

Франциска ФУРТАЙ

# ARS ET SCHOLA

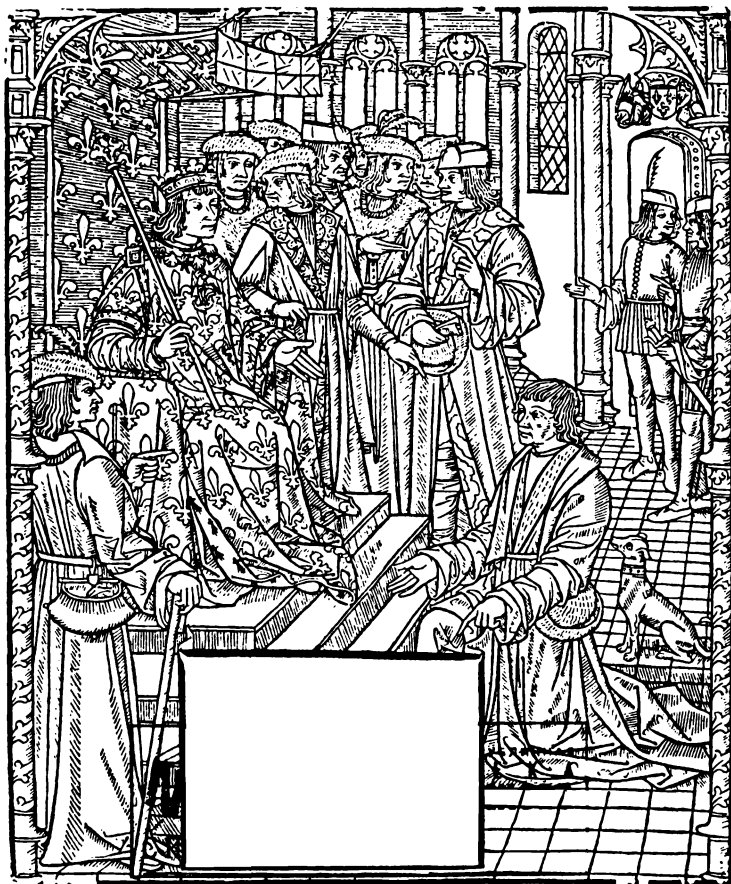
Теория изобразительного искусства  
в Средние века



Франциска ФУРТАЙ

# ARS ET SCHOLA

Теория изобразительного искусства  
в Средние века



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЭИДОС

Санкт-Петербург

2010

УДК 7.01  
ББК 85  
Ф95

**Фуртай Ф.**

Ф95 ARS ET SCHOLA. Теория изобразительного искусства в Средние века. — СПб.: ЭЙДОС, 2010. — 176 с.

ISBN 978-5-904745-09

Для читателя, погружающегося в энергично и увлекательно написанный текст, становится очевидно, что расхожие представления о Средневековье как об исключительно застойной эпохе не имеют ничего общего с действительностью. Готика заговорила живыми и неповторимыми человеческими голосами, озарилась духом напряженного интеллектуального поиска, смелого практического эксперимента.

Автор предпринял поистине грандиозную работу по извлечению, переводу на русский язык и комментированию эстетических и художественно-нормативных фрагментов из трактатов виднейших схоластов XIII века — Роберта Гроссетеста, Александра Хэльского, Винсента из Бове, Альберта Магнуса, Фомы Аквинского, Ульриха Страсбургского, Бонавентуры, Роджера Бэкона, Гиллельмуса Дурандуса, Дунса Скота.

*(А. В. Степанов, Н. Н. Никулин)*

**ББК 85**

ISBN 978-5-904745-09

© Фуртай Ф., текст, 2010  
© Издание на русском языке,  
оформление, ООО «ЭЙДОС», 2010

*Посвящается моему отцу,  
Виктору Проскурину — самому замечательному отцу  
в мире*

## От автора

Когда в 1923 году один из пассажиров «философского парохода» опубликовал провидческую работу «Новое средневековье»<sup>1</sup>, это не означало, что Николай Бердяев навязывал средневековые реалии культуре XX века. Одним из первых этот чуткий исследователь попытался теоретически обосновать те явления, которые уже имели место в европейской культуре на протяжении последних 100 лет.

Стихший в рокайльных будуарах стиль барокко и отгремевший в ансамблях ампира классицизм ознаменовали собой окончательную выработку идей и образов эпохи Возрождения, метакультурной основой которого явилась античная цивилизация.

На рубеже XVIII–XIX веков, с вхождением в европейскую цивилизацию машины, началась смена метакультурной парадигмы с античной на средневековую. Присутствие черт, характерных для Средневековья как мироощущения, наблюдается в современной культуре повсюду — от социальной стратиграфии до искусства и дизайна.

Тот этап культурного развития, который мы называем Средневековьем, по своим онтологическим основаниям был христианским в отличие от языческой Античности. Главной антропологической проблемой средневековой культуры были проблемы взаимоотношений Бога и человека или Творца и творения. Ядро этоса современной цивилизации масс также располагается в этой плоскости. Процесс секуляризации, начавшийся в эпоху Возрождения и поставивший человека в центр планетарного мироздания, в современной культуре завершился созданием машины, по отношению к которой человек выступает как Творец. Подобно древним мифам (и христианской традиции в том числе), трактующим человека как «куклу Бога», оживленную Божественным огнем, современная культура воспринимает машину не только как объект искусства и художественных переживаний, но и субъективизирует ее то как друга, то как противника человека (т. е. «оживляет свою безжизненную куклу»). Весьма рельефно эту двойственность машины предста-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002.

вил Дж. Камерон в культовой диалогии «Терминатор» и «Терминатор-2. Судный день», где машина предстала и как друг и как враг человека. В связи с внеэтичностью машины закономерны две формы рефлексии на эти отношения: от восхищенно-оптимистической до враждебно-параноидальной. Интересно, что обе эти игровые модели можно увидеть и в средневековой культуре в отношении человека к Богу — от восторженного преклонения (святые) до открытой ненависти и отречения (ересь и сатанинские контркультуры).

Вторым признаком метафизической близости Средних веков и современной цивилизации масс является тяготение к универсальному культурному языку. Средние века были такой эпохой в истории культуры, когда универсальным культурным языком являлась теология. В свое время А. Я. Гуревич, исследуя категории средневековой культуры, отмечал: «Богословие представляло собой „наивысшее обобщение“ социальной практики человека Средневековья, оно давало общезначимую знаковую систему, в терминах которой члены феодального общества осознавали себя и свой мир и находили его обоснование и объяснение»<sup>1</sup>. Безусловно, современное богословие и традиционная христианская религиозность не претендуют на роль универсального языка современной культуры. Однако поскольку религия — это не только философско-теологическое и психоэмоциональное явление, но и эстетическое и художественное, то именно последние ее составляющие оказались созвучными современным трансцендентным потребностям человека.

Через эстетические переживания и художественные образы идет общение современной культуры с Богом, т. е. искусство все больше берет на себя религиозные функции, тем самым сближаясь со средневековым искусством. «В двенадцать лет я был фанатом царя Давида... так же, как звезда поп-музыки, он мог показаться близким и доступным. Слова псалмов столь же поэтичны, сколь и религиозны, а сам Давид, несомненно, был звездой. Его образ полон драматизма... Ему пришлось отправиться в изгнание... Именно тогда Давид написал свой псалом — песню тоски, свой блюз. Я слышу отзвуки этой священной перепалки, когда Роберт Джонсон, певец блюзов и отнюдь не праведник, истошно воет от боли, исполняя „За мной по следу сатана“ или когда... Александр Тексас подражает псалму в своем „Блюзе справедливости“ — „Тут я вскричал: Го-

<sup>1</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 12.

