Авраамова лона: бородатый старец прижимает к груди миниатюрных человечков – таким рисуется райское блаженство божьих избранников в потустороннем мире. Эти изображения становятся многочисленными с начала XI в. и встречаются в иконографической традиции вплоть до начала XIV в., а их пик приходится на 1000–1250 гг. Почему именно в эту эпоху, обычно называемую “классическим средневековьем”, в его расцвет, чаще других присутствует этот иконографический мотив? Несомненно, этот сюжет являлся чем-то весьма существенным для средневековых искусства, культуры и общества. Ведь Авраам – один из главных (если не главный) ветхозаветных патриархов, праотец, прародитель и родоначальник многих народов, в том числе еврейского и христианского, а в христианстве Авраам – ключевая фигура в системе отношений родства.

Исходная гипотеза Ж. Баше такова: Авраама изображают столь часто потому, что отношения родства играли важнейшую структурирующую роль в представлениях о связях между земным порядком и небесным миром, о загробном мире и потустороннем существовании. Именно для того чтобы изучить всю систему этих ключевых для средневекового христианства представлений, Ж. Баше в качестве объекта исследования выбрал Авраамова лono. Верно и обратное: анализ представлений о родственных структурах и их изображении позволяет ему лучше осветить специфическую историю Авраамова лона – важнейшего топоса загробного мира.

На самом деле, удачный выбор объекта исследования во многом предопределил успех работы. Как отмечалось: “Авраамова лono” – один из главных сюжетов социальной истории. Но это еще и центральная тема изобразительного искусства, так как она “тянет” за собой целый шлейф мотивов и сюжетов – иконография св. Троицы, Страшного суда, притчи о Лазаре, жертвоприношения Авраама и пр. Как показывает Ж. Баше, все эти темы и сюжеты (иконографические и исторические) пересекаются и перекликаются друг с другом, и как при сопоставлении тем обнаруживаются новые оттенки их смыслов, так и при скрещивании иконографических мотивов, построении иконографических серий возникают новые обертоны в звучании главной темы. Основу исследования составляют памятники самых разнообразных жанров – произведения схоластики и теологии, литургические и иконографические источники. Каждый тип источников не изучается сам по себе, их комплексное исследование

служит цели создания общей и целостной картины – антропологии божественного родства. Сочинения теологов и схоластов помогают определить статус явления, литургические источники оказываются необходимыми для изучения социальных практик, иконографические используются для решения вопроса о том, как сюжеты социальной истории отражались в изобразительном искусстве. Примечательно, что Ж. Баше привлекает отнюдь не традиционные для историка памятники – нарративные, документальные или какие-либо иные письменные источники, а прежде всего иконографические. Это, видимо, не случайно: ведь средневековый человек мыслил зрительными образами, которые были необходимым условием существования социального порядка, и именно в иконографии, как следует предполагать, наиболее ярко и выразительно раскрываются средневековые представления. Ж. Баше наглядно показывает, как историк может использовать в комплексе с другими иконографические источники для исследования сюжетов социальной истории.

Применяемый им метод – серийный анализ, принципы которого он разработал в недавно опубликованной статье³. Однако если там эти принципы осмыслены в теоретическом плане, то здесь они применены на практике. Отметим, что за попыткой применить серийный анализ вовсе не скрывается признание средневекового искусства серийным и догматичным. Во-первых, в соответствии с разработанным им подходом Ж. Баше не ограничивается изучением какого-то отдельного сюжета, обнаруживая повторяемость мотивов в произведениях изобразительного искусства и связывая между собой самые разные аспекты средневековой иконографии. Во-вторых, он стремится выявить своеобразие каждого произведения искусства. Он исследует гаммы вариаций один и тех же мотивов, их неизменность и повторяемость, но также их оригинальность, стремясь выявить изобретательность средневековых художников.

С одной стороны, мы имеем дело не просто с книгой по социальной истории, так как в ней предпринят анализ средневековых родственных структур на материале истории изобразительного искусства. С другой – вряд ли можно назвать его исследование искусствоведческим, так как Ж. Баше попытался вписать иконографию в достаточно широкий контекст социальной истории. Подводя итог сказанному, отмечу, что Ж. Баше стремился осветить две связанные между собой проблемы – структуры родства и представления о загробном мире, используя при этом как методы социальной истории, так и приемы анализа иконографии.

Решая первую задачу, Ж. Баше стремится раскрыть суть отношений прежде всего спиритуального родства. В первой главе своего исследования (“Божественное родство”) он показывает, как христианство переосмысливает систему родственных связей, главным звеном

которой в средние века стало отношение к Богу-Отцу. Если в Ветхом завете связь человека с Богом осуществляется через предков: Яхве – это “Бог Авраама, Исаака и Иакова”, то с возникновением христианства эти отношения коренным образом меняются. Оно разводит земное и небесное по разным полюсам и лишает кровное родство его ценности (Мф. 10, 37; Лк. 14, 26). Вместо Бога отцов (Авраама и других патриархов) появляется Бог-Отец, а земной отец (патриарх) лишается своей религиозной роли. Отныне есть лишь Бог-Отец на небесах, Сыном которого является Христос, а через Христа Бог-Отец становится Отцом всех учеников Христа – христиана⁴. Так в христианском средневековье появляется несколько типов родства – наряду с обесцененным кровным еще и божественное.

Эти спиритуальные отношения, как и отношения с Богом, устанавливаются посредством крещения. Лишь в крещении животный человек (*homo naturalis*) превращается в *homo Christianus*, полноценного члена общества. Крещение становится его новым, социальным рождением, восстанавливая нарушенную вследствие грехопадения связь с Богом (Быт. 1, 26). В крещении отцом человека становится Бог-Отец, а матерью – Мать-Церковь⁵. Он очищается от первородного греха и обретает новые спиритуальные родственные связи. В системе спиритуального родства духовные связи – с крестными и крестниками – оказываются важнее кровных, плотские родители уступают место духовным. Отныне центральная роль в системе родственных отношений отводится клирикам, потому что именно через них устанавливается связь с Богом-Отцом и Матерью-Церковью, а также потому, что они отказываются от кровного родства ради родства с Богом. Потому в средние века их называют “аббатами” (от “абба” – отец), а монахинь – “невестами Христовыми”; епископ же как бы состоит в браке с локальной церковью (знаком этой связи является переданное ему кольцо), подобно тому как папа сочетается брачной связью с универсальной церковью. При этом все христиане оказываются братьями между собой через отцовство Бога и материнство Церкви (хотя общее братство, виртуальное на земле, реализуется лишь в потустороннем мире).

Спиритуальное родство порождает ряд парадоксов – сын, приняв сан епископа, становится отцом своего отца-мирянина, а кровные родители для клирика его спиритуальными братьями и проч. Но самые большие парадоксы родственных отношений создает феномен божественного родства. Троичный догмат парадоксален по сути: ведь Христос и Сын Отца, но также равен ему⁶. Равный Отцу, он становится отцом верующих. Но благодаря воплощению он брат тех, кто следует за ним. Он также мать, поскольку дает жизнь христианам и вскармливает их. В евхаристии его природа женская⁷. А поскольку Христос равен Богу-Отцу, создается еще один впервые

отмеченный бл. Августином парадокс спиритуального родства: Дева – Мать своего Отца. Но и Церковь мать Христа, так как она рождает христиан – тело Христово; а поскольку Христос глава Церкви (Еф. 5, 22–33), то существует и брачная связь Христа с Девой-Церковью. Таким образом, спиритуальное родство порождает множество парадоксов, ибо отрицает существующую на земле иерархию родственных и социальных отношений...

Конечно, и до Ж. Баше медиэвистов интересовали переоценки христианских моралистов структур родства. Систему кровно-родственных отношений, являющуюся сердцевинной средневекового христианского общества, изучали, в частности Дж. Гуди, Ж. Годмаз, К. Клапиш-Зубер, Ж. Дюби и др. Но все же до сих пор историками не испытывали потребности в рациональном осмыслении институтов спиритуального и божественного родства, быть может, оставляя этот сюжет теологам. Ж. Баше помещает его в фокус своего исследования. В таком ходе мыслей есть почти средневековая логика. Данте, чтобы вскрыть суть земных вещей, описал потусторонний мир. Чтобы уяснить суть отношений родства, наверное, следует, исходя из представлений средневекового человека, прежде всего описать спиритуальные родственные отношения, их роль во взаимоотношениях между миром дольным и миром горним. Анализируя сочинения теологов, литургические тексты и иконографию, Ж. Баше показывает, что эти структуры играли в средневековом обществе более существенную, чем можно это предположить, роль. Более того во многом по образу этих структур моделировались и другие отношения в обществе – между сеньором и зависимыми, клириками и мирянами, сюзеренами и вассалами. В средневековых текстах аналогичными рисуются отношения между Богом и верующими. В результате царящая в обществе вертикальная иерархия обесценивалась и устанавливались горизонтальные связи (все люди братья во Христе). Само единство христианского общества обеспечивается благодаря тому, что социальные связи осмыслиются в категориях родства. Так создавался образ эгалитарного христианского общества.

С точки зрения Ж. Баше, основной эпизод в христианской, а значит, и средневековой истории, дающий ключ к разгадке родственных структур, – это жертвоприношение Авраама. Ему посвящена вторая глава исследования. Авраам действительно патриарх (греч. “отец отцов”), ибо Бог обещал ему многочисленное, как звезды, потомство (Быт. 12–13) и передал весть о рождении Исаака (Исх. 3, 6) – с тех пор Яхве именовался “Богом Авраама, Исаака и Иакова”, и перечисленные патриархи стали родоначальниками еврейского народа. Все эти события нередко иллюстрируются в средневековой иконографии. С точки зрения Ж. Баше, в этом драматичном эпизоде Священной истории заложено острейшее противоречие: Бог тре-

бует убить предка богоизбранного народа, от которого должно произойти многочисленное, как звезды, потомство. Средневековая экзегеза билась над интерпретацией этого противоречивого по смыслу эпизода – как объяснить жестокость Бога и Авраама? Зачем Бог подверг испытанию родоначальника богоизбранного народа? Теологи и схоласты стремились разрешить или хотя бы смягчить это противоречие. Уже в Новом завете (Евр. 11, 17–19) высказано предположение, что, по мысли Авраама, после жертвоприношения должно было наступить воскресение Исаака. (Так Исаак становится прообразом Христа, однако по статусу он ниже – ведь Бог отдает равного себе Сына, а Авраам – полученного от Бога.) Однако в иконографии классического средневековья (в миниатюрах Винчестерской псалтыри, скульптурных рельефах базилики св. Исидора в Леоне и проч.) наблюдается существенное расхождение с неоднозначным смыслом Писания. Это расхождение не случайно – ведь иконография не столько смягчала, сколько заостряла указанное противоречие; изображение чаще всего представляет собой буквальный комментарий текста. Оно симультанно и в отличие от повествовательного текста объединяет образы и сцены в синхронную картину. В основном изображения, посвященные жертвоприношению Авраама, отражают размышления об иерархических отношениях между отцом и сыном: таковы скульптурные рельефы в Суйаке, особенно тот, который изображает чудо спасения Теофила Богоматерью. В этом отношении весьма примечательна миниатюра из Библии Памплонны: на ней мы видим Исаака на алтаре (изображенного в виде вертикальной колонны), он действительно выше отца и на полпути между ним и спускающимся к сцене ангелом. Миниатюра исполнена глубокого символического смысла: изображается как бы дар ребенка Богу и отдарок ребенка Богом, Авраам признает божественное происхождение сына и приносит дар, а затем получает его обратно от Бога. На примерах из иконографии Ж. Баше вновь показывает, что в средние века родственные связи не могли быть осмыслены за пределами божественного, они определялись через отношение к Богу, а потому смысл всех иконографических интерпретаций этого эпизода состоит в следующем: сын должен подчиняться отцу, а тот – Богу.