сподь! Отец! Ох, царствие Твое...»<sup>1</sup>. «Именно религией можно назвать все происходящее в рамках рок-группы, и это существование отнюдь не псевдорелигия. Индустрия развлечений, шоу-бизнес — это шаманство: музыка в них не что иное, как отправление культа, обряда... Лишь бы дым при этом вздымался до небес... аж до Бога»<sup>2</sup>. Такое восприятие современного искусства характерно не только, например, для лидера U2 Боно, но и для другой знаковой фигуры современной художественной культуры Ника Кейва. «Не могу не вспомнить картины Холмана Ханта, что изображает Христа, облаченного в мантию, грустного и прекрасного, со светильником в руке»<sup>3</sup>. «Христос, как мне стало казаться, стал жертвой полной неспособности человечества к творческому воображению, полному отсутствию у людей фантазии. Он освободит нас, наше воображение, наше творческое начало, чтобы мы могли воспарить»<sup>4</sup>. Тенденцию к синкретизации искусства за счет придания ему религиозных функций можно увидеть и в культовом альбоме Depeche Mode «Songs of Faith and Devotion», и в лирике Мартина Гора<sup>5</sup>.

Конечно, тенденция выработки универсального языка культуры с использованием для этой цели языка художественного образа ни к чему не привела, и сегодня мы такого универсального языка не имеем. Во всей неклассической философии от Ф. Ницше и Ж. Батая до С. Жижека и Ж. Бодрийера в основе философов лежат черты художественного образа. «Нужно носить в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду», «Data manibus lillie plenum», «после оргии» — эти цитаты из философских опусов Ф. Ницше, Ж. Батая, Ж. Бодрийера по своему эстетизму и образности вполне могли занять место в художественном произведении. Можно также привести в качестве примера и творчество ведущего современного постмодерниста У. Эко, в котором существует единая образно-семантическая система как для философских, так и для художественных произведений.

Перечисленные черты далеко не исчерпывают метакультурную близость Средневековья и современной культуры. Можно назвать еще не-

<sup>1</sup> Откровения: личный взгляд на книги Библии / ред. Р. Холлоуэй; пер. с англ. В. Болотникова. М., 2009. С. 170.

<sup>2</sup> Там же. С. 170–176.

<sup>3</sup> Там же. С. 278.

<sup>4</sup> Там же. С. 284.

<sup>5</sup> Фуртай Ф. 101 стихотворение о Боге, Смерти и Любви — <http://www.karmanyak.pisem.net>

сколько черт, их сближающих. Идея «прогресса», зародившаяся в эпоху Проторенессанса, мировоззренческая суть которого — предвосхищение Нового времени, с выработкой этих идей все более анахронизируется и перестает быть актуальной. Отказ от идеи прогресса созвучен мировосприятию Средних веков с их уверенностью в совершенстве и гармоничности Божьего творения.

Топографический ландшафт общества в определенной степени может быть соотнесен со средневековыми представлениями об устройстве общества. Французский схоласт Жерар Кембрийский (Gerard Cambrensis) в своем известном произведении «Gesta Episcoporum» (1025) разделил общество на три разряда: oratores, bellatores, laboratores — молящихся, воюющих, работающих<sup>1</sup>. В стратиграфии массовой культуры можно усмотреть нечто подобное этой трехразрядной модели. Современные массы, подобно средневековым «работающим», призваны работать, здесь почти отсутствует суверенная личность, и их мысли, чувства, жизненные коллизии выражают другие социальные группы — современные oratores, как правило, принадлежащие к сфере шоу-бизнеса и средств массовой информации. С «воюющими», т. е. защищающими и обеспечивающими жизнедеятельность и масс, и «молящихся» (они же «поющие»), могут быть соотнесены государственно-политические структуры.

После нескольких столетий присутствия в культуре социального типа гуманиста, берущего свое начало в эпохе Возрождения, в современной цивилизации вновь возникла фигура интеллектуала. В начале XXI века меритократия («власть лучших») и меритократы представляют собой социальный слой, которому посчастливилось воплотить в жизнь идеал человека масс: абсолютная свобода от всех ограничений, безответственность, погоня за удовольствиями, пошлое бесцельное существование. Социальная подвижность современной массовой культуры, когда «звезд» делают на «фабрике» из самых обыкновенных ребят, читай «из любого из масс», не расшатывает власть меритократии, а лишь упрочивает ее, создавая иллюзию, что войти в состав избранных очень легко, надо только обладать какими-нибудь талантами.

Тем не менее невозможно не заметить некую третью фигуру, присутствующую в культурном пространстве массовой культуры. Это фигура

---

<sup>1</sup> Цит. по: Дюби Ж. Трехчастная модель, или Представления средневекового общества о себе самом. М., 2000. С. 244.

интеллектуала. По своим культурным, ментальным и эстетическим характеристикам интеллектуала нельзя причислить ни к меритократам, ни к массам, хотя по социальному положению он может примыкать и к тем и к другим, однако всегда будет осознавать себя как нечто отдельное, не сливающееся с ними. А между тем исторические корни подобной социальной фигуры находятся в Средневековье. Интеллектуалы появляются с ростом средневековых городов в XII веке, когда вместе с распространением *studia generalis* и первых университетов появляется тот, «чьим ремеслом станут писательство и преподавание (скорее, и то и другое одновременно), человек, который профессионально займется деятельностью преподавателя и ученого...»<sup>1</sup>. Именно в среде интеллектуалов шла выработка эстетических идеалов и норм средневекового общества, которые затем воплощались в философии, искусстве и эстетических предпочтениях различных слоев социума. Нельзя не заметить, что в современной массовой культуре интеллектуалы сохраняют главную социокультурную характеристику — ученый, продающий свои знания. Именно интеллектуалы рождают идеи, идеологемы и эстетические установки, которые затем усваиваются элитой и тиражируются в массы. В том случае если интеллектуальный продукт продается и становится востребованным в массах (пусть даже и видоизмененный) — интеллектуал примыкает по своему социальному положению к элите, если же происходит обратное, носитель непризнанных интеллектуальных ценностей (в том числе и эстетических, яркий пример — творчество Ван Гога) становится социальным маргиналом или по уровню и образу жизни примыкает к массам. В силу того, что интеллектуал способен понимать и воспринимать как массовую культуру, так и традиционную народную и элитарную высокую культуру, он становится культурным маргиналом, единственным в условиях массовой культуры, сохраняющим свою экзистенциальную свободу и возможность социального выбора.

Наконец, и в архетипическом плане и Средневековье, и современная цивилизация совпадают. Обе они — «ночные» эпохи. Вот как охарактеризовал это типологическое совпадение Н. А. Бердяев в уже упоминавшейся работе «Новое средневековье»: «День был временем исключительного преобладания мужской культуры. Ночь есть время, когда вступает в свои права

---

<sup>1</sup> Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века. СПб., 2003, С. 8.



и женская стихия. Увеличение роли женщины в грядущий исторический период совсем не означает продолжения женского эмансипационного движения нового времени, которое стремилось уподобить женщину мужчине и повести женщину мужским путем. Не эмансипированная и уподобленная мужчине женщина, а вечная женственность должна играть большую роль в грядущий период истории. Для наступления нового средневековья характерно также распространение теософических учений, вкус к оккультным наукам, возрождение магии. Ощущение зла должно стать сильнее и острее в новом средневековье. Сила зла будет возрастать, принимать новые формы и причинять новые страдания. Но человеку дана свобода духа, свобода избрания пути. Многое зависит от нашей свободы, от творческих человеческих усилий. В предчувствии ночи нужно духовно вооружиться для борьбы со злом, обострить способность его различения, вырабатывать новое рыцарство. Средневековье не есть эпоха тьмы, но оно есть ночная эпоха»<sup>1</sup>. Нет оснований не соглашаться с русским философом: современные явления в культуре полностью их подтверждают. Несомненна возросшая роль женщины во всех областях общественной жизни — от политики и производства до искусства и науки. Наблюдается большой рост интереса к магии, оккультизму, мифу, сказке. «Ощущение ночи» встречается повсюду в современной культуре — от клубной субкультуры, ночной по своей сущности, до эстетики большого художественного стиля техно, образ которого достигает наиболее полного выражения именно в ночное время (когда к архитектурным формам добавляется подсветка), и кино, для «оживления» которого требуется темнота в кинозале. Проблема зла, противостояния зла и добра, несомненно, является одной из ключевых проблем современной цивилизации масс. Это обстоятельство осознается на всем художественном поле современной культуры и тиражируется в современном искусстве на всех уровнях художественного производства — от шедевров литературы до массовой кинопродукции. Вот, например, высказывание на эту тему, вложенное в уста одного из героев киносаги о Гарри Поттере: «Наступают темные времена, и теперь каждому из нас предстоит выбирать между тем, что легко, и тем, что правильно».

Однако не только перечисленные метакультурные признаки сближают Средневековье и современную цивилизацию. Между этими эпохами наблюдается и определенное художественное и стилевое созвучие.

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 20–31.

Еще в период преמודерна или эклектики в европейском искусстве (архитектуре, литературе, живописи, моде) стали явственно видны «готизирующие» элементы. Современная неоготика, насчитывающая уже более 200 лет существования в европейской культуре, включила самые разнообразные художественные явления — от «Франкенштейна» М. Шелли и «Дракулы» Б. Стокера до молодежного движения готы и киносаги о Гарри Поттере. Готические мотивы весомо представлены в литературе — Г. Майринк, Д. Р. Толкиен, К. Льюис, У. Эко, П. Коэльо, Дж. Роулинг, в кино — Р. Полански, М. Бава, П. Джексон, Ж.-П. Жене, в музыке — *Depeche Mode*, *Linkin Park*, *HIM*, *Rammstein*, *Apocalyptica*, и это далеко не полный перечень. Готические мотивы также широко представлены в дизайне одежды и аксессуаров, веб-дизайне и онлайн-играх (виртуалити). Можно говорить о том, что внутри современной культуры на протяжении 200 лет существует устойчивая субкультурная традиция, породившая неоготический малый художественный стиль. Как соотносится неоготика со своим историческим предшественником?

Специфика культурно-исторического развития такова, что с уходом культуры в прошлое аутентичное знание о ней становится невозможным. Искусство ушедшей эпохи консервирует в себе настроения, умственные привычки, ритуалы, жесты, а также философские и идеологические концепции, художественные технологии времени, его породившего. Эрвин Панофский<sup>1</sup> и Умберто Эко<sup>2</sup> доказали, что художественные феномены определяются не только личностью творца и его социоисторическим окружением, но и всей спецификой культуры, в частности ее философскими воззрениями. В таком ракурсе искусство предстает как знаковая система, смыслы которой коренятся в специфике культуры, породившей те или иные произведения искусства. Изучение искусства прошлого (в данном случае готического искусства) без учета его сложности как знаковой и ценностной системы, социального и гносеологического явления, рождает искушение приписать искусству ушедшей культуры современные эстетические и этические пристрастия, дать ошибочную мировоззренческую и художественную оценку.

<sup>1</sup> *Panofsky E. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its art treasures. Princeton; New York, 1946; Meaning of the Visual Arts. New York, 1955; Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957.*

<sup>2</sup> *Eco U. Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven; London, 1986.*

Искусство в цивилизационный период развития культуры приобретает ряд особых черт. Оно использует отдельные элементы искусства прошлых культур, но не в изначальном виде (историческое бытие, т. е. «первая жизнь искусства») и не в виде научных знаний о нем («вторая жизнь искусства»), а посредством мифологизации художественной формы и наполнения этой формы (или ее стилизации) другим смысловым содержанием. Подобные мифологизации появляются лишь в отношении тех художественных явлений, которые созвучны существующим ментальным и интеллектуальным состояниям современного общества. В данный исторический момент в недрах современной культуры можно наблюдать мифологизацию готического периода средневековой культуры. Специфика современной мифологизации средневековой готики состоит в том, что современная цивилизация отсекает от исторической готики ее «верхние иерархии», связанные с Богом, светом, благом и радостью, оставляя в образе современной неоготики лишь мир «низа», т. е. тьмы, телесности, сексуальности, смерти. Именно этот усеченный (искаженный) образ готики созвучен современному ментальному состоянию общества, для которого характерны тревога, незащищенность, примат тела над духом.

С другой стороны, наличие культурно-исторической дистанции позволяет определить цели исследования прошлых культур, ведь для современного искусствоведа или культуролога недоступно и бесполезно знание средневекового человека о Средних веках или человека эпохи эллинизма о своем времени. Изучая культуры прошлого (в данном случае Средние века), дошедшие до нас большей частью в памятниках искусства, исследователь стремится понять свою культуру и свою эпоху, т. е. движем, прежде всего, самопознанием.

Если принять во внимание средневековое метакультурное основание современной цивилизации, возрастающую роль искусства как универсального культурного языка, актуальность неоготических реконструкций в современном художественном пространстве, то в таком контексте эта небольшая работа, повествующая о соотношениях художественной теории и практики в зрелом Средневековье, представляет еще один ракурс в этом самопознании.

*Франциска Фуртай*

*Санкт-Петербург, 25 марта 2010 года*

# Введение

Omnis mundi creatura  
Quasi liber et pictura  
Nobis est et speculum.  
Allenus de Lilles<sup>1</sup>

«Все творения мира — для нас как книга, картина и зеркало», — так популярный в XII веке поэт Алан Лилльский выразил фундаментальные воззрения Средневековья на окружающий мир, представлявшийся, прежде всего, как зеркало, в котором человек может созерцать образ Божий. Кроме того, в этом стихе поэт обозначил и то огромное место, которое занимало искусство в средневековой культуре: результатами созерцания умозрительного зеркала являются книга и картина — воплощение знака и изображения. Знак (*signo*) и изображение (*pictura*) являются двумя инструментами культуры в деле информационного преобразования и визуального воплощения действительности. Эти инструменты, в качестве поэтических метафор, у Алана Лилльского и в реалиях XIII века означали схоластический трактат и произведение готического искусства.

За столетия своего существования готическое искусство всегда привлекало к себе внимание, вызывая самые противоречивые оценки. Так, один из идеологов эпохи Просвещения Жан-Жак Руссо писал: «Порталы наших готических церквей высятся позором для тех, кто имел терпение их строить»<sup>2</sup>. Со времени этого высказывания прошло более двух столетий, и один из выдающихся представителей современной архитектуры — Паоло Нерви — утверждает: «Я думаю, что человечество больше не будет способно повторить технико-архитектурное чудо готических соборов»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 55.

<sup>2</sup> Цит. по: Ференци Б. Очерки по искусству средневековой Франции. М., 1936. С. 11.

<sup>3</sup> *Nervi P. La moderna tecnica costruttiva e suoi aspetti architettonici d'oggi.* Torino, 1955. P. 5. — *Здесь и далее перевод автора.*

Такая амплитуда оценок готики — от «позора» до «чуда» — обусловлена прежде всего тем, что суждения эти были достаточно субъективны и несли на себе отпечаток времени, их порождающих. Суждения, основанные на воззрениях того времени, когда они формировались, без учета специфики эпохи, к которой относится объект суждений, обладают значительной субъективностью, создавая ту интеллектуальную ситуацию, когда, как писал Уильям Оккам, за истину принимаются очередные заблуждения. Конечно, аутентичное знание культур прошлого для современного исследователя недостижимо, так как для этого потребовалась бы полная реконструкция всех аксиологических связей ушедшей культуры во времени и пространстве, что невозможно. Но такое знание и не нужно, так как по существу это было бы знанием человека античности об Античности, средневекового человека о Средних веках. Каждая новая культура, изучая прошлое, прежде всего пытается понять свои истоки и осознать собственное своеобразие. Однако в таком подходе существует и опасная тенденция рассматривать прошлые культуры как ступени, ведущие к нынешней цивилизации, что гипертрофирует последнюю как лучшую и наиболее развитую. В этом случае необходимо помнить, что каждая эпоха имеет значение не только в плане последующего общечеловеческого развития, но и сама по себе, в силу своей уникальности, или, как бы сказали несколько столетий назад, каждая эпоха существует не только в своем отношении к человеку, но и в отношении к Богу. Выработка объективных представлений о готическом искусстве невозможна без изучения средневековых воззрений на готику, запечатлевшихся в схоластических трактатах и ремесленных сочинениях. У истоков этого изучения стоял Эмиль Маль (E. Male), который еще в конце XIX века начал титаническую работу по изучению эмпирического материала готики. Этот труд привел Э. Маля к выяснению общих характеристик средневековой иконографии<sup>1</sup>. Дальнейшее изучение памятников готического искусства — в частности принципов организации архитектурного пространства, иконографических программ, скульптурного и живописного убранства храмов — заставило Э. Маля обратить внимание на глубокие и многочисленные связи между конструктивным и художественным решением готических соборов, а также структурой и