Длительность существования исследуемого топоса Ж. Баше объясняет тем, что в средние века Авраамово лоно было связано со всеми тремя видами родства: плотским, ибо в Ветхом завете Авраам предок еврейского народа, спиритуальным, ибо он духовный отец христиан в Новом завете, божественным, ибо его связь с Богом-Отцом оказывается весьма тесной (см. главу IV “Рай как объединение вокруг Отца”). Само представление о христианском рае вообще наделено особым смыслом. Рай – это собравшиеся в лоне Отца избран-

ники – братское согласие (*fraterna concordia*), а Град небесный – это patria, т.е. отечество. Авраам же само олицетворение отцовства. В псалтырях, евангелиариях XI–XIII вв. он изображается прежде всего как Отец: его борода – символ плодovitости (такое же символическое значение имеют и часто встречающиеся в иконографии растительные мотивы), а его фигура обычно располагается по вертикальной оси изображения, что должно было подчеркнуть последовательность поколений⁸. Образ Отца в средневековой иконографии неоднозначен: он предстает в двух ипостасях – как грозный отец (в эпизоде жертвоприношения) и как добрый патриарх, принимающий в раю божьих избранников. Так, на порталах церкви Сен-Мишель-де-Лексюр (в Альби) изображенные на капителях соответственно слева и справа жертвоприношение Авраама и притча о Лазаре создают как бы эффект симметрии. Исаак и Лазарь – оба, хотя и совершенно разные, сыновья Авраама, как бы символизируют разрыв родства и осуществление совершенной родственной связи.

Неоднозначность образа Авраама в иконографии заключается в том, что он предстает как Отец богоизбранного народа (евреев) и как *pater spiritualis* христиан (это нашло отражение в известном иконографическом мотиве “Иессеева древа”). Отношение к патриарху было противоречивым. В Новом завете Христос отказывается от родства с Авраамом, признавая лишь Отца небесного (Ин. 8, 44). Тем не менее христиане не желали “отдавать” евреям патриарха, и художники также всеми средствами стремились провести параллели между ветхозаветными и новозаветными эпизодами. Так, в скульптурных изображениях собора св. Петра в Муассакке параллели между сценами Сретения и жертвоприношения Авраама исполнены глубокого смысла: они подчеркивают связь между Ветхим и Новым заветом (С. 155–162).

В иконографии Авраам предстает и в своей третьей ипостаси – божественной. Его образ в изобразительном искусстве высокого средневековья двусмыслен: Авраам часто выглядит двойником Бога. Так, по миниатюрам фландрских и английских часословов XV в. подчас трудно определить, кто же изображен – Бог или Авраам. Образ Авраамова лона все время двоится, он смутен и расплывчат, и такая его неоднозначность связана с парадоксальностью средневекового сознания. В целом же основной смысл топоса состоит в том, что он представляет собой идеал христианского общества, которые осмысляет себя в категориях родства; на земле это виртуальное родство, а в загробном мире – осуществленное и совершенное. Именно такой смысл имеет изображение Авраамова лона на портале церкви Буржа: в рай вступает процессия праведников, в которой мы видим фигуры, увенчанные короной, тиарой, замечаем придворных, простолудинов, монахов. В Авраамовом лоне с ними происходит удивитель-

тельная метаморфоза: все они лишаются пола, возраста, статуса и выглядят как дети. Речь идет, несомненно, о спиритуальном детстве, которое христианство интерпретировало в духе новозаветной цитаты: "...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное" (Мф. 18, 3). Спиритуальные братья, божьи избранники в Авраамовом лоне равны перед Богом. Такие изображения создают некий идеальный образ родства. Ж. Баше пытается объяснить возникновение иконографического мотива в XII–XIII вв. социальными факторами – ведь именно на этот период пришелся пик конфликтов аристократии и церкви, и главной ставкой в нем были родственные связи; клирики пытались контролировать ситуацию: они создавали тот идеал, который примирял с действительностью – Авраамово лоно – образ эгалитарного рая, в котором христиане спиритуальные братья, объединились вокруг своего далекого предка и были равны перед Божиим судом.

Стремление Ж. Баше увязать историю искусства с развитием социальных отношений в высшей степени правомерно и открывает новые перспективы в изучении средневекового искусства. Но закономерна ли обрисованная медиевистом параллель? Его интерпретация топоса имеет настолько общий характер, что суть топоса растворяется в общехристианском учении. Представление о примирении всех перед Божиим судом отражает самый общий смысл христианского учения, в котором социальные противоречия находили уравнительное примирение. Можно предположить, что этот топос на протяжении всего средневековья имел именно такой смысл, независимо от конкретного периода и его особенностей, связанных, скажем, с обострением социальных противоречий, с конфликтами между аристократией и церковью и проч.

Точно так же трудно согласиться и с анализом Ж. Баше причин упадка исследуемого иконографического мотива (см. VI главу "Историческая динамика Авраамова лона"). Вплоть до середины XIII в. этот топос регулярно появляется в сценах Страшного суда с тем, чтобы потом совершенно исчезнуть из иконографии. С середины XIII в. Авраамово лоно сменил другой образ рая, изображаемого в виде небесного двора. Такие образы можно видеть в Кампо Санто в Пизе, Санта-Мария Новелла во Флоренции и т.д. За этими изменениями в иконографии Ж. Баше стремится прочесть изменения, происходившие в средневековом обществе. С его точки зрения, Авраамово лоно – тот образ рая, который соответствовал преобладавшим в XI–XIII вв. локальным связям. Самая близкая его параллель – монашеская братия (кстати, именно из монашеской среды и вышли многие изображения Авраамова лона). С начала же XIV в. с постепенным укреплением центральной власти, разрушением локальных связей этот топос уступает место другому образу рая, изображаемому

в виде небесного двора – образу, соответствующему более универсальной социальной общности. Мне представляется, что намеченная автором эволюция, подчиненная стремлению вскрыть историческую динамику Авраамова лоно, до некоторой степени схематична и формалистична⁹. Смена иконографических мотивов вряд ли объясняется так просто. Связь между эстетическими явлениями и социальной реальностью, живой действительностью, их питающей, во все не самоочевидная связь причины и следствия. Здесь более тонкая зависимость: в произведениях искусства нельзя видеть прямое отражение общественных процессов. Ж. Баше виртуозно владеет методами иконографического анализа, но его подход к истории общества не столь убедителен, ему не всегда удается адекватно вписать тот или иной иконографический мотив в соответствующий контекст социальной истории. Мы не найдем в книге ответ на вопрос, почему именно между 1000–1250 гг. Авраамово лоно было излюбленным в иконографии мотивом.

Несколько уязвимым представляется мне и другой его тезис. Оценивая структуры родства и место в этой системе Авраамова лоно, Ж. Баше неоднократно утверждает, что в этом образе реализуется бессознательная потребность человека в отцовской защите. Подобные высказывания вряд ли что-либо доказывают, и обращение к ним Ж. Баше, на мой взгляд, не более чем дань моде. В одной из глав (V “Рай как телесное включение”) он также пытается трактовать иконографический мотив с точки зрения фрейдизма – как телесную метафору. Общее соображение Ж. Баше не вызывает сомнений: райское блаженство, уготованное в Авраамовом лоне избранникам божьим, – это телесное сдвинение, включение в большое коллективное тело. Эта метафора вполне соответствует сути христианской культуры – Авраамово лоно в этом смысле есть зримое воплощение паулиновской метафоры церкви (Еф. 5, 22–33). Но сам смысл термина (*sinus Abrahae*), которым обозначают в средневековых источниках этот загадочный топос загробного мира, весьма смутен и расплывчат: как показывает проведенный Ж. Баше семантический анализ, он колеблется между значениями понятий “внутреннее” и “внешнее”, “одежда” и “тело”. В этом контексте, считает автор, Авраам часто выполняет материнскую функцию. Авраамово лоно оказывается наделенным неоднозначным смыслом топосом, “отцовским” по сути и “материнским” по природе местом для избранников божьих, местом, сравнимым, быть может, с *uterus matris Ecclesiae*. В психоанализе, как полагает Ж. Баше, это соответствует неосознанному желанию вернуться в материнскую утробу и одновременно желанию быть защищенным отцом. Конечно, трудно не согласиться с тем, что изучаемый Ж. Баше иконографический мотив весьма неоднозначен. Авраамово лоно, видимо, имеет дуальную

природу, сочетая “мужские” и “женские” черты; и это никак не противоречит средневековым представлениям, так как христианство в целом индифферентно к сексуальным различиям (клирики, например, могли называться то отцами, то материями). Но вряд ли все заимствованные Ж. Баше из теории психоанализа фрейдистские комплексы могут быть спроецированы на столь специфический средневековый топос без ущерба для понимания его смысла.

Одна из самых интересных, на мой взгляд, глав книги Ж. Баше посвящена анализу статуса Авраамова лона (III “Авраам – райский патриарх”). В теологии и схоластике это очень неясное и туманное место. Есть лишь несколько упоминаний о нем в Новом завете – так, Христос говорит о пребывании праведников в царствии небесном вместе с Авраамом, Исааком, Иаковом (Мф. 8, 11; Лк. 13, 28–29), и самое яркое из них связано с притчей о Лазаре (Лк. 16, 19–31). Теологи по-разному интерпретировали ее содержание. Поскольку в Писании все упоминания об Авраамовом лоне относятся к ситуации до пришествия Христа и освобождения им ветхозаветных праведников (так называемое Сошествие во ад), то этот топос трактуется поначалу как место по статусу более низкое в сравнении с раем. В соответствии с такой интерпретацией Авраамово лоно это хотя и не ад, но часто верхний его ярус. В эпоху классического средневековья взгляды отцов церкви на Авраамово лоно изменились. Теперь рай, с их точки зрения, – это место, в котором уже пребывают христианские мученики, а Авраамово лоно – это место ожидания праведников до Страшного суда, хотя и привилегированный отсек загробного мира (так называемый лимб патриархов), но все же не Царствие небесное¹⁰. В литургии статус Авраамова лона обозначен менее резко, литургические тексты часто сливают время до и после Страшного суда. В них оно иногда оказывается местом загробного мира, в котором пребывают еще не сподобившиеся рая, иногда отождествляется с Царствием небесным. Средневековые схоласты (Фома Аквинский и др.), трактуя статус Авраамова лона, с одной стороны, также отказываются от идеи *dilatatio* (некого испытательного срока для праведников, прежде чем допустить их в рай), но с другой – неопределенно высказываются о времени наступления Царствия Божия. Словом, представления об Авраамовом лоне были смутными и расплывчатыми. Быть может, они станут более ясными, будучи переведены на язык зримых образов? Не случайно Ж. Баше обращается к иконографическим источникам (его досье составляют 317 произведений). На основе иконографического анализа он выделяет три ряда изображений, посвященных этому мотиву. Первый составляют иллюстрации к притче о Лазаре (86). Они изображают христианское прошлое, время до Искупления и представляют собой почти буквальный комментарий новозаветных пассажей. Нам для уяснения

статуса Авраамова лона чрезвычайно важно отметить, что в этих произведениях топос изображается чаще всего отнюдь не как лимб патриархов (с точки зрения раннехристианских отцов церкви, находящийся на краю ада), а как место загробного мира, которое резко противопоставлено аду. При этом подчеркиваются иерархические отношения между ними – Авраамово лono изображается вверху, а ад – внизу. Миниатюры золотого кодекса из Эптернаха, скульптурные изображения клуатра собора в Монреале и другие произведения искусства свидетельствуют о том, что Авраамово лono уже “извлекли” из подземного мира, но еще не поместили в самое высокое место на небесах. Его образ остается смутным и двусмысленным.

Вторую группу изображений составляют те, которые непосредственно связаны не с евангелическим, а с литургическим или погребальным контекстом. В них запечатлено христианское настоящее – они либо представляют эпизоды жизни святого, либо дают общую картину потустороннего мира. Таковы миниатюры некролога Обермюнстера – в них Авраам, держащий в руках полотно, в котором наслаждаются райским блаженством избранники, изображен почти как Христос: он восседает на троне-радуге, в обрамлении четырех райских рек, и ангелы несут к нему души умерших.