---

<sup>1</sup> *Male E. Medieval iconography (General characteristics of medieval iconography). Readings in Art History. Vol. I. New York, 1976. P. 265–273.*

сюжетами схоластических энциклопедий (например, «Великим зеркалом» Винсента из Бове)<sup>1</sup>. Именно Э. Маль заговорил о том, что готический собор представлял собой некое «зеркало», в котором отражались многие схоластические представления, обуславливающие мировоззренческие и иконографические основы готического искусства. Труды Э. Маля имели большой резонанс, стимулировав интерес к изучению схоластических произведений и их влияния на современное готическое искусство. Одной из первых таких работ явился капитальный труд Генри Тейлора (H. O. Taylor), вышедший в Лондоне в 1938 году<sup>2</sup>. Сделав обзор почти всех значительных произведений схоластики высокого Средневековья, Г. О. Тейлор дал им характеристики на фоне культурных реалий той эпохи, особо уделяя внимание роли этих сочинений в процессе формирования философско-мировоззренческих оснований готического искусства. В послевоенный период начинание Г. О. Тейлора по изучению схоластической мысли и ее многогранных связей с современным ей искусством (в том числе и готическим) продолжили американцы Ф. Арцц (F. V. Artz)<sup>3</sup> и Д. Ноулз (D. Knowles)<sup>4</sup>. Большой вклад в формирование объективных суждений о готическом искусстве на основе изучения воззрений на него схоластов был сделан в трудах Пауля Франкля (P. Frankl) и Эрвина Панофского (E. Panofsky). В работах, посвященных готической архитектуре, П. Франкль был близок Э. Маю прежде всего тем, что отталкивался от изучения большого количества произведений, анализ которых позволил выделить религиозные, эстетические и художественные задачи, стоявшие перед готикой и определившие особенности готического стиля<sup>5</sup>. П. Франкль одним из первых обратил внимание на культурно-историческую специфику работы средневековых мастеров, положив начало исследованиям иконологического характера, где авторы стремятся осветить мировоззренческую, ментальную и историко-культурную атмосферу, в которой зарождалось готическое искусство<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Male E. *L'art religieux du XIII siecle en France*. Paris, 1925.

<sup>2</sup> Taylor H. O. *The Medieval Mind*. T. I–II. London, 1938.

<sup>3</sup> Artz F. B. *The Mind of the Middle Ages*. New York, 1954.

<sup>4</sup> Knowles D. *The Evolutions of Medieval Thought*. New York, 1962.

<sup>5</sup> Frankl P. *The general problems of the gothic style*. Readings in Art History. Vol. I. New York, 1976. P. 325–351.

<sup>6</sup> Frankl P. 1) *Gothic Architecture*. London, 1962; 2) *A Secret of Medieval Masons*. Art Bulletin. 1945. № 1. P. 50–54.

В европейском искусствоведении возникает вспомогательная дисциплина — иконология, имеющая своей целью выработку критериев для объективного понимания произведений искусства на основе изучения историко-культурных условий их бытования. Умберто Эко писал: «...наука иконология помогает понять, какие истинные обстоятельства (условия) вызвали к жизни то или иное произведение, также неоспорим тот факт, что средневековый художник не был неосторожен с традицией... благодаря присутствию правил и образцов — все это в иконологии помогает лучше понять значение произведений искусства»<sup>1</sup>. Мироззренческие связи готики и схоластики, их взаимную рефлексию изучал и Э. Панофский, посвятивший этим проблемам ставший уже классическим труд «Готическая архитектура и схоластицизм»<sup>2</sup>. В каком-то смысле Э. Панофский подвел итог первого этапа изучения взаимоотношений готики и схоластики, осветив в своем труде все многообразие их связей: это и влияние схоластической мысли на воззрения средневековых архитекторов (и через личные контакты, и посредством философских диспутов); это и подчинение конструктивных принципов собора структурной организации схоластической суммы; это и концептуальное единство эстетических воззрений схоластов и художественного образа готического собора. Э. Панофскому удалось доказать не только то, что идеологическим фундаментом готики была высокая схоластика, но и обрисовать те культурно-исторические и ментальные особенности эпохи, которые вызвали к жизни и схоластическое, и готическое творчество.

Если Э. Маль, П. Франкль, Э. Панофский исходили прежде всего из анализа произведений готического искусства, что приводило их к схоластическим корням тех или иных особенностей готики, то Умберто Эко продолжил начинание Г. О. Тейлора, сосредоточив свое внимание на изучении прежде всего самой схоластической мысли, особо выделяя ее эстетические теории. У. Эко принадлежит труд, в котором, пожалуй, наиболее полно освещены эстетические воззрения крупнейшего схоласта XIII века Фомы Аквинского. Многолетние исследования схоластических представлений о красоте вообще и искусства в частности У. Эко суммировал в одном из своих трудов «Art and Beauty in the Middle

<sup>1</sup> Eco U. *L'arte come mestiere* (A curra di Umberto Eco). Milano, 1969. P. 40.

<sup>2</sup> Panofsky E. *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York, 1957.

Ages»<sup>1</sup>, где показал все разнообразие воззрений схоластов на современные им изобразительные искусства и архитектуру, прежде всего в их эстетических аспектах, а также влияние схоластических идей на готику. И. П. Франкль, и Э. Панофский, и У. Эко (а еще раньше Э. Маль) фокусировали свое внимание на отражении схоластических идей в готике и готики в схоластике, но были и работы, где делались попытки представить готическое искусство как бы «изнутри», сквозь призму представлений и оценок самих готических мастеров. Первую такую попытку предпринял еще в начале прошлого века Э. Маль<sup>2</sup>. Среди авторов, стоявших у истоков этого направления в современном искусствоведении, необходимо назвать и П. Франкля, который собрал литературные источники готической эпохи (в том числе и ремесленные художественные трактаты) и провел анализ содержащихся в них суждений об искусстве<sup>3</sup>. «Готика глазами ее творцов» — эта тема достаточно ясно прослеживается в монографиях Д. Х. Харви (D. H. Harvey), посвященных специфике работы средневековых ремесленников и архитектуры<sup>4</sup>. В русле культурно-антропологического подхода Д. Харви рассматривает не только социальное положение, технику и творческие методы работы готических мастеров, но и затрагивает их представления об искусстве и архитектуре. В свое время эти работы определенным образом отразились в единственном на сегодняшний день отечественном исследовании о готических мастерах К. М. Муратовой<sup>5</sup>. Необходимо отметить, что во всех вышеперечисленных работах авторы, как правило, ограничивались рассмотрением отношений либо схоластики и готики, либо ремесленных трактатов и готики, не сосредоточиваясь на возможных связях между схоластическими и технико-технологическими руководствами. Подобные исследования, посвященные философскому единству схоластического и ремесленного литературного творчества, а также специфике отражения в этих пото-

<sup>1</sup> Eco U. 1) Il problema estetica in Fommazzo d'Aquinino. Milano, 1970; 2) Art and Beauty in the Middle Ages. New York, 1986; Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003.

<sup>2</sup> Male E. Art et artistes du Moyen age. Paris, 1927.

<sup>3</sup> Frankl P. The Gothic Literary Sources and Interpretation Trough Eight Centuries. Princeton; New York, 1960.