Если предыдущие произведения рисовали христианское прошлое или настоящее, то изображения Авраамова лона в контексте Страшного суда запечатлели христианское будущее. В XIII в. на порталах, капителях церквей и соборов Сен-Дени, Буржа, Бамберга, Нюрнберга, Реймса, в морализованных библиях и псалтырях появляются изображения подобного рода. В них Авраамово лono выглядит не только как место ожидания праведников, но иногда почти как эквивалент Царствия небесного. Так, в евангелии XII в. из Ватиканской библиотеки подчеркнут континуитет между пребыванием праведников в Авраамовом лоне и Воскресением: в нижнем ярусе из гробов выходят избранники, и ангелы относят их души в Авраамово лono, в верхнем ярусе те же избранники лицезреют Бога. Однако очень часто остается непонятным, к какому конкретному топосу загробного мира “привязано” Авраамово лono – к лимбу отцов, чистилищу или раю? Не вполне ясно и то, о каких временах идет речь – до Страшного суда или после Воскресения. Можно лишь отметить, что художники изображают именно группы праведников, и это наводит на мысль, что речь идет о финальной эсхатологии. Как видим, иконография, по-своему расставляя акценты в картине загробного мира, все же не лишает представления об Авраамовом лоне неопределенности и двусмысленности. На страницах своей книги Ж. Баше неоднократно отмечает неоднозначность Авраамова лона, но, как мне кажется, не в полной мере выявляет истоки этой неоднозначности. На самом деле, невнятность топоса могла быть связана с некоторыми

парадоксами средневекового сознания, и эта парадоксальность заложена уже в двойственности христианского учения. В Новом завете идея Страшного суда в конце времен (Мф. 24, 3) сочетается с идеей немедленного индивидуального воздаяния (Лк. 16, 2; 23, 43). В сознании средневекового человека витал смутный образ двух судов – того, который происходил над душой умершего в момент кончины и того, который предстоит в конце времен¹¹. Образы загробного мира были смутными и расплывчатыми. На порталах готических соборов можно часто видеть изображение Страшного суда, в которых воскресшие из мертвых уже разделены на спасенных и осужденных в тот момент, когда они покидают могилы. В таких образах можно заметить два парадокса – безразличие к противоречию и невнимание ко времени. Можно сказать, что и в изображениях Авраамова лона, которое трудно локализовать и вписать в определенный временной отрезок, мы встречаемся с таким же проявлением бессознательного. Примечательно, что, превращаясь в некий аналог Царствия небесного, Авраамово лоно становится избыточным и почти ненужным топосом. Интересно, что в этой части своей работы Ж. Баше не прибегает к фрейдистским понятиям, хотя именно здесь они были бы более уместны, чем в других случаях. Мне представляется, что именно в этой главе содержится большой материал, который сам по себе может объяснить причину упадка иконографического мотива. (Как отмечалось, эти причины исследуются им в специальной главе.) В этой части работы, где анализируются многочисленные теологические сочинения и литургические памятники, ясно показано, что Авраамово лоно есть не что иное, как метафора теологии. Ее было трудно, как об этом свидетельствует анализ иконографии, изобразить в наглядных образах; и нарастание буквализма (а оно было неизбежным в силу самой природы визуального искусства) могло стать причиной упадка. В самом деле, как наглядно изобразить то, что в теологии является всего лишь метафорой? Думается, что в этом изначальном противоречии, заложенном в самой сути иконографического мотива, и кроется причина его постепенного угасания. Но как же эта эволюция была связана с социальными процессами, из книги Ж. Баше остается неясным.

Наверное, основная часть работы Ж. Баше посвящена собственно иконографическому анализу. К главной задаче своего исследования – конструированию иконографической серии – автор приступает в VII главе. При этом он применяет разработанный им серийный метод. Для этого он прежде всего уточняет место Авраамова лона в контексте многочисленных сходных иконографических мотивов. Он сопоставляет сходные темы и сюжеты, скрещивая их, устанавливая связи, выписывая, так сказать, общую гипертему. Какие же это темы? На многих миниатюрах (например, в некрологе Обермюнстера

и в ряде других произведений искусства) ангелы изображаются держащими избранников божьих в полотне и несущих их души к Аврааму. Здесь мы имеем дело с ангельским лоном. В иконографии св. Троицы Бога-Сына часто изображают в лоне Бога-Отца, как в Авраамовом лоне. Иногда этот мотив инкорпорирован в сюжет Сопрестолия (например, в позднесредневековых рукописях “Града Божьего”). Кроме того, в иконографии классического средневековья присутствует еще и сюжет материнского лона – Церкви и Богоматери. *Sinus Ecclesiae* почти не поддается изображению, а вот лono Богоматери – достаточно распространённый иконографический сюжет, например в позднесредневековых часословах. Ж. Баше ищет общие мотивы и точки соприкосновения между всеми этими сюжетами. Выявленные им связи показывают, что в иконографии Авраам (*pater omnium credentium*) аналогичен Богу-Отцу и Деве-Церкви (*mater omnium credentium*). Как выясняет Ж. Баше, в иконографии Авраамово лono часто предстает как “маскулинная” версия Девы с младенцем или как реплика Бога-Отца, держащего Сына (в сюжете Сопрестолия). Эти вновь подмеченные исследователем аналогии с Богоматерью и Богом-Отцом позволили ему в новом регистре провести уже высказанную мысль – о дуальной природе Авраамова лона. Сконструированные Ж. Баше иконографические серии позволяют в полной мере изучать средневековую антропологию божественного родства. Собственно, в этом цель его исследования, обозначенная в начале книги, – цель была не только поставлена, но и во многом достигнута.

Если суммировать все сделанные в книге наблюдения, то можно сказать следующее. В своей книге Ж. Баше на примере обширного корпуса теологических, литургических и иконографических источников показал, что Авраамово лono было ключевым понятием как в системе родственных отношений средневековья, так и в представлениях о загробном мире. Авраам – родоначальник еврейского народа, патриарх по плоти в Ветхом завете, а в Новом завете *pater spiritualis*, Отец всех крещеных. Райский идеал – наиболее полное осуществление спиритуального родства, воплощенного в фигуре Авраама. Райское блаженство, уготованное праведникам, – это телесное объединение вокруг Отца, и это представление вполне соответствует сути христианской культуры. Изучение этого топоса дает возможность проникнуть в сферу средневекового бессознательного. В изображении Авраамова лона проявляются многие парадоксы средневекового сознания – безразличие ко времени и противоречию, смутные представления о пространстве. Парадоксальна и сама его дуальная природа. Авраамово лono – это как бы присвоение женского мужским и спиритуализация телесного. Но это не столько, так сказать, феминизация “маскулинного”, сколько маскулинизация

“женского”. Авраамово лоно означает пребывание в материнской утробе и объединение вокруг Отца. Это один из самых загадочных и богатых смысловыми коннотациями средневековых топосов.

В сущности, книга Ж. Баше – это переоценка роли Отца в христианстве и одновременно глобальное исследование феноменов отцовства и материнства и функционирования этих понятий в средние века. Построение иконографических серий, связанных с изображением Авраамова лона, позволило Ж. Баше применить новаторскую методологию – серийный иконографический анализ – и в то же время связать его с важными аспектами социальной истории средневекового Запада, который осмыслял мир в категориях родства.

Написанная прозрачным и ясным языком (автора отличает характерная для французского рационализма высокая культура мышления, умение внятно говорить о сложных вещах), эта книга, не перегруженная ни библиографическим аппаратом, ни избыточной информацией (хотя классическая эрудиция автора несомненна), убеждает в том, что в гуманитарных науках возможно приращение нового знания.

¹ *Bynum C.* Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages. Berkeley, 1982.

² См. его исчерпывающее исследование: *Baschet J.* Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII–XV siècles). Rome, 1993.

³ *Baschet J.* Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie // *Annales. HSS. P.*, 1996. Т. 51. N 1. P. 93–133.

⁴ Любопытные наблюдения западного миссионера приводит в своей книге Э. Бенвенист: «Когда он (миссионер. – С.Л.) попытался перевести Новый завет на меланезийский, самым трудным, по его словам, оказалось перевести молитву “Отче наш”, поскольку ни одно слово меланезийского языка не выражало понятия всеобщности, подразумевающееся в слове Отец: “В этих языках отцовство всегда является только личным и индивидуальным отношением”» (*Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995. С. 148).

⁵ Иллюстрацией этого общего для средневековой христианской культуры представления является публикуемая Ж. Баше замечательная миниатюра из рукописи сочинения Хильдегарды Бингенской: в ней крещение изображается как очистительный процесс – черные фигурки попадают в утробу Церкви-Матери (*uterus Matris Ecclesiae*), а из ее уст они выходят уже золотыми.

⁶ Попытку изобразить такой парадокс представляет собой картина Ангеррана Кватрона (XV в.), ее сюжет – коронация Девы св. Троицей. Отец и Сын, надевающие ей корону и парящие по обе стороны от нее в небесах изображены совершенно одинаковыми.

⁷ С XII в. теологи подчеркивают материнское начало в природе Христа, см.: *Bynum C.* Op. cit.

- ⁸ В одной из самых замечательных миниатюр из псалтыри Аренберг Авраам изображен в мандорле в окружении четырех райских рек, на фоне райского дерева, в лоне патриарха изображен Христос – его лучший плод, избранники срывают с дерева листочки или протягивают плоды Христу (это почти буквальная иллюстрация Священного писания: Откр. 2, 7 “побеждающим дам вкушать от древа жизни, которое посреди рая божия”). Изображение же Христа расположено по горизонтали – он протягивает плоды избранникам, нарушая общую вертикальную иерархию. Смысл изображения очевиден: Авраам – патриарх, родоначальник богоизбранного народа, и все вкушают плоды его союза с Богом.
- ⁹ Подобные параллели можно нередко встретить в работах А. Скобельцина, которому свойственно все же несколько упрощенное видение связей между обществом и искусством (см.: *Scobeltzine A. L'art féodal en son enjeu social*. P., 1973).
- ¹⁰ Св. Бернар говорил, что упоминаемое в Писании место – Авраамово лono – до пришествия Христа адское и темное, а после пришествия наполненное светом, и в нем пребывают души праведников (*Summa theologiae*. Supp. 69, 4).
- ¹¹ Об этом см.: *Гуревич А.Я. “Большая” и “малая” эсхатология в культуре западноевропейского средневековья // In initis duodecim lustris: Сб. к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 79–82; Он же. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. С. 111–113.*

Л.А. Пименова

ПОЧЕМУ ФРАНЦУЗСКИЕ КРЕСТЬЯНЕ И ЗАКОНОДАТЕЛИ РЕШИЛИ УНИЧТОЖИТЬ ФЕОДАЛЬНЫЙ ПОРЯДОК?

J. Markoff. The Abolition of Feudalism: Peasants, Lords, and Legislators in the French Revolution. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996

Профессор Питтсбургского университета Джон Маркофф известен многочисленными работами в области количественного анализа наказов французским Генеральным штатам 1789 г. Его монография “Отмена феодализма: крестьяне, сеньеры и законодатели во Французской революции” представляет собой историко-социологическое исследование. Автор не вводит в научный оборот каких-либо новых архивных документов. Место, время, обстоятельства действия, деко-

рации, костюмы и реквизит этой “киноленты”¹ известны и использовались другими. Ее новизна в интриге. Маркоффа (вопреки названию книги “Отмена феодализма”) в отличие от предшественников не интересуют ни отмена сеньериальных повинностей как таковая, ни ее значение для дальнейшего социально-экономического развития Франции. Книга ставит проблему смыслополагания. Каким образом и в силу каких причин актеры исторической драмы поступают так, а не иначе? Почему в годы революции сеньериальные повинности оказались в центре всеобщего внимания? Почему и для восставших крестьян, и для принимавших аграрное законодательство депутатов они стали символом отжившего прошлого? Почему ключевым элементом революционной риторики с самого начала стало понятие “феодалный порядок”, который необходимо разрушить?

Историки, склонные к социально-экономической интерпретации революции, вслед за Ж. Лефевром объясняют накал крестьянского протеста объективной тяжестью сеньериальных повинностей, а антисеньериальную политику революционеров тем, что бунтующие крестьяне оказывали давление на законодателей². Другие исследователи склонны разделять точку зрения А. де Токвиля, полагавшего, что по мере становления государства сеньеры-землевладельцы утратили свою социальную функцию и потому повинности в их пользу, хотя и незначительные сами по себе, стали выглядеть вопиющей несправедливостью в глазах крестьян и городских нотаблей³. Наконец, третьи, подобно Дж. Тэйлору, считают, что изначально крестьяне вовсе не стремились требовать отмены повинностей, в борьбу против сеньеров их вовлекла революционная политика парижских законодателей⁴.

Дж. Маркофф готов признать, что каждая заявленная позиция по-своему небезосновательна, но сам не присоединяется ни к одной из них. Он доказывает, что концепция революции как уничтожения “феодалного порядка” рождалась в ходе самой революции. Крестьяне и депутаты, активно взаимодействуя друг с другом, пришли к тому, что стали определять смысл своего поведения именно таким образом. По поводу теоретических установок автора данной книги следует заметить, во-первых, что в ней нашла отражение научная парадигма, преобладающая в настоящее время в социальных науках. Автор ставит своей задачей исследовать не скрытые за поведением людей прошлого социально-экономические или политические структуры, а понять логику их поступков. Во-вторых, революция для автора не детерминированный процесс, а “точка бифуркации”; ход событий 1788–1793 гг. рассматривается как изначально непредсказуемый.

Французская революция в изображении Маркоффа предстает как непрерывный диалог (не всегда осознаваемый самими его участ-

никами) политической элиты с народом. Автор изучает позиции каждой из сторон в начале революционного кризиса, а затем исследует взаимодействие поведения и требований бунтующих крестьян, с одной стороны, и депутатов – с другой. В монографии три основных исследовательских сюжета. Первый – содержание составленных в марте-апреле 1789 г. наказов Генеральным штатам; второй – крестьянские волнения 1788–1793 гг.; третий – аграрная политика Учредительного и Законодательного собраний и Национального конвента. Книга разделена на десять глав: первая глава вводная, следующие три (2–4) посвящены наказам, еще три (5–7) – крестьянским выступлениям, две (8–9) – законотворческой деятельности депутатов, десятая глава заключительная.

Во второй–четвертой главах Маркофф использует составленную в Питтсбургском университете базу данных, содержащую требования наказов трех сословий Генеральным штатам 1789 г. Автор подвергает тексты наказов самому тщательному, микроскопическому анализу, изучая каждое требование их составителей. Он опирается при этом на собственные работы, посвященные контент-анализу наказов (часть их подготовлена в соавторстве с Дж. Шапиро), и знакомит читателей со своей оригинальной методикой обработки наказов, показывая, какое место занимала в них проблема сенъериальных прав. Изучив в общей сложности 166 дворянских наказов, 198 сводных наказов третьего сословия (их составители принадлежали к городским нотаблям – имущей и образованной элите горожан-недворян) и 748 наказов сельских приходов (в составлении этих текстов участвовали крестьяне), Маркофф выявляет для каждой из трех групп 50 наиболее часто затрагиваемых ими тем. Сравнение показывает, что заботы у этих людей были разные: дворян волновали вопросы государственно-политических преобразований (регулярный созыв Генеральных штатов, гражданские и политические свободы); городские нотабли проявляли большую заинтересованность в отмене сословных привилегий и всевозможных препятствий для развития рыночной экономики. Крестьяне жаловались на непомерную тяжесть конкретных налогов (в первую очередь, соляного), требуя их облегчить или отменить. Что же касается интересующего автора вопроса о сенъериальных правах, то для многих он, если судить по наказам, накануне революции еще не был столь животрепещущим, каким станет какое-то время спустя. Так, 23% приходских и 21% дворянских наказов (но лишь 2% сводных наказов третьего сословия) не содержат ни одной статьи, где бы речь шла о сенъериальном порядке.

Далее автор обращается к содержанию требований, касающихся сенъериального режима, и выявляет в устремлениях крестьян, дворян и городских нотаблей серьезные расхождения, таящие в себе

зерна будущих конфликтов. В наказах проблема сеньериальных повинностей рассматривается в трех разных и трудносовместимых системах координат, что создавало почву для взаимного непонимания и недовольства. Крестьян в первую очередь беспокоили реальная тяжесть отдельных сеньериальных прав и возможный материальный ущерб от них. Протестуя против права сеньериальной охоты, крестьяне думали о том, как бы уберечь посевы, а заодно и обеспечить себя мясной пищей, если им будет разрешено охотиться в лесу; они были далеки от посягательств на сложившуюся социальную иерархию. Заметим, что подобное равнодушие крестьян (если верить наказам) к символической стороне сеньериального порядка кажется странным, так как уже летом 1789 г. в ходе восстаний они будут уничтожать именно символы прошлого: флюгеры, гербы, голубятни, кроличьи садки и церковные скамьи сеньеров, сооружая при этом в качестве символов свободы напротив замков “майские деревья”. Дворяне же в своих наказах особенно упорно защищали как раз так называемые почетные права. Замок с гербом и флюгером, особая скамья в церкви, могилы предков на почетном месте возле храма, право сеньериальной охоты, голубятни и кроличьи садки – все это неотъемлемые элементы знаковой системы, выразившей социальный статус дворян-сеньеров как привилегированного военного сословия. Дворяне отстаивали их независимо от того, приносили они какую-либо материальную выгоду или нет. Что же касается городских нотаблей, то их больше всего не устраивали сеньериальные монополии, рыночные и дорожные пошлины, стеснявшие свободу предпринимательства.

Оценивая далее программы общественно-политических преобразований, содержащиеся в наказах крестьян, дворян и городских нотаблей, автор выясняет, какое место занимали статьи, касающиеся сеньериальных прав, в ряду других требований. Он полемизирует с авторитетным мнением Дж. Тэйлора, что, судя по наказам, весной 1789 г. крестьяне (по сравнению с дворянами и элитой третьего сословия) демонстрировали наименьшую устремленность к революционному ниспровержению старого порядка. Вывод Тэйлора о консервативном настрое крестьянских наказов основан на том, что в них слабо прослеживается влияние идей Просвещения и редко ставятся “глобальные” вопросы общественно-политического переустройства⁵. Маркофф предлагает другой критерий для определения степени радикализма наказов различных сословий: он руководствуется тем, как часто в них встречаются требования что-либо отменить, уничтожить или, напротив, сохранить. Исследование текстов под этим углом зрения показало, во-первых, что крестьяне проявили большую, чем кто-либо другой, враждебность к старым установлениям и чаще требовали их уничтожить, а во-вторых, что среди старых установле-

ний наибольшее недовольство крестьян вызывали именно сеньериальные повинности.

Сравнивая требования крестьян, касающиеся податей в пользу сеньеров, церкви и государства, автор подмечает существенное различие между ними, которое в общих чертах сводится к следующему: большая часть крестьянских наказов содержит требования отмены первых и вторых, исправления и улучшения третьих (это наглядно показывает табл., с. 68). Вопрос о налогах поднимался в наказах гораздо чаще, но при этом французские крестьяне XVIII в. не были анархистами и в принципе изъявляли готовность нести бремя государственных налогов. В посвященных им статьях преобладали требования реформ, более равномерного обложения и замены одних налогов другими. Крестьяне, по мнению автора, продемонстрировали то, что можно назвать прообразом гражданского сознания. Похоже, что при всем возмущении французов тяжестью налогового бремени они были готовы к компромиссу и правительство могло рассчитывать на общественную поддержку своих реформаторских усилий в этой области. Гораздо большую нетерпимость крестьяне проявили в отношении сеньериальных прав. Если в наказах речь заходила о повинностях сеньерам или о церковных десятинах, то они требовали не реформ, а полной их отмены.

Дж. Маркофф пытается воссоздать сеньериальный режим как некую идеологическую конструкцию, отраженную в наказах третьего сословия и дворянства. Он исследует, как люди разных сословий связывали сеньериальные права с другими институтами французского общества и делает вывод, что в сознании элиты третьего сословия (городских нотаблей) накануне революции уже сформировалось и было весьма распространенным общее представление о сеньериальном (или "феодальном") режиме. Статьи, требующие отменить те или иные сеньериальные повинности, как правило, коррелировали в наказах третьего сословия с требованиями отмены церковных десятин и других привилегий церкви, а также свободного доступа к государственным должностям для выходцев из всех сословий. Все это представлялось составителям наказов элементами единого целого под названием "феодальный порядок" (этот термин встречается примерно в половине наказов третьего сословия).

В отличие от людей третьего сословия, представлявших себе сеньериальный режим как нечто целое, дворяне, как показал тематический контент-анализ их наказов, четко разделяли его символический и материальный аспекты. В дворянском дискурсе разграничивались два разных сеньериальных режима (в одном случае ключевым понятием является *честь*, в другом – *доход*) и почетные prerogatives сословия отделялись от материальных интересов. При этом дворяне, как уже отмечалось, открыто отстаивали свои почетные права:

что же касается сеньериальных прав, приносящих доход, то о них составители наказов либо умалчивали, либо изъявляли готовность пойти на уступки, либо защищали их, объявляя почетными.

Далее от широкой панорамы устремлений и требований, выдвинутых крестьянами, городскими нотаблями и дворянами накануне революции, Дж. Маркофф переходит к динамике событий. Наказы, по его словам, дают нам картину общественных умонастроений во Франции весной 1789 г., подобную фотографическому снимку. “Между тем, – пишет он еще в самом начале книги, – чтобы проследить ход революционного конфликта, даже чудесный фотоснимок не подходит; мне хотелось увидеть кинофильм” (С. 7). В основу сценария легли взятые из исследовательской литературы и обобщенные автором 4700 случаев массовых беспорядков в деревне, имевших место с начала июня 1788 до конца июня 1793 г., т.е. от апогея предреволюционного политического кризиса до принятия Национальным конвентом аграрного законодательства, окончательно отменившего сеньериальные права. Фактический материал, анализируемый в 5–7 главах, был взят автором из монографий, посвященных крестьянскому движению в годы Французской революции XVIII в. (из книг и статей А.В. Адо, Ж. Бутье, М. Вовеля, Х.К. Джонсона, Ж.Ж. Клера, Г. Лемаршана, Ж. Лефевра, Ж. Никола). К первоисточникам Дж. Маркофф обращался лишь в тех случаях, когда у него возникали вопросы и сомнения по поводу событий, отмеченных в монографической литературе, и возникала потребность уточнить их обстоятельства. Сведения о народных восстаниях подвергаются тщательной и всесторонней статистической обработке, позволяющей обнаружить незаметные ранее закономерности.

Автор предлагает свою типологию крестьянских выступлений 1788–1793 гг., подразделяя их на девять типов (с оговоркой, что одно и то же выступление может сочетать в себе признаки, свойственные двум или даже нескольким типам): антисеньериальные, выступления с религиозной окраской, продовольственные, земельные конфликты, конфликты из-за заработной платы, паники, антиналоговые выступления, выступления против власти и ее представителей, контрреволюционные выступления.

Обрисовав широкий спектр волнений на селе, автор задается целью определить в нем место выступлений различных типов. Подсчеты показали, что в целом с лета 1788 по лето 1793 г. крестьяне боролись преимущественно против сеньериального порядка (36% общего числа всех зафиксированных автором выступлений), на втором месте продовольственные выступления – 26%, далее идут в убывающем порядке выступления религиозного характера, паники, контрреволюционные выступления, земельные конфликты и только за ними – преобладавшие в прежние времена антиналоговые

выступления, на последнем месте – конфликты из-за заработной платы (подсчеты отражены в табл., с. 218).

Затем в книге синхрония сменяется диахронией, и автор переходит к рассмотрению того, что он называет “ритмами борьбы” (*rhythms of contention*). При этом он не довольствуется расплывчатыми формулировками типа “накал антисеньеральной борьбы нарастал” или “народное движение пошло на спад”: полтора десятка графиков и таблиц демонстрируют подъемы и спады народных выступлений в целом и каждого из выделенных автором девяти типов волнений в отдельности по годам, месяцам и дням недели. Такой скрупулезный анализ позволил обнаружить ряд новых черт отличавших “ритмы борьбы” революционных лет от народных волнений прошлого. Так, если прежде, во второй половине XVII–XVIII вв., восстания начинались обычно после воскресной мессы, то в годы революции бунты приходились на воскресенья не намного чаще, чем на другие дни недели. Наряду с недельным изменился и годовой ритм социальных беспорядков. В прежние времена чередование бурных и спокойных месяцев определялось календарем церковных праздников и сельскохозяйственных работ. В рассмотренные автором годы революции самыми “горячими” оказались прежде обычно спокойные месяцы: июль 1789 г., январь 1790 г., март-апрель 1792 г., март 1793 г.; лишь в 1791 г. пик народных волнений, как и в предреволюционные десятилетия, пришелся на июнь и август. Дж. Маркофф первым зафиксировал эти ранее не отмечавшиеся историками изменения. Хотя всестороннее их истолкование еще впереди, представляется, что автор нашел ключ к объяснению: необычные “ритмы борьбы” революционных лет были вызваны тем, что в это время жизнь всего французского общества сильно политизировалась и решения, принимавшиеся в высоких государственных сферах, дебаты в Национальном собрании находили отклики в самых отдаленных деревушках. Многие крестьянские восстания этого времени провоцировались событиями национального масштаба, происходившими в Париже. Большая политика решительно вторглась в повседневную жизнь французской деревни и разорвала прежнюю тесную связь народных волнений с литургическим календарем и сезонными ритмами полевых работ.