<sup>4</sup> Harvey J. 1) Medieval Architect. London, 1972; 2) Medieval Craftsmen. London, 1975; см. также: Thompson D. V. The Techniques and Materials of Medieval, Painting. New York, 1956.

<sup>5</sup> Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988.



ках средневековой литературы готического искусства, стали появляться в последние три-четыре десятилетия. Здесь нужно упомянуть исследования Ги Божонан (Guy Beaujonan)<sup>1</sup> и Клоди Крен (Claudie Kren)<sup>2</sup>, в которых была сделана попытка рассмотреть культурно-исторические связи между схоластикой и средневековыми технологиями, в том числе и в сфере художественного производства, а также статью Алесслио Франко (Alessio Franco)<sup>3</sup>, где рассматриваются философские основания механических искусств, куда, по воззрениям XIII века, входили живопись и архитектура. Как видно из вышесказанного, изучение средневековых воззрений на готическое искусство, запечатлевшихся как в схоластике, так и в трактатах ремесленной среды, — тема, ставшая объектом внимания искусствоведов с середины 50-х годов прошлого века.

Повышению интереса к теме «готика глазами современников» в последние годы особенно способствовало творчество У. Эко, причем не только научное, но и художественное. Однако тема рефлексии готики на схоластику, схоластики на готику, ремесленных художественных трактатов на готику и этих же трактатов на схоластику — отнюдь не в полной мере освоена европейским искусствознанием. Это в гораздо большей степени относится к отечественному искусствоведению. В силу объективных и субъективных причин в настоящее время нет ни одной работы, где бы рассматривались проблемы восприятия средневекового искусства (в частности, готики) глазами современников.

В предлагаемом исследовании автор, базируясь на принятом в европейской исторической науке и искусствознании культурно-антропологическом подходе, стремится рассмотреть спектр суждений о готике, который запечатлелся и в схоластических трактатах, и в технико-технологических руководствах готических мастеров. В этом плане данная работа представляет собой довольно редкий пример подобных исследований для отечественного искусствоведения. К тому же она близка достаточно новой для нас иконологической проблематике, так как касается тех мировоззренческих и ментальных новаций XIII века, которые отразились в «новой архитектурной манере», позже получившей название готики.

<sup>1</sup> Beaujonan G. L'interdependance entre la science scholastique et les techniques utilitaires. Paris, 1957.

<sup>2</sup> Kren C. Medieval science and technology. New York; London, 1985.

<sup>3</sup> Franco A. La filosofia e le artes mechanicae nel secolo XIII. Studii medievali, 1965. № 6. P. 71–155.

Исследование базировалось на оригинальной схоластической и технико-технологической литературе, бытовавшей в XIII веке, в которых содержались суждения об архитектуре и изобразительных искусствах. В этой связи автор обращает внимание на произведения десяти крупнейших схоластов XIII столетия — Роберта Гроссетеста (Robertus Grosseteste), Александра Хэльского (Alexander de Halensis), Фомы Аквинского (Thomas Aquinatis), Бонавентуры (Bonaventura), Альберта Великого (Albertus Magnus), Ульриха Страсбургского (Engelbertus de Strausburgensis), Роджера Бэкона (Rogerus Baconis), Гиллельмуса Дурандуса (Guillelinus Durandus), Винсента из Бове (Vincentus Belvacensis), Дунса Скота (Johannes Duns Scoti), а также на наиболее популярные в XIII столетии ремесленные руководства Теофила (Theophilus), Ираклия (Heracleus), Бернского анонима (Anonimus de Bernensis), Петра из Сент-Омера (Petri de Sancto Audemaro) и альбом Виллара де Оннекура — единственное из архитектурных руководств XIII века, дошедших до нашего времени. Ряд источников, использованных в работе, никогда ранее не переводился не только на русский язык, но и на другие европейские языки. Среди них такие тексты, как «De Arte Mechanica, de speciebus eius» из «Великого зеркала» Винсента из Бове, «De artibus mechanicis» из «Summa de Laudibus christefere virginis Maria» Альберта Великого, «De nubium coloribus» из «Summa Philosophia Naturalis» Альберта Великого, «Tertia forma addifce» Бонавентуры, трактат об искусствах свободных и механических Дунса Скота. Кроме тематической, концептуальной и источниковедческой новизны работы, определенный интерес вызовут ее хронологические рамки. Век XIII — чрезвычайно важный этап в истории Европы. Это пик развития средневековой культуры и феодального способа производства. В это время в Европе шли глубокие мировоззренческие изменения, воплощавшиеся в социально-политической жизни, науке, искусстве. Это столетие — не только зрелое Средневековье, но и эпоха Проторенессанса, когда были заложены основы для дальнейшего ускоренного развития Европы и выхода ее культуры на глобальный уровень. Уже люди XIII века понимали, что их время — это некий перелом в истории. Рассуждения о *rinascito* (возрождении) начались с рассуждений о духовном обновлении. Характерно, что кардинал Джованни де Паоло, устроивший свидание св. Франциска с папой Иннокентием III, рекомендовал его как человека, стремящегося обновить церковь.

Св. Бонавентура — один из творцов готической эстетики — в своих трудах говорит о *nuova desideria aeternitatis* (новой тоске по вечности). О «новой жизни» мечтал поэт спиритуалов (радикального крыла ордена францисканцев) Якопоне да Тоди. Изменения в архитектуре, идущие из Франции и охватившие в этом веке почти всю Европу (кроме ее южных областей), также получили название «новая манера»! Динамичное развитие товарно-денежных отношений, вызванное аграрной революцией, широкая демократизация коммунального строя (особенно в Италии), мощные еретические течения, начало расцвета национальных культур. На исторической арене начинают появляться невиданные доселе социальные фигуры: сын купца — религиозный деятель (Джованни Бернадоне — св. Франциск), рыцарь-изобретатель (Альберт фон Больштедт), банкиры — более богатые, чем короли (Барди, Перуцци), монах-естествоиспытатель (Роджер Бэкон), путешественник-бытописатель (Марко Поло), политик-авантюрист (Джованни Акуто). Человек XIII века — пробуждающийся индивидуалист, и этот индивидуализм начал проявляться даже в наиболее устойчивом и консервативном элементе средневековой культуры — религии. Анализируя религиозную обстановку эпохи дученто, В. Н. Лазарев приводит примеры такого индивидуализма: «Один мирянин из Пармы заперся в цистерцианской церкви, чтобы там написать свои пророчества, другой — друг миноритов — основал религию для „себя одного“, третий примкнул к апостольским братьям, четвертый к вальденсам, пятый к арнольдистам»<sup>1</sup>. Человек XIII столетия осваивает новые духовные пространства: в науке эксперимент приходит на место авторитета, в литературе начинается письменное развитие национальных языков, в книгописании идет индивидуализация почерков, в живописи изменяется образный язык, на место языка символов и аллегорий заступает система, основанная на восприятии окружающего мира. В такой социокультурной обстановке становится закономерным факт повышения интереса к человеку и его личностным проявлениям, важнейшим среди которых считалось искусство.

По мысли Фомы Аквинского, «персона характеризуется не только делимостью на другие сущности, но и тем, что обладает определенным

---

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Проторенессанса. Т. I. М., 1956. С. 11.

достоинством. Это достоинство состоит, прежде всего, в разумности человека, на которой основывается его свобода»<sup>1</sup>. Индивидуальная свобода человека и величие Творца, схоластическая теория и ручные технологии, социальное служение и дело для спасения души — в условиях XIII века все это фокусировало искусство, осмысление которого стало актуальным не только для мастеров-ремесленников, но и для интеллектуалов-схоластов.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 280.

# Схоластические трактаты об изобразительном искусстве

Великие схоласты XIII века унаследовали выработанный в течение многих веков предшествующего культурного развития принцип иерархии искусств. На грани позднеантичной и раннехристианской культуры появляется сочинение Марциана Капеллы «*De nuptis Philologiae et Mercurii-ars liberalis: trivium et quadrivium*», где были выделены семь «свободных» искусств, из которых грамматика, риторика, логика (диалектика) составили тривиум, высшее положение занимали арифметика, геометрия, астрономия и музыка — квадравиум. Понятие о свободных искусствах, разделенных на тривиум и квадравиум, было характерно для всего Средневековья. Иоанн Солсберийский в «*Metalogicon*» писал, что «свободные искусства так называются в связи с тем, что они требуют для человека свободы духа»<sup>1</sup>. Однако с первого взгляда видно, что *ars liberalis* не включают в себя искусства в современном понимании (кроме музыки). Почему же именно эти виды человеческой деятельности составили семерку столь почитаемых в Средние века свободных искусств, и какое тогда место в иерархии ценностей занимали изобразительные искусства?

Главная причина этого кроется в специфике древних культур и унаследовано Средними веками от них. Если попытаться найти общее в искусствах, составляющих тривиум, то объединяющим началом в них будет близость грамматики, риторики, диалектики к логике, т. е. умению правильно мыслить и на этой основе правильно и красиво говорить, а следовательно, к слову. Основа же слова — звук. Первичность звука как источника информации — вот что отражает тривиум.

Эти воззрения восходят к дописьменному периоду развития цивилизации, когда источником информации была, в основном, человеческая речь. Русские былины, ирландский эпос, скандинавские саги и другие произведения эпического периода культуры родились и существовали как устные сказания и только спустя столетия были записаны. Отзвуки

---

<sup>1</sup> Цит. по: История эстетической мысли. Т. 1. М., 1976. С. 317.

этого можно увидеть, например, в индийской культурной традиции, где наиболее почитаемые веды — это «шрути», т. е. «услышанное», а толкования к ним — брахманы, упанишады — это «смрити», т. е. «записанное». Мысль о первичности звука по сравнению с визуальным образом пронизывает и Библию. Звуку в ней приписывается огромная сила воздействия на материальный мир: разрушение стен Иерихона от звуков труб израильтян, звуки семи труб ангелов в Апокалипсисе, которые вызывают гибель мира. А в Евангелии от Иоанна ставится знак тождества между звуком (Словом) и Богом<sup>1</sup>.

Для четырех «искусств», входящих в квадриум, объединяющей их основой является число. Магическое восприятие числа унаследовано Средними веками также от древних культур. Со времени Шумера и Египта число и науки, им оперирующие (арифметика, геометрия, астрономия), являлись инструментами выражения космических ритмов, гармонизации с ними жизни человека. Издревле число было священо, ему приписывались совершенные свойства (шумерские таблицы магических чисел из Ниппура и Сиппара, магия чисел в Библии, символика чисел у пифагорейцев). Музыка в Средние века — седьмое, высшее искусство в *ars liberalis*, и связано это было с тем, что еще античные философы считали, что музыка синтезирует звук и число, т. е. изначальную истину, к которой стремится человек и космос<sup>2</sup>. Многие средневековые ученые разделяли идущее из глубины веков преклонение перед магической силой звука и числа: так, энциклопедист XIII века Винцент из Бове считает, что «музыка воистину подобна железной стреле, достигающей причины прекрасных творений, кроющейся в пропорциональных формах»<sup>3</sup>. С этой мыслью перекликается высказывание выдающегося схоласта XIII века Роберта Гроссетеста: «Все искусства требуют трех вещей — логики, математики и музыки»<sup>4</sup>.

Но какое же ценностное положение занимали те виды человеческой деятельности, которые сегодня определяются как изобразительные ис-

<sup>1</sup> «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» — Евангелие от Иоанна, 1:1.

<sup>2</sup> Именно к такому пониманию этого искусства восходит средневековое понятие *misica mundana*.

<sup>3</sup> «Musica vero quia ferramentorum percutientium fontus, ad ipsius aures artificis, ceatoros, equales faciat». — *Vincentius Belvacensis. Speculi Majoris. Speculum Doctrinale. Liber XI. Cap. XII. Venetus, 1591. P. 185.*

<sup>4</sup> Цит. по: *Tatarkiewicz W. Historia estetyki. T. II. Wroclaw; Krakow, 1962. P. 61.*

кусства? Их положение в XIII веке было двойственным, что связано со спецификой средневекового мировоззрения.

Христианскую культуру пронизывал дуализм, деливший мир средневекового человека на *civitas Dei* — мир Божий (мир духа, времени, истины, который прозревался умом и сердцем) — и *civitas terrena* (мир плоти, пространства, обмана, видимый глазами). Так как изобразительные искусства оперировали зрительными образами, основанными на подражании и имитации, это делало их принадлежащими *civitas terrena*, который в Средние века часто сближался с понятием *civitas diaboli*. Строго говоря, изобразительные искусства не относились к искусству в средневековом понимании, а определялись как художество. Еще Исидор Севильский (VII в.) в «Этимологии» писал: «Различия между искусством (*ars*) и художеством (*artificium*) таково: искусство — это вещь свободная, художество же основывается на ручном труде»<sup>1</sup>. Помимо обманчивости зрительного образа, создаваемого механическими искусствами, их невысокое социальное положение было связано с применением ручного труда. Роберт Гроссетест, отделяя искусство от науки, утверждал, что «деятельность, в результате которой мыслительная идея — форма дома, становится формой реально существующего дома, и есть искусство... Следовательно, искусство — это не только знание (*scientia*), но и деятельность (*mechanica*)»<sup>2</sup>.

Механические искусства в подражание свободным также были сгруппированы в тривиум (*trivium*) и квадравиум (*quadrivium*). Тривиум механических искусств был призван обеспечить внешние потребности человека («человеческая природа сама себя защищает от невзгод»), квадравиум — отвечать внутренним потребностям («путем питания и лечения природа поддерживается»). Изобразительные искусства входили в тривиум механических искусств, обеспечивая так называемые внешние потребности человека. Исходя из специфики положения изобразительных искусств в иерархии ценностей средневековой культуры, становится понятным, почему, например, Винсент из Бове главы об изобразительном искусстве помещает в XI книгу «*De Arte Mechanica, de speciebus eius*» вместе с главами о театре, алхимии, мебельном деле, одежде, турнирах, военном деле, а Дурандус главу о механических ис-

<sup>1</sup> Цит. по: Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988. С. 66.

<sup>2</sup> *Die philosophischen werke des R. Grossateste*. Münster, 1912. P. 110.

куствах вводит в свой «Speculum», посвященный жизни человека в обществе.

Низкое социальное положение изобразительных искусств, таким образом, обуславливалось, во-первых, их принадлежностью миру земному, а не Божественному (как, например, философия или музыка); во-вторых, они являлись не только знанием (*scientia*), но и деятельностью (*mechanica*); в-третьих, изобразительные искусства создавали «обманчивый» зрительный образ, не используя Божественное слово; в-четвертых, существовали когнитивные причины, о которых пишет Роджер Бэкон в «Commentarium ad Philosophia» в 1271 году. «Ибо нам должно быть известно, что все находящееся в пользовании мирян является механикой по сравнению с философией; подобно тому как архитектурное искусство есть механика геометрии и не есть часть философии, и искусство ювелира есть механика в отношении алхимии, так и во всех искусствах, находящихся в пользовании мирян. Механические искусства не способны подняться до познания причин явлений»<sup>1</sup>.