Изучение динамики выступлений различного характера показывает, что поначалу, летом 1788 г., явно преобладали продовольственные бунты, тогда как антисеньеральных выступлений почти не было. На права сеньеров крестьяне начали посягать на исходе осени 1788 г. К июлю 1789 г. уже почти на треть выступления были антисеньеральными. С зимы 1789/90 г. вплоть до весны 1792 г. выступления этого типа неизменно доминировали всякий раз, когда происходил очередной всплеск крестьянской активности. С лета 1792 г.

антисеньериальные выступления постепенно пошли на убыль. Один из последних подъемов крестьянского движения, пришедшийся на конец 1792 г., состоял, как и в начальный период революции, преимущественно из продовольственных бунтов, а народное движение весны 1793 г. было преимущественно контрреволюционным.

Итак, изначально большинство крестьянских волнений нельзя считать антисеньериальными, такой характер они обрели лишь с лета 1789 г. Почему же в годы Французской революции крестьяне обрушили свой гнев именно против сеньериального строя? Автор отчасти полагает возможным связать эту перемену с процессом, по крайней мере вековой длительности. Динамика народных движений на протяжении XVII–XVIII вв. и разница в содержании наказов Генеральным штатам 1614 и 1789 гг. свидетельствуют о постепенном ослаблении накала антиналоговой борьбы, с одной стороны, и нарастании продовольственных движений и напряженности в отношениях между крестьянами и сеньерами – с другой. Автор готов признать, что изменение в поведении крестьян могло произойти отчасти под влиянием структурных сдвигов, в результате которых они становились все более терпимыми к власти государства и все менее терпимыми к власти сеньера. Но такое объяснение в духе исторического детерминизма не удовлетворяет его полностью, ибо не объясняет различия между требованиями, которые крестьяне выдвигали весной (в наказах и в ходе восстаний) и летом 1789 г. В поисках объяснения автор обращает внимание на выявленное при анализе наказов различие в отношении крестьян к государственным налогам и к сеньериальным повинностям: если первые, как правило, признавались подлежащими реформированию, то вторые – полной и безвозмездной отмене. Такая нетерпимость к самому существованию повинностей в пользу сеньеров вскоре вылилась в открытый протест и антисеньериальные восстания.

Затем внимание исследователя перемещается с национального уровня на региональный и локальный. Укрупнение масштаба позволяет рельефнее высветить воздействие (или отсутствие такового) на поведение крестьян множества конкретных обстоятельств, как то: уровня цен и уровня жизни, политики местных властей, степени интегрированности деревень того или иного региона в национальный рынок, уровня грамотности, хозяйственной специализации региона и преобладающего там порядка землепользования, силы общинных институтов. Изобилие таблиц и карт позволяют читателю наглядно представить себе географию крестьянских восстаний. Автор не ограничивается общепринятым противопоставлением Северной и Южной Франции и выделяет девять регионов (Север, Северо-Восток, Парижский регион, Север-Центр, Юг-Центр, Юго-Восток, Юго-Запад, Запад, Нормандия), в каждом из которых повстанческая активность крестьян имела особые черты.

Большая часть бунтов против сеньериального порядка (62%) приходилась на Юг-Центр, Юго-Восток и Юго-Запад; однако и жители других регионов не остались в стороне. Таблицы наглядно демонстрируют эту особенность антисеньериальных выступлений: они охватывали всю страну, тогда как борьба против высоких налогов, за землю, продовольствие, повышение заработной платы и контрреволюционные волнения концентрировались в одних регионах и почти отсутствовали в других. Получается, что именно борьба против сеньеров объединяла крестьян всей Франции, тогда как любые другие выступления скорее их разъединяли. Так, требование налогового равенства не встречало отклика у жителей провинций, обладавших налоговыми привилегиями. Требования земельной реформы не поддерживали крестьяне, которых по тем или иным причинам устраивал прежний порядок землепользования. Повышение заработной платы батраков не устраивало их работодателей. В ходе продовольственных волнений возник конфликт между крестьянами-потребителями продовольствия и теми, кто имел его в избытке и поставлял на рынок. Острейшие противоречия среди всех французов (включая крестьян) порождала, как известно, религиозная политика революционного периода, так что волнения на религиозной почве тоже углубляли раскол в крестьянской среде. Ничто, кроме «антифеодализма», не могло объединить исполщиков и фермеров, сезонных батраков и их работодателей, покупателей и продавцов хлеба, сторонников и противников общинных порядков. В результате наблюдавшим за событиями парижским законодателям антифеодальная аргументация стала представляться более отвечающей общему смыслу революции, чем пропаганда равенства в налогообложении, земельной реформы, поддержания уровня заработной платы или обеспечения продовольствием.

Автор решительно опровергает представление, что революция совершалась по преимуществу в Париже, который навязывал свою волю периферии. Анализ динамики народных выступлений свидетельствует, что революция представляла собой результат гораздо более сложного взаимодействия парижских законодателей и администраторов с местными элитами и элит с народом. «Насчитывалось сорок тысяч крестьянских общин, и в каждой из них народ решал, действовать ему или оставаться в стороне, — пишет Дж. Маркофф. — Революция началась по-разному в безвестных деревушках, о которых и за пятьдесят километров мало кто слышал [...] Те, кто там жил, принимали свои решения и делали это по-разному, но это не значит, что они совершили сорок тысяч разных революций. Это была одна Французская революция. Центральный законодательный орган пытался определять, направлять, контролировать и даже олицетворять эту национальную революцию. Жители фран-

дузской деревни вели диалог с французскими законодателями...” (С. 426).

Этот диалог показан в 8 и 9 главах, которые написаны на основе законодательных актов, докладов комиссий, дебатов в Учредительном и Законодательном собраниях и Национальном конвенте, писем и мемуаров депутатов. Автор подробно, месяц за месяцем исследует, каким образом депутаты в Париже получали сведения о крестьянских восстаниях на местах, как обсуждали их и как на них реагировали. Он вновь подчеркивает интерактивный характер социального конфликта и прослеживает, какое воздействие оказывало поведение каждой из сторон – крестьян и законодателей – на поведение другой. С одной стороны, график (С. 488) наглядно демонстрирует, что принятию законов о порядке отмены сеньериальных повинностей и церковных десятин (4 августа 1789 г., 15 марта 1790 г., 25 августа 1792 г. и 17 июля 1793 г.) всякий раз непосредственно предшествовал резкий всплеск крестьянских волнений, так что законодательные акты можно трактовать как ответ депутатов крестьянам. Однако законодатели шли на уступки лишь в тех случаях, когда восстания сельских жителей сопровождались волнениями в Париже. С этой точки зрения весьма показательна разница между многообещающим законодательством августа 1789 г., последовавшим за летними восстаниями в деревне и в Париже, и гораздо более жесткими по отношению к крестьянам мартовскими законами 1790 г., принятыми после крестьянских восстаний зимой 1789 / 90 г., но в условиях затишья в Париже. С другой стороны, французские крестьяне, решаясь на те или иные действия, оценивали их риск и взвешивали вероятность успеха, поэтому решения законодателей, в свою очередь, влияли на поведение крестьян. Так, аграрное законодательство, принятое в марте 1790 и в августе 1792 г., провоцировало рост числа антисеньериальных выступлений, сопровождавшихся захватом замков. Законы 1790 г. об условиях отмены и выкупа повинностей сами как бы подталкивали крестьян захватывать замки, чтобы получить в свое распоряжение сеньериальные описи. Что же касается августовских законов 1792 г., переложивших на плечи сеньеров бремя доказательств своих прав на получение повинностей с крестьян, то оно порождало у крестьян прямой интерес не забирать сеньериальные описи, а уничтожить их.

Результатом острого, напряженного, сопровождавшегося насилием диалога крестьян и законодателей, как показывает автор, стал не компромисс, а взаимная радикализация позиций. Каждая из сторон то и дело подталкивала другую к действию. В ходе избирательной кампании весной и в начальный период работы Учредительного собрания летом 1789 г. крестьяне открыли для себя сильные антисеньериальные настроения элиты третьего сословия, а также

осознали свою возможность воздействовать на законодательный процесс. Законодатели надеялись умиротворить деревню с помощью декретов 4–11 августа 1789 г., но крестьяне отвергли предложенный им гражданский мир и вплоть до лета 1793 г. продолжали бунтовать против сеньериального режима.

Рассуждая о крестьянском движении и о разработке аграрного законодательства в годы Французской революции, автор постоянно говорит о диалоге между крестьянами и законодателями, тогда как в названии книги обозначена и третья сторона – сеньеры. В самом же тексте (за исключением глав, посвященных наказам) они присутствуют не как равноправные действующие лица, а, скорее, как существующие в сознании крестьян и законодателей фантомы не известного тем и другим “феодального” прошлого. Впрочем, такой уход сеньеров на второй план в книге объясняется тем, что она основана на количественном анализе материала. Что же касается поведения сеньеров в годы революции, то об этом трудно найти такие данные, которые можно было бы статистически обработать.

По мере развития диалога между крестьянами и законодателями эволюционировало не только политическое поведение обеих сторон, но и вырабатываемая депутатами революционная идеология. Законодатели начали представлять себе разрыв с прошлым как разрыв прежде всего с сеньериальным, или “феодальным”, порядком. Построенная ими идеологическая конструкция должна быть тем более интересна историкам, что она лежит у истоков до сих пор весьма распространённого в исторической литературе истолкования событий конца XVIII в. во Франции как *антифеодальной революции*. Что же подразумевалось под *феодальным порядком*, с которым революционеры хотели покончить? Каким образом и почему данное понятие стало ключевым в представлениях революционных законодателей о прошлом и будущем Франции? Над этими вопросами автор размышляет в девятой главе.

Анализ дебатов в Учредительном собрании показывает, что в самом начале революции понятие *феодальный порядок* широко употреблялось для обозначения прежних общественных отношений и даже шире – для обозначения прошлого вообще, о разрыве с которым постоянно говорили депутаты. “Феодальным” называлось все то, что противостояло “современному”. Разрабатывая аграрное законодательство, депутаты исходили из того, что феодальный режим, отмену которого они провозгласили, был центральным институтом свергнутого порядка. Словосочетания “сеньериальный порядок” и “феодальный порядок”, “сеньериальные права” и “феодальные права” употреблялись как синонимы. Однако, когда от провозглашения общих принципов дело дошло до детальной разработки законов о том, что именно нужно отменить, а что сохранить и на

каких условиях, депутаты столкнулись с необходимостью более тонких дефиниций. В результате одни повинности они включили в подлежащий уничтожению “феодалный комплекс”, а другие объявили неприкосновенной собственностью сеньеров. Изучая речи, сочинения и письма депутатов, автор выявляет в них противоречие между четкой дихотомией “феодалное/современное” в тех случаях, когда речь идет о провозглашении абстрактных принципов, и постоянным смешением того и другого при обсуждении конкретных вопросов, касающихся условий отмены той или иной повинности. Это породило непонимание между законодателями и крестьянами, не желавшими вникать во все тонкости и парадоксы революционной идеологии. Таким образом, революционные законодатели провоцировали народные волнения, а те, в свою очередь, заставляли депутатов действовать в соответствии со своей же собственной риторикой. Уступая крестьянам, революционеры в надежде на лучшее будущее реализовывали свою концептуальную конструкцию: революцию как волевой разрыв в ходе истории, как ниспровержение прошлого, представлявшего собой “время сеньеров”.

В целом, отдавая долг объяснениям Французской революции “по Марксу” и “по Токвиллю”, автор не довольствуется ни одной из них. Его несогласие вызвано тем, что приверженцы как одной, так и другой точки зрения объясняют антисеньериальное крестьянское движение и антисеньериальное законодательство, принятое депутатами, исходя преимущественно из влияния долгосрочных факторов – будь то развитие рыночной экономики или усиление централизованного государства, материальные интересы крестьян и буржуазии или их идейно-политические позиции. Выявляя ряд существенных расхождений между содержанием составленных накануне революции наказов, с одной стороны, и требованиями крестьян в ходе самой революции, речами и поведением депутатов и аграрным законодательством, с другой, Маркофф доказывает, что материальные интересы, политические устремления, идеологические ориентиры и особенности культуры крестьян и городских нотаблей, в том виде, в каком они оформились к последней трети XVIII в., создавали некие исходные установки, но не предопределяли поведения действующих лиц в ходе революции и не позволяли его предугадать. В значительной мере именно эти исходные установки отразились в наказах. В дальнейшем же участники событий, сталкиваясь и взаимодействуя друг с другом, внимая и противореча друг другу, реагируя на непрерывно меняющуюся ситуацию, весьма отделились от своих первоначальных позиций и общими усилиями сотворили интерпретацию происходящего на их глазах как *революционный разрыв с феодальным порядком*.