Однако в средневековой схоластике параллельно существовала и иная традиция в оценке статуса изобразительных искусств. У Исидора Севильского и Алкуина, а также у Эриугены, Гуго Сен-Викторского и Гундиссалинуса можно встретить такую классификацию философии, по которой она разделялась на теорию (*Theogica*) и практику (*Practica*). В теорию входили натурфилософия (*scientia naturalis physica*), математика (*mathematica*) и Божественная наука теология (*divina scientia Theologia*), или метафизика (*methaphysica*). В свою очередь, практика разделялась на этику (*ethica*), экономику, или монастику (*ecopomica, monastica*) и политику (*politica*). Теоретические науки носили название *res divina* (дело Божье), а практические — *res humanae* (дело человеческое). Представляет интерес тот факт, что *ars mechanica* входили составной частью в этику, являясь, таким образом, частью практической философии. Если принять во внимание традицию деления философии на *res divina* и *res humanae*, становится понятно, почему рассуждения о механических искусствах содержатся в философских произведениях ведущих умов XIII столетия: Фомы Аквинского и Бонавентуры, Роджера Бэкона и Дунса Скота, Александра Хэльского и Альберта Великого. Представление об изобразительном искусстве как части этики было свя-

<sup>1</sup> Цит. по: История эстетической мысли. М., 1985. С. 318–319.



зано с тем, что под задачей искусства понималась прежде всего помощь человеку в познании Божественных законов с целью освобождения от греха и обретения вечной жизни, достижения «Небесного Иерусалима». Так как Творец в схоластической традиции мыслился как триединство фундаментальных атрибутов — истины, красоты, блага (*Deus est verum, pulchrum et bonum*), то и приблизиться к «Небесному граду» можно было либо через истину (путь интеллектуального познания), либо через благо (путь нравственного совершенства), либо через красоту (путь преобразования мира). И в этом смысле изобразительные искусства, призванные украшать (*venustate*) мир, так же ценны, как философия и другие *ars liberalis*, ведущие к Богу. Помимо единства целей с наукой механические искусства ценились и как рационалистическая деятельность, так как считалось, что художник творит *ad imaginem Dei* (по образу Божьему), подчиняясь Божественным законам. Еще Ансельм Кентерберийский (XI в.), развивая доктрину творения из ничего (*ex nihilo*), сравнивает Божественное творение с творчеством художника. Этой мысли Ансельма вторит Гийом Конисский (XI в.), утверждая, что все в мире является либо произведением Творца, либо произведением природы, либо созданием художника. А Беда Достопочтенный (XI в.) один из первых в «*Ars Metrica*» сравнивает Бога с архитектором, который строит мир числом, весом и мерой.

Эти два взгляда на ценность механических искусств сосуществовали на протяжении многих столетий, нередко входя в противоречие в воззрениях одного автора. Однако под влиянием ценностных, ментальных и мировоззренческих изменений, активно происходивших в XIII веке, две тенденции в оценке изобразительных искусств стали сближаться. Сближение шло прежде всего за счет того, что начиная со второй половины XII века и особенно в XIII веке происходила реабилитация ручного труда. Так Ле Гофф приводит слова Герхоха Рейхерсбергского, который в XII веке провозглашал, что нет глупых ремесел и всякая профессия может привести к спасению<sup>1</sup>. О том, как быстро рос социальный статус ремесленников, к коим относились живописцы и скульпторы, свидетельствует и высказывание французского поэта XIV века Эсташа Дешана: «Ничто не может сравниться с Парижем. Париж — цвет всех искусств и ремесел. Его населяют благородные люди — купцы, ремесленники,

<sup>1</sup> Цит. по: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 260.

оружейники, ювелиры»<sup>1</sup>. А. Минь в «*Patrologia Latina*» замечает: «В XIII столетии почетом и уважением стали пользоваться механические искусства, тогда как ранее это было целиком делом бедных ремесленников и сыновей низкорожденных»<sup>2</sup>.

Схоласты XIII века — а среди них встречались и графы, и рыцари — не были чужды изобразительным искусствам в частности и художественному труду в целом. Так, Гроссетест и Бонавентура писали прозу и стихи<sup>3</sup>, Альберт Великий, вероятно, был хорошим скульптором, так как в доме у него хранился механический человек, им изобретенный, и именно скульптуре из всех изобразительных искусств Альберт уделял главное место в своих трактатах<sup>4</sup>. Винсент из Бове увлекался музыкой<sup>5</sup>, Роджер Бэкон, по свидетельству современников, был хорошим музыкантом, утверждал, что «наука музыки необходима теологии»<sup>6</sup> и посвятил этому искусству главу в своей энциклопедии. Много внимания проблемам художественного творчества уделял и Фома Аквинский. «Он понимает и ценит также красоту искусства и красоту произведений искусства и ремесла, отмечает красивые постройки, города, одежду, сосуды, образа, статуи»<sup>7</sup>, — пишет К. М. Муратова, анализируя теорию творчества Фомы Аквинского как звено в эстетической теории Средних веков. Несомненно, искусство интеллектуально и психологически волновало умы XIII столетия, так же как и последующих столетий, но его отражение и осмысление в силу специфики средневекового бытия было иным. Но каким? Ответ на этот вопрос может дать непосредственное знакомство со схоластическими произведениями XIII столетия, где отразились взгляды

<sup>1</sup> Цит. по: Муратова К. М. Указ. соч. С. 135.

<sup>2</sup> Migne A. *Patrologia Latina*. Vol. 176. Paris, 1847. Col. 760.

<sup>3</sup> *Robert Linconiensis bona, artiuз optimi interpretis opuscula dignissima mic. primu in Luce edita accuratissime emedata. De artibus liberalis. Venetus, 1514; Bonaventura S. Vita de sarophico S. Francesco. Venetia, 1598.*

<sup>4</sup> *Alberti Magni. 1) Summa de Laudibus christefere virginis Maria. Coloniae, 1509; 2) In XII prophetas minores luculentissimae quaedam Enarrationes. Coloniae, 1536.*

<sup>5</sup> В XIII веке шло бурное развитие партесного (многоголосного) церковного пения (в отличие от григорианского мономелодического), у истоков которого стояла парижская школа дискантистов из собора Нотр-Дам-де-Пари, а Парижский университет, где преподавал Винсент из Бове, вел большую работу по теории музыки.

<sup>6</sup> «*Musica scientia theologia necessaria*». — Bacon R. *Opus Major*. Londini, 1733. P. 149.

<sup>7</sup> Муратова К. М. Указ. соч. С. 113.

на различные проявления современного им готического искусства. Придерживаясь хронологического принципа, попытаемся осветить разнообразие и специфику представлений средневекового общества об изобразительных искусствах.

Воззрения схоластов XIII века на изобразительные искусства открывают произведения монаха-францисканца Роберта Гроссетеста<sup>1</sup>, епископа Линкольнского. Не случайно он был уроженцем Британии. Со времен Алкуина и Эриугены здесь сложилась устойчивая схоластическая традиция, в которой не последнее место отводилось проблемам творчества, особенностям работы художника. Вслед за Бедой Достопочтенным, Ансельмом Кентерберийским, Джоном (Иоанном) Солсберийским Роберт приводит развернутую характеристику творческого процесса: «Замысел понимается как некая определенная идея, — пишет Гроссетест, — образцовая форма, содержащаяся в уме художника, которую он реализует в материале. Формой называется образец, к которому обращается художник и в подражание и по подобию которого изготавливает свое произведение. Следует отличать эту мыслительную форму-образец от формы конкретной, употребляющейся в процессе изготовления произведения, как, например, глиняная модель для статуи. Идею надо воплотить в материале. Деятельность, в результате которой мыслительная идея-форма становится формой реально существующего дома, и есть искусство... Если мастер строит дом, совершенство требуется не в начале работы, но когда сооружение доведено до конца. ...различны совершенство художника и произведения; художник и разумом может быть совершенным, а произведение нет. Когда же произведение готово, художник радуется своему совершению, любит себя в нем»<sup>1</sup>. В цитируемом трактате «De forma», появившемся, как и большинство произведений Гроссетеста, в 20-е годы XIII века, намечены основные ступени работы художника, как их понимало образованное общество того времени. Вначале этого процесса стоит мысленный образ произведения — идея, которой надо уподобить будущее произведение; затем идет следующая ступень — создание пробного образца, или модели произведения, на котором исправляются ошибки или неточности. Такой способ создания произведений с помощью пробных моделей как временных образцов применялся и в эпоху Возрождения (так, Пьеро делла Франче-

<sup>1</sup> Цит. по: Муратова К. М. Указ. соч. С. 109–110, 115, 307, 343.