-
- ¹ Метафора принадлежит самому автору, который прибегает к ней, чтобы подчеркнуть свое стремление как можно живее показать хитросплетение сюжетных линий и поведение действующих лиц исторической драмы.
 - ² *Lefèbvre G. La Révolution française et les paysans // Lefèbvre G. Etudes sur la Révolution française. P., 1963; Idem. Les paysans du Nord pendant la Révolution française. P., 1972.*
 - ³ *Токвиль А. де. Старый порядок и революция. М., 1997.*
 - ⁴ *Taylor G.V. Revolutionary and Nonrevolutionary Content in the Cahiers de Doléances of 1789 // French historical studies. 1972. N 7.*
 - ⁵ *Ibid. P. 479–502.*

SUMMARIES

Introduction

Within the framework of interdisciplinary project the journal "Odysseus" embarks on a new discussion to maintain the dialogue between specialists in the field of social history and history of art. This issue contains the papers of the conference. Attention is being devoted to a host of problems: status of the sacred image, functions of the images pronounced in the social functions – their commemorative, ideological, didactic and aesthetic. The synthesis of different approaches taken in various disciplines makes it possible for the method of the analysis of the images as historical sources to be elaborated.

O.V. Dmitrieva

From Sacred Images to the Image of Sacred (The Elizabethan Visual Propaganda and its Popular Perception)

The paper deals with the allegorical Christian symbols commonly attributed to Christ and Virgin Mary (namely Pelican, Phoenix, rose, lily, celestial sphere) as used in the official Elizabethan visual propaganda. The author argues that their interpretations in the court and popular cultures differed greatly. While in the first case these visual images brought in recollections of Herodot's, Ovid's, Dante's texts, or could be regarded as symbols of some abstract virtues – chastity, piety, self-denial not necessarily connected with the Christian tradition, the mechanism of their influence on less sophisticated people had to be different with regard to the place these symbols occupied in the everyday liturgical and devotional practice. People saw them daily on the processional crosses, on the Roods and stained glass windows, illustrations in the Primers, in cheap prints as allegories of Christ or Our Lady. Coming across them on the official portraits of the Queen, on the title-pages of Elizabethan Bibles or devotional books should have inevitably caused a direct allusion to Christ himself or Virgin Mary.

One can speak of an appropriation or even "usurpation" of their traditional attributes by the monarch who now occupied a position of the second to God person in the Church of England, a specific way of "imitation

knights. The miniatures keeping alive the memory of the heroes and heroic exploits consolidated the chivalric identity.

S.B. Koulaeva

Symbolic Gestures of Dependence and *hommage servile*

By homage we understand a symbolic act giving shape to the dependency link between lord and vassal. This link was based on the principle of service and the mutual obligation of lord and vassal towards each other. The ritual formalisation of the homage included special symbolic gestures, often accompanied by oral declarations of the vassal as a man of his lord (...*fidelis sum, sicut homo per dicitum debet esse domino suo*). The man who bound himself to a lord not only accepted his dependency on the lord but also promised to serve him thus underlining the consciousness of his promise and confirming his new status.

In the Middle Ages the act of homage lent shape to very different forms of dependency and mutual obligation. The specific act of homage the article is concerned with is *hommage servile*. In this context it is of particular importance to look closely at the expression *homagium corporis* in medieval Latin which is directly connected to a specific personal status called *homo de corpore*. This term appeared at the end of the XIth century and was widely used in the XIIth and XIIIth centuries. In the early Middle Ages it described first and foremost a link of dependency which meant a voluntary change of status of a free man to a dependant man and an affirmation of the new authority of the lord over this man. Some of the documents describing this act employ very expressive symbolic imagery: the man who admitted the authority of the lord had to wear a rope around his neck. We can conclude that this image fulfilled the purpose of stressing the strong element of dependency of this link.

However, in the later XIIth and XIIIth centuries the idea of voluntary service starts to play an increasingly important role in the relationship between the *homo de corpore* and his lord. The very important source for any study of this change is once again a symbolic gesture. Studying symbolic rites we can conclude that the gestures used in the *hommage servile* could differ considerably from one another. It is possible to prove that the most important gesture of the hands was not the same in this type of homage as in the knightly ones. It is well known that the knights used the gesture of the joined hands of the vassal held

by the hands of the lord. This signified service on the part of the knight and defence on the part of the lord. The Latin documents describe this act as *junctibus manibus se commendare*. Close scrutiny of both written documents and iconographical sources makes it possible to conclude that a *homo de corpore* usually used either one hand or two hands albeit not joined together as a symbolic gesture to confirm his status. The later development of the idea of conscious service came into the *hommage servile* with the influence of the high knightly ideology brought much closer to the traditional vassal rites. In late medieval documents we even find characteristic concepts such as *fidelitas* and *fides* that were most of all practised by the military classes. Most importantly, it is necessary to understand that the development of the homage was not bringing the high vassal closer to the *hommage servile*, but the essence of the dependency link between the peasant and his lord itself was undergoing changes.

This change was a development of the principle of service as the foundation of their relationship. In the late medieval documents the descriptions of *hommage servile* show more and more elements of the classical knightly rite and gesture of the joined hands becomes universal and transcends the narrow world of chivalry.

O.S. Voskoboïnikov

Ars instrumentum regni.

**La rappresentazione del potere di Federico II
nell'arte dell'Italia meridionale (1220–1250)**

Nel presente articolo si pone il problema del rapporto fra l'arte e la politica nell'Italia meridionale durante il regno di Federico II (1220–1250). Questo imperatore svevo influenzò tutti gli ambiti della vita culturale della sua epoca. Perciò nella storiografia si è radicata la tradizione di parlare di un'arte "federiciana". Infatti, nei maggiori monumenti di architettura, di scultura, nei manoscritti miniati traspare la personalità dello Svevo, i suoi interessi intellettuali, i suoi gusti estetici. Mi sono concentrato sullo studio dei monumenti di architettura e di scultura innanzitutto, lasciando per un'altra occasione l'analisi dei codici scientifici miniati. Già i castelli svevi della Sicilia e della Puglia, Castel del Monte, il materiale che ci è rimasto della porta trionfale di Capua ci informano sul ruolo pilota svolto dall'architettura nella rappresentazione del potere di Federico II. Questi monumenti, come anche

la scultura, testimoniano di una pluralità dei linguaggi stilistici adoperati dagli ateliers attivi presso la corte. A partir dalle ricerche del Bertaux si domanda sulle ragioni delle scelte stilistiche degli artisti e del committente. Quale stile rappresentava di maniera "adeguata" l'idea "imperiale"? Questa questione nella situazione attuale non può avere una risposta precisa, come non si può parlare di una idea imperiale, ma di un complesso di documenti, di riflessioni, di *immagini*. Il riuso della forma antica nella scultura può essere paragonata al latino ciceroniano dei *dictatores* della Curia. Tutti e due potevano servire per la polemica di uno Stato laico contro il papato. La stessa polemica si intravede nel ciclo affrescato della Torre di San Zeno, nato nel contesto del conflitto fra l'Impero, i comuni e la Curia pontificale. Si è domandato sull'effettività dei mezzi visuali nella comunicazione fra il potere e la società, come nella polemica fra gli avversari politici. In rari casi la nostra analisi dei documenti figurativi si basa sui testi dei contemporanei. Uno di questi è l'ambone della cattedrale di Bitonto che insieme ad una predica dell'abate Nicola rappresenta un interessantissimo testimone della nascita, nell'interno della Magna curia, dell'idea dinastica come principio della continuità del potere imperiale. Malgrado la presenza di fenomeni così diversi come il gotico francese, gli elementi classici, le tradizioni bizantine nello stesso ambito della corte sveva, si può di un uso sistematico delle immagini, nel senso più largo del termine, per gli scopi propagandistici. Questa lettura "politica" dell'arte "prima dell'arte" (Hans Belting), al parer nostro, potrebbe proporre una pista interessante sia per la ricerca sull'attività scientifica nel Regno, sia sulla sua storia politica, sia su alcune questioni della storia degli stili e dell'iconografia.

I.N. Danilevskiy

The Symbolism of Miniatures in the *Radziwiłł Chronicle*

The miniatures of the *Radziwiłł Chronicle* represent one of the few examples of 'narrative' miniatures closely related to chronicle text. The traditional literal reading of these miniatures (A.V. Artsikhovskiy and others) does not explain the pictures left by unknown chroniclers as a certain visual text. D.S. Likhachev, B.A. Rybakov and other scholars expressed some essentially important ideas on the symbolic meaning of the chronicle miniatures. Nevertheless, scholars still often rely upon their own a priori conceptions on the miniatures and what could and should be

represented on them. Real principles and mechanisms of recoding of a verbal text into a visual one more often are substituted with a 'common sense' of a contemporary author. According to J. Danilevsky, there is a need in a new methodology of exposure of real ties between symbolic, allegorical, moral meanings of the chronicle text and the miniatures 'illustrating' them.

A.Ya. Gurevich

"Feudalism and the Middle Ages": Problems of Definition

Such concepts as 'the Middle Ages' and 'feudalism' took shape after the end of that very epoch of European history which they defined. They were forged by humanists, lawyers, historians, sociologists and philosophers of the 17th and 18th centuries. They dominated in Medieval Studies of the 19th and 20th centuries notwithstanding that the system of concepts and the methodology in the field of humanities underwent radical changes during this period. Meanwhile the chronological limits of the Middle Ages have displayed instability so that the beginning of this period is attributed to the 3rd, 5th, 6th or the 10th, 11th centuries, and its end is dated to the 15th, 16th or even the end of the 18th or the beginning of the 19th centuries. The essence of feudalism is also understood variously depending on the radically changing views held by different schools of Medievalists.

The use of the term 'feudalism' leads to a one-sided stylisation and simplification of the controversial social reality. Such substantial phenomena as freedom, hired labour, slavery, urban independence contradicting the model of feudalism appear to be forced back to a far periphery.

Medievalists traditionally judge the history of the spiritual life of this epoch on the basis of official religious beliefs and this history suffers a lot of deformations. In the meantime the studies of the last decades are concentrating much more on the forms of culture and religious beliefs contradicting this official picture. If we try to uncover the hidden level of ideas and beliefs of 'parish Catholicism' not restricting ourselves with an analysis of theological systems we would find more complex and conflicting panorama of the spiritual life.

The terms 'feudalism' and 'the Middle Ages' definitely fell into decay and serve as a considerable obstacle in more detailed and objective study of culture and social system of the epoch. Nevertheless the author realises

that due to the long historiographical tradition it is hardly possible to refuse of these terms' use completely. But should not we appeal to Medievalists for more accurate definitions in their studies, namely what sense and what framework do they mean when using these universal terms?

A.V. Tolstikov

The notions of *gosudar'* and *gosudarstvo* in Russia during the second half of the 16th and the first half of the 17th century

The article deals with the problem of semantics of the two closely interrelated words – *gosudar'* and *gosudarstvo* – in the official political discourse in Russia during the period since the time of Ivan the Terrible until the middle of the 17th century. The focus is on the use of both terms in the context of diplomatic relations between Russia and Sweden. The author argues that the word *gosudarstvo*, which had been until the end of the 16th century mainly associated with the power and the property of the sovereign – *gosudar'*, began to acquire a new meaning – “state, political unity” – since the beginning of the 17th century (the Time of Troubles).

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Леониду Михайловичу
БАТКИНУ –
70 лет



Это факт, но он как-то не укладывается в сознании. Конечно, если начать сопоставлять даты, то получается что-то похожее. Первая книга, о Данте (написанная как всегда с блеском, но по ракурсу и проблематике еще совершенно “добаткинская”) – 1965 год. Давно. Тоже не недавно начался Баткин, каким мы его знаем: статья об Ариосто – 1971 год, статья о гуманистическом диалоге – 1976 год. (В связи с этой статьей, после которой автор сразу вошел в круг тогдашних “властителей умов”, с тех пор для гуманитариев существенно не расширившийся, не могу не вспомнить реплику К.В. Цуринова – сейчас это имя, наверное, нужно комментировать, но многие филологи моего поколения хранят о нем благодарную память: “Первый раз вижу сборник, в котором есть статья Аверинцева и она в нем не самая лучшая.”)

Так что получается правильно: к первой книге гуманитарий где-то к 30–35 годам в лучшем случае и подходит. Но все равно в семидесятилетие трудно поверить. Обычно к такому солидному юбилею обрастает солидностью и сам юбиляр, солидным, т.е. раз и навсегда утвердившимся, становятся его облик, его пристрастия и научные

интересы. В данном случае ничего подобного не наблюдается – во всяком случае, в том, что касается научных интересов. В какой-то момент (и людям, не знакомым с неподцензурными работами Баткина) казалось, что “солидность” в этом плане уже обретена: итальянское Возрождение и ни шага в сторону, но промежуток между двумя “академическими” юбилеями это впечатление полностью опрокинул. К Возрождению прибавилось латинское средневековье в лице Августина и Абеляра, литература пополнилась за счет искусства (книга о Леонардо) и поэзии (Петрарка и Бродский: кстати сказать, А.К. Дживелегов, единственный из наших итальянистов, который “типологически”, и по широте научного кругозора, и по движению от чистой истории к общим проблемам культуры, и – last but not least – по мастерскому владению пером сопоставим с Баткиным, охотно и много занимаясь искусствоведением, о лирике никогда писать не решался), рядом с академической наукой встала актуальная публицистика (в первые годы перестройки многие наши “культурные” гуманитарии оказались в той или иной мере втянуты в политику, но только Баткин – пока окончательно в этой сфере жизни не разочаровался – сумел проявить себя настоящим политическим писателем). Но главное, по-видимому, не “интересы”, рано или поздно овеществляющиеся в книгах и статьях, а интерес – постоянный, жгучий интерес к любой мысли (если это мысль) и к любому делу (если это дело), – интерес, заставляющий почтенного юбиляра тянуть как мальчишка руку на лекциях и семинарах. Если я не ошибаюсь, то именно из вот так поднятой руки на какой-то дискуссии с нашими отечественными постмодернистами (которые, кстати, боялись Баткина как огня – полемист он Божьей милостью) выросла книга о Бродском. (А если ошибаюсь, то не беда: *se non è vero è ben trovato*.) Сам Леонид Михайлович эту привычку за собой знает, себя за нее корит, но поделаться с живущим в нем “вечным студентом” ничего не может.

Что пожелать человеку, у которого все есть: талант, творческая энергия, душевная молодость? Наверное, только здоровья. Будьте здоровы, дорогой Леонид Михайлович, и пусть Вас никогда не посещают сомнения в важности и нужности того, что Вы делаете. Вернее, пусть посещают (говорят, это неотъемлемый атрибут всякой творческой натуры), но отступают в беспорядке перед подавляющим превосходством опровергающих их доказательств.

М.Л. Андреев



Юбилей
Аллы Львовны
ЯСТРЕБИЦКОЙ

15 ноября 2002 г. А.Л. Ястребицкая, доктор исторических наук, известный специалист по истории культуры и повседневной жизни, активный член редколлегии “Одиссея” отмечает свой юбилей. Мы все хорошо знаем Аллу Львовну – замечательного медиевиста, отличающегося исключительной широтой научных интересов, автора глубоких исследований по современной историографии, взыскательного и доброжелательного рецензента работ авторов нашего альманаха.

Путь Аллы Львовны, как и путь всех думающих историков, работавших в условиях мощного идеологического прессинга советского режима, был нелегким. Окончив исторический факультет МГУ, Алла Львовна долгое время работала в Советской энциклопедии и лишь много лет спустя, когда на базе ФБОН был создан Институт научной информации по общественным наукам, судьба ей улыбнулась. Ей удалось устроиться на работу по специальности в это новое учреждение, под крышей которого собрались многие далекие от официозной науки гуманитарии и где действительно даже в те годы можно было заниматься непредвзятым анализом новой научной литературы. На самом деле, речь шла о том, чтобы снять десятилетиями искусственно создаваемые преграды на пути научных контактов и лавинообразного потока научной литературы и информации, приходившей из самых разных мощных интеллектуальных центров мира. Алла Львовна была одним из немногих в то время историков, кто сумел в тогдашних условиях наиболее эффективно воспользоваться этой весьма ограниченной возможностью и существенно обогатить нашу науку новыми знаниями и проблематикой, новыми постановками вопросов. Ее кипучая деятельность по изданию реферативных

сборников, посвященных анализу новейших исследований в области медиевистики и истории культуры, ее издания и публикации того времени – это тот мостик, по которому с Запада на Восток приходили самые глубокие и оригинальные идеи, самые живые и интересные исследования. В годы господства бескрылой догматической историографии эти сборники были окном в другой мир – увлекательной и интересной науки, о существовании которой мы знали только понаслышке. Так вошли в нашу жизнь история ментальностей и народная религиозность, история маргинальных слоев, историческая демография, история смерти, страха и другие сюжеты, которые казались нам такими экзотическими, а знакомство с ними давало яркое и острое ощущение необычности. Даже сейчас, когда уже появились переводы анализируемых в сборниках работ, эти рефераты не устарели и не перестали быть менее интересными для читателя. Они интенсивно используются в преподавательской деятельности. До сих пор по ним пишутся спецкурсы, читаются лекции в университетах. И можно с уверенностью сказать: то, что делалось в те годы усилиями А.Л. Ястребицкой и ее коллег, несомненно, останется частью интеллектуального багажа современного гуманитария. Реферат – какое-то не вполне подходящее слово для этих работ. Для самой Аллы Львовны это не просто пересказ интересной книги или изложение ее основных тезисов; это напряженная творческая работа, связанная с тонким и глубоким анализом затронутых в исследовании сюжетов, глубокими размышлениями о проблематике. Такие рефераты стоят исследовательских статей.

В этой работе в полной мере раскрылись особенности таланта и исследовательского почерка Аллы Львовны: универсальная образованность, способность ориентироваться в море научной литературы и выделять главное в потоке информации, широта видения проблемы, глубина проникновения в материал, продуманная до мелочей форма изложения, отточенный стиль. В ее сочинениях любая строка отшлифована, Алла Львовна проверяет и взвешивает каждое слово, – фраза не ляжет на бумагу, пока не обретет нужного веса.

Эти ее способности проявились и в ее исследованиях по историографии. Алла Львовна увлекалась каждым живым интеллектуальным течением, ее всегда поглощало изучение всего нового, она постоянно впитывала в себя новые методы и подходы; семиотике, школе “Анналов”, истории повседневности – всему Алла Львовна отдала должное в свое время. И всякий раз появлялись ее прекрасные статьи о только что открытых направлениях историографии, сочетавшие добросовестность и глубину анализа, зоркость наблюдений и увлекательность изложения. Алла Львовна все пропускает через свой разум и сердце, под ее пером даже самые изощренные и малопонятные течения современной научной мысли, вроде постмодер-

низма, обретают отчетливые контуры, проясняется их позитивная конструктивная сторона, их смысл и значение для исследовательского поиска историка. Профессионализм остается ее главной силой.

Круг интересов А.Л. Ястребицкой постоянно расширялся: сначала история книгопечатания, затем история повседневности, история города, наконец современная историография, в том числе отечественная. Так, Л.П. Карсавин стал героем сочинений Аллы Львовны задолго до того, как возникла “мода” на непризнанного в своем отечестве пророка, и многие потянулись изучать его наследие. Всем хорошо знакома ее книга “Западная Европа 11–13 вв.: эпоха, быт, костюм”. Появившись на рубеже 70-х годов, когда в науке царила скука, господствовала замшелая тематика, эта книга выглядела совершенно необычно: нетрадиционная по своим подходам и занимательная по содержанию, она принесла много радости ее читателям – студентам, учащейся молодежи. С тех пор Алла Львовна освоила многие новые горизонты – историографию, историю материальной культуры; написала проникновенное и исчерпывающее исследование по истории средневекового города (“Европейский город: Средние века – раннее новое время, Введение в современную урбанистику”). Она не раз с честью представляла нашу науку на международных конгрессах и конференциях, ее работы получили одобрение в международных изданиях и учреждениях, она с давних пор сотрудничает с австрийским Институтом истории материальной культуры.

Трудно представить себе более вдумчивого и серьезного читателя чужих работ, чем Алла Львовна. Она всегда умеет оценить по достоинству то, что сделано, указать на ошибки и ложные ходы и показать направление работы, ведущее к успеху. А.Л. Ястребицкая не случайно оказалась в редколлегии “Одиссея”, где работает с момента его основания: на излете 80-х годов трудно было представить более приемлемую, чем она, кандидатуру – с ее широтой интересов, осведомленностью в современной историографии и “новой исторической науке”. Алла Львовна пришла в “Одиссей” потому, что как никто другой хорошо понимает его проблематику и цели. Мы надеемся на длительное сотрудничество с нашим юбиляром и желаем Алле Львовне долгих лет плодотворной работы и творческих успехов.

Редколлегия “Одиссея”

ПАМЯТИ УШЕДШИХ



Галина Сергеевна
ЧЕРТКОВА
(1938–2001)

5 ноября 2001 г. на 64-м году жизни скончалась Галина Сергеевна Черткова. “После тяжелой и продолжительной болезни” – казенные слова, однако так оно и было. Узнав детали своего немилосердного диагноза, она сказала: “буду бороться до конца” и действительно боролась. На долю Галины Сергеевны выпали тяжелейшие муки, и она их переносила с редким самообладанием и мужеством. До тех пор пока еще могла ходить, читать, работать, принимала горячее участие во всех делах “Одиссея” и сожалела о том, что не может сделать больше.

Галина Сергеевна пришла работать в “Одиссей” по собственной инициативе, потому что считала наш альманах одним из немногих поистине “живых” изданий, и с 1994 г. была ответственным секретарем редакции. Ее уход из жизни для “Одиссея” – утрата, которую нелегко восполнить; в ее надежных руках были все нити нашего издания, она выполняла огромную работу: держала связь с авторами, искала новых; в отношениях с ними, не всегда простых и легких, на долю Галины Сергеевны выпадали самые трудные дела. Через ее руки проходили все рукописи, и все ее отзывы были благожелательны, даже когда приходилось отвергнуть тот или иной материал; она

очень боялась обидеть кого-нибудь резким или просто неосторожным словом.

Той культурой издания, которой, может быть, удалось достичь в “Одиссее” и которую очень хотелось бы сохранить, мы в значительной степени обязаны Галине Сергеевне: она внимательно редактировала материалы, придирчиво заботилась о чистоте русского языка, особое внимание обращала на качество переводов. И еще: для нее не существовало дел важных и неважных, она не гнушалась никакой технической работой и, если было нужно, всегда была готова стать и машинисткой, и курьером.

Свои собственные творческие возможности Галина Сергеевна по-настоящему не реализовала. Ее перу принадлежит основанная на глубоком и скрупулезном анализе обширного корпуса источников отличная монография “Грахх Бабеф во время термидорианской реакции”, вышедшая в свет в 1980 г., несколько статей и публикаций. Очень жаль, что не были обращены в печатные тексты устные выступления Галины Сергеевны. В них проявлялась ее яркая индивидуальность: обнаруживалась живая творческая мысль, незаурядная эрудиция, нетривиальность подходов, оригинальный взгляд на вещи.

Все, что происходило в исторической науке, ее глубоко интересовало, но не было для нее ничего более интересного, чем история Великой французской революции. Она внимательно следила за ее переосмыслением, происходившем на Западе, и готова была к новым подходам в ее изучении. В начале 80-х годов у нее был замысел исследовать восприятие Французской революции современниками в европейских странах. К сожалению, он остался не реализованным. Однажды она сказала мне, что ей интересно разобраться во всем, докопаться до самой сути, а изложить все это на бумаге – дело второстепенное.

К тому же Г.С. Черткова всегда была нарасхват для выполнения заданий, отнюдь не творческих, и выполняла множество дел “не для себя”. Зная ее безотказность, ответственность, готовность взять на себя любое дело, коллеги нещадно ее “эксплуатировали”, и это стало одной из причин того, что Галина Сергеевна так мало написала сама. В разное время она помогала в творческой работе Б.Ф. Поршневу, Э.А. Желубовской (выполняя задания последней, она расшифровывала архивные материалы и серьезно подорвала зрение), В.М. Далину. В значительной мере благодаря ее авторским и редакторским усилиям удалось выпустить четыре тома сочинений Бабефа (1975–1982), двухтомный сборник документов по истории Великой французской революции (1991–1992). Но она не только никогда не роптала, напротив, ей, начисто лишенной личного честолюбия, все это доставляло истинное удовлетворение.

Но когда я вновь и вновь вспоминаю безвременно ушедшую от нас Галину Сергеевну и в памяти всплывает ее облик, все то, о чем я говорила до сих пор, представляется мне второстепенным. Потому что главным была она сама, ее удивительная личность. Нет человека, который, зная ее даже не особенно близко, не почувствовал бы благородство ее натуры.

Я знала Галю и была дружна с ней на протяжении сорока лет, долгие годы мы работали в самом тесном деловом контакте, не раз вместе проводили отпускное время, часто встречались в дружеском кругу. Наши взгляды на прошлое и настоящее нашей страны отнюдь не во всем совпадали. Порой не совпадали и оценки людей и их поступков: ее готовность все простить иногда удивляла. Но по зрелом размышлении приходишь к выводу, что ее подход к жизненным коллизиям был истинно гуманистическим и потому, вероятно, верным.

Не было человека, которого было бы легче просить о серьезной помощи или просто деловой или дружеской услуге. Да и не нужно было ни о чем просить: готовность Галины Сергеевны прийти на помощь и в важных делах, и в мелочах была безгранична, ей как будто ничего не было трудно.

Самоотверженность, постоянная занятость чужими делами отнюдь не делала жизнь Галины Сергеевны аскетической. Напротив, ее интересовало все; она обладала широчайшим знанием мировой литературы (при этом увлекалась фантастикой и читала детективные романы на разных языках), любила и знала музыку, театр, кино, не пропускала интересные выставки. Жизнь была ей интересна во всех проявлениях. Вспоминаю наши многочасовые беседы и споры, долгие лесные прогулки, веселые дружеские застолья, которые она так любила и умела устраивать. Ушел из жизни красивый, добрый, жизнерадостный человек, с которым все было легко...

Это удивительно, но, думаю, не ошибусь, сказав, что вряд ли кто-либо захотел бы оценить Галину Сергеевну иначе, чем я попыталась это сделать. Она была из тех немногих людей, на которых держится земля и человечество не погибает под тяжестью собственных пороков.

С.В. Оболенская

СОДЕРЖАНИЕ

СЛОВО И ОБРАЗ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ (С.И. Лучицкая) 5

Жан-Клод Шмитт

ИСТОРИК И ИЗОБРАЖЕНИЯ (перевод с французского С.И. Лучицкой) 9

КОНЦЕПЦИЯ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗА

Жан-Клод Шмитт

ВОПРОС ОБ ИЗОБРАЖЕНИЯХ В ПОЛЕМИКЕ МЕЖДУ ИУДЕЯМИ И ХРИСТИАНАМИ В XII ВЕКЕ (перевод с французского О.С. Воскобойникова) 30

О.В. Дмитриева

ОТ САКРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ К ОБРАЗУ САКРАЛЬНОГО. ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОПАГАНДА И ЕЕ ВОСПРИЯТИЕ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ 44

ИСТОРИЯ, ПАМЯТЬ И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Ю.Е. Арнаутова

МЕМОРИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИКОНОГРАФИИ СВЯТОГО ГАНГУЛЬФА 53

Андреа фон Хюльзен-Эи

РОЛЬ ПАМЯТИ В СТАНОВЛЕНИИ СОСЛОВИЯ ЮРИСТОВ: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДЖОВАННИ ДА ЛЕНЬЯНО (перевод с немецкого Н.Ф. Сокольской) 76

С.И. Лучицкая

ИКОНОГРАФИЯ КРЕСТОВЫХ ПОХОДОВ 101

К ИСТОРИИ ЖЕСТА В КУЛЬТУРЕ

А.И. Хоментовская

“DEL FIGURARE UNO CHE PARLI INFRA PIÙ PERSONE”. (К КУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ ЖЕСТА В ИСКУССТВЕ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ) (Публикация Б.С. Кагановича и Н.Л. Корсаковой) ... 134

<i>С.Б. Кулаева</i>	
СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ ЗАВИСИМОСТИ В ОФОРМЛЕНИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ОММАЖА.....	151
ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	
<i>О.С. Воскобойников</i>	
ARS INSTRUMENTUM REGNI. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЛАСТИ ФРИДРИХА II В ИСКУССТВЕ ЮЖНОЙ ИТАЛИИ (1220–1250)	169
<i>Кристиан Клаппиш-Зубер</i>	
ОТ СВЯЩЕННОЙ ИСТОРИИ К НАГЛЯДНОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ ГЕНЕАЛОГИЙ В X–XIII ВЕКАХ (перевод с французского Л.А. Пименовой).....	200
<i>И.Н. Данилевский</i>	
СИМВОЛИКА МИНИАТЮР РАДЗИВИЛОВСКОЙ ЛЕТОПИСИ... ..	228
ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ИСТОРИИ	
<i>Марк Блок</i>	
ЗАГРОБНАЯ ЖИЗНЬ ЦАРЯ СОЛОМОНА (перевод с французского М.М. Федоровой).....	237
К ИСТОРИИ ПОНЯТИЙ	
<i>А.Я. Гуревич</i>	
“ФЕОДАЛЬНОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ”: ЧТО ЭТО ТАКОЕ? РАЗМЫШЛЕНИЯ МЕДИЕВИСТА НА ГРАНИ ВЕКОВ.....	261
<i>А.В. Толстиков</i>	
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОСУДАРЕ И ГОСУДАРСТВЕ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА.....	294
ПЕРЕВОД КАК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ	
<i>С.Н. Ромашко</i>	
“НЕДОУМЕТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКА МОЕГО”	311
<i>А.В. Каравашкин</i>	
ПО ПОВОДУ СТАТЬИ СЕРГЕЯ РОМАШКО “НЕДОУМЕТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКА МОЕГО”.....	326
<i>Ев.В. Маевский</i>	
ПОВСЕДНЕВНАЯ РЫБА.....	329

В.А. Мильчина

АПОРИИ И ИСТОРИЯ 334

М.Л. Гаспаров

НЕСКОЛЬКО “ТРИВИАЛЬНОСТЕЙ” 342

Л.М. Баткин

О ПРОБЛЕМЕ “ЧУЖОГО ТЕКСТА” И О ТОМ, БЫЛ ЛИ
“НАСТОЯЩИЙ ПЕТРАРКА” 345

РЕЦЕНЗИИ

А.П. Черных. Белое – венчальное, черное – печальное, или необъятная геральдика – рец. на кн.: *М. Пастуро.* Синий: история цвета. Париж, 2000 354

О.С. Воскобойников. Новые подходы к традиционным вопросам – рец. на кн.: *Ж. Вирт.* Изображение в романскую эпоху. Париж, 1999; *Р. Рехт.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков. Париж, 1999 365

С.И. Лучицкая. Образ рая в средневековой иконографии – рец. на кн.: *Ж. Баше.* Авраамово лоно (Авраам и структуры родства на средневековом Западе). Париж, 2000 378

Л.А. Пименова. Почему французские крестьяне и законодатели решили уничтожить феодальный порядок? – рец. на кн.: *Ж. Маркофф.* Отмена феодализма: крестьяне, сеньеры и законодатели во Французской революции. Изд-во ун-та штата Пенсильвания, 1996 392

SUMMARIES 405

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Леониду Михайловичу Баткину – 70 лет 413

Юбилей Аллы Львовны Ястребицкой 415

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

Галина Сергеевна Черткова (1938–2001) 418

CONTENTS

WORD AND IMAGE IN MEDIEVAL CULTURE

INTRODUCTION (<i>S.I. Luchitskaya</i>)	5
<i>J.-C. Schmitt</i>	
HISTORIAN AND IMAGES	9

THE CONCEPT OF SACRED IMAGE

<i>J.-C. Schmitt</i>	
THE PROBLEM OF IMAGES IN THE JEWISH-CHRISTIAN POLEMICS.....	30
<i>O.V. Dmitrieva</i>	
FROM SACRED IMAGES TO THE IMAGE OF SACRED (the Elizabethan Visual Propaganda and its Popular Perception).....	44

HISTORY, MEMORY AND IMAGES

<i>Yu.E. Arnautova</i>	
MEMORIAL ASPECTS OF St. GANGLUF ICONOGRAPHY	53
<i>A. von Hülsen-Esch</i>	
THE ROLE OF MEMORY IN THE FORMATION OF THE LEGAL COR- PORATION: THE FIGURATIVE REPRESENTATION BY GIOVANNI DA LEGNANO	76
<i>S.I. Luchitskaya</i>	
THE ICONOGRAPHY OF THE CRUSADES' HISTORY	101

THE HISTORY OF GESTURE

<i>A.I. Khomentovskaya</i>	
“DEL FIGURARE UNO CHE PARLI INFRA PIÙ PERSONE” (on the Cultural History of Gesture in Italian Renaissance Art) (Publication by <i>B.S. Kaganovich and N.L. Korsakova</i>).....	134
<i>S.B. Koulaeva</i>	
SYMBOLIC GESTURES OF DEPENDENCE AND HOMMAGE SERVILE.....	151

IMAGES AND POLITICAL HISTORY

- O.S. Voskoboynikov*
ARS INSTRUMENTUM REGNI. THE REPRESENTATION OF POWER OF FREDERICK II IN SOUTH ITALIAN ART (1220–1250)..... 169
- C. Klapisch-Zuber*
 FROM THE SACRED HISTORY TO THE IMAGES OF GENEALOGIES (X–XIII)..... 200
- I.N. Danilevskiy*
 THE SYMBOLISM OF MINIATURES IN THE *RADZIWIŁŁ CHRONICLE*..... 228

COMPARATIVE HISTORY ISSUES

- M. Bloch*
 THE FUTURE LIFE OF KING SOLOMON..... 237

HISTORY OF THE TERMS

- A.Ya. Gurevich*
 “FEUDALISM AND THE MIDDLE AGES”: PROBLEMS OF DEFINITION..... 261
- A.V. Tolstikov*
 THE NOTIONS OF *GOSUDAR* AND *GOSUDARSTVO* IN RUSSIA DURING THE SECOND HALF OF THE 16th AND THE FIRST HALF OF THE 17th CENTURY 294

TRANSLATING AS A CULTURAL PROBLEM

- S.N. Romashko*
 ‘THE PERPLEXED OF MY TONGUE’ 311
- A.V. Karavashkin*
 ON THE ARTICLE BY S. ROMASHKO “THE PERPLEXED OF MY TONGUE” 326
- E.V. Mayevskiy*
 THE DAILY FISH..... 329
- V.A. Milchina*
 PARADOXES AND HISTORIES..... 334

<i>M.L. Gasparov</i>	
SOME "TRIVIALITIES".....	342
<i>L.M. Batkin</i>	
ON THE PROBLEM OF "ALIEN TEXT": WAS THERE A "TRUE PETRARCA".....	345
BOOK REVIEWS	
<i>A.P. Chernykh – M. Pastoureau.</i> L'histoire du bleu. P., 2000.....	354
<i>O.S. Voskoboïnikov – J. Wirth.</i> L'image à l'époque romane. P., 1999; <i>R. Recht.</i> Le croire et le voir. L'art des cathédrales XII–XV ss.	365
<i>S.I. Luchitskaya – J. Baschet.</i> Le sein du père (Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval). P., 2000.....	378
<i>L.A. Pimenova – J. Markoff.</i> The Abolition of Feudalism: Peasants, Lords and Legislators in the French Revolution. Pennsylvania UP, 1996.....	392
SUMMARIES.....	405
ANNIVERSARIES	
Leonid Batkin is celebrating his 70th jubilee.....	413
Alla Yastrebitskaya's Anniversary.....	415
IN MEMORIAM	
Galina Sergeevna Chertkova (1938–2001).....	418

Подготовка к изданию настоящего выпуска
“Одиссея”
осуществлена при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(грант № 99-01-16276а)