ска нередко писал персонажей своих картин со специальных глиняных фигурок), окончательно этот способ был отброшен лишь в Новое время. Средневековый временный образец нельзя сравнивать с эскизами и этюдами мастеров последних столетий, являющихся выражением поиска наиболее приемлемой для художника формы произведения. Временная модель — это прежде всего визуализация, пробное овеществление замысла мастера. На третьем этапе создания произведения художник (по Гроссетесту) должен как можно лучше воплотить задуманное, стремиться к совершенству. Интересно замечание Гроссетеста о том, что совершенство художественного произведения никогда не будет сравнимо с совершенством самого художника как Божественного творения. Так, в произведении английского схоласта отозвалась мысль, лейтмотивом проходящая через духовные поиски всего XIII столетия (и особенно популярная во францисканской среде) о диссонансе совершенства Божьего творения («от брата-Огня до сестры-Луны») и ущербности всего, что создает человек, преодолеть который возможно лишь посредством духовного мистического восхождения. Окончание творческого процесса, по Гроссетесту, должно характеризоваться двумя признаками: во-первых, радостью от созданного, во-вторых, присутствием личности мастера в произведении. В той или иной степени исследования этих стадий творческого процесса позже будут продолжены другими схоластами XIII века (особенно Бонавентурой). Однако наибольшее влияние на представления об изобразительных искусствах в последующие десятилетия оказал другой трактат Гроссетеста, увидевший свет в конце 20-х годов XIII столетия «О свете, о возникновении форм»<sup>1</sup>. Вопрос о свете был чрезвычайно важен для христианской культуры. Начало ему было положено Ареопагитиками, созданными Псевдо-Дионисием в V веке, которые перевел на латынь Эриугена (X в.) и которые так любил аббат Сугерий (Сюжер) из Сен-Дени. На протяжении тысячелетия Ареопагитики («О божественных именах», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «Мистическое богословие») были популярнейшим произведением религиозно-философской мысли. По Ареопагитикам, центр бытия представлялся как непознаваемое божество, от которого во все стороны исходят постепенно убывающие световые эманации через ан-

<sup>1</sup> «De Luce, seu de inchoatione formarum». — Die philosophischen werke des Robert Grossatete Bischofs von Lincoln. Münster, 1912. P. 51–60.

гельский мир, церковь, вплоть до обыкновенных людей и вещей. Для средневекового человека вопрос о свете был прежде всего вопросом взаимодействия света высшего, трансцендентного (*lumen*) и света физического, тварного (*lux*), отношения невидимой сущности (*universalia*) и зрительного образа (*specie, forma*). Эпизодом священной истории, в котором происходила встреча света трансцендентного и физического, тварного и нетварного, внешнего и внутреннего является Преображение Христа на горе Фавор. Споры о природе фаворского света в XIII–XIV веках велись от Рима до Константинополя<sup>1</sup>.

Было бы ошибкой полагать, что дискуссии о природе и иерархии света носили чисто умозрительный философский характер. Дело в том, что для средневековой культуры при отсутствии развития средств коммуникации и информации единственным способом визуализации, воплощения идей, образов, ментальностей являлось искусство, в том числе и изобразительное, что давало последнему гораздо более заметное место в общественном бытии, чем в современную эпоху. Для изобразительных искусств споры о месте и роли света в мироздании оборачивались вопросами освещения в интерьере, взаимоотношений света и цвета, обуславливали бурное развитие витражного искусства и т. д. Так, приверженность мыслителей Западной Европы к толкованию фаворского света как тварного (в отличие от христианского Востока) означала единство видимого знака и внутренней сущности, возможность для творения выявить в себе небесный свет и сделать его посредством формы, красоты, добротности (*specie, pulchrum, bonitas*) видимым. Именно такое толкование абсолютного света делало красоту и любование ею не греховным и давало Сугерию моральное право наслаждаться художественными коллекциями аббатства, а французским архитекторам через огромные витражи сделать солнечный свет участником святой мессы.

Принимая участие в дискуссии о свете, Роберт Гроссетест считает, что формы тварного мира, в том числе художественные, начинают существовать прежде всего потому, что их пробуждает от небытия, от темноты вечный абсолютный свет. Гроссетест пишет: «Первоначальная форма тел, которые из вещества, была произведена светом. Сам свет

<sup>1</sup> Наиболее известным спором о природе фаворского света является византийское столкновение сторонников о. Варлаама (утверждающих тварное происхождение фаворского света) и последователей афонского св. Григория Паламы (видевших в нем свет божественных энергий).

распространялся во всех направлениях, из одной точки он вмиг объемлет всю сферу, как бы ни был велик объект, свет его объемлет... Поистине, свет для всех материальных вещей является достойной, прекрасной и благостной сущностью и более, чем все материальные объекты, уподобляется различным формам, которые может воспринять разум. Свет — это первая форма материального мира»<sup>1</sup>. В приведенном отрывке звучит характерное для Средневековья понимание сущности произведений искусства как одного из проявлений тварного мира, а именно: его «достойной, прекрасной, благостной» сущности — небесного света. Для Средних веков, и в том числе для XIII века, сущность искусства лежит вне сферы искусства, она находится в духовно-нравственной области. Это обстоятельство не могло не отражаться и на суждениях об искусстве, и на работе мастеров. В трактате «De luce» Гроссетест касается еще одной фундаментальной черты, присущей средневековому пониманию создания произведений искусства — роли математики. Он пишет: «Сходным образом проявляются многие формы, благодаря исчислимым пропорциям, так как благодаря пропорциям (мы) в состоянии двигаться от неопределенной к определенной форме». «Также показано здесь, что Создатель творит соотношения, используя четыре ритма с основными числами 1, 2, 3, 4, — посредством их упорядочивает сочетания, пропорции и укрепляет все их составные части»<sup>2</sup>. Всякая вещь или изображение представляется Гроссетесту сочетанием линий, углов и фигур (*lineas, angulas et figuras*); а все принципы, правила и основы природных явлений раскрываются перед старательным наблюдателем, художником властью геометрии (*ex potestate geometriae*). Гроссетест почти прославляет власть числа и пропорций, призывая художников (в первую

<sup>1</sup> «Formam primam corporalem, quaedam corporeitatem vocant, lucem esse arbitor. Lux enim per Se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna subito generetur... Lux vero omnibus rebus corporalibus dignioris et nobilioris et excellentioris essentiae est et magis omnibus corporibus assimilatur formis stantibus separatis, quae sunt intelligentiae. Lux est prima forma corporalis». — *De luce (seu de inchoatione formarum)*. — *Die philosophischen werke des Robert Grossateste Bischops von Lincoln*. Ed. Bauer. Münster, 1912. P 51–52.

<sup>2</sup> «Et similiter patet de omnibus speciebus numeralis proportionis, quoniam secundum quamlibet earum proportionari potest finitum ad, infinitum». «Hic autem manifestum est, quod solae quinque proportionales repertae in his quattuor numeris unum, duo, tria, quattuor aptantur et concordiae stabiliendi omne compositum». — *Ibid.*

очередь архитекторов) следовать примеру Создателя, оперирующего «мерой, числом и весом». Столь уважительное отношение к математике, геометрии в искусстве сохранялось на протяжении многих столетий, и еще в эпоху Возрождения его можно было встретить в трактатах Луки Пачоли, Леонардо, Дюрера.

Большой интерес для понимания взглядов образованных людей начала XIII века на искусство представляет трактат Роберта Гроссетеста «De colore»<sup>1</sup>. Произведение замечательно в силу нескольких причин: во-первых, оно представляет собой яркий образец полисемантического языка средневековой культуры. Текст трактата может читаться и как философское рассуждение, и как оптическое исследование (предвосхищающее явление интерференции, открытое в XX веке), и как произведение, касающееся живописных проблем. «De colore» подтверждает представления о Средневековье как о культуре универсальных смыслов, в разных формах воплощаемых «от низа до верха» культуры<sup>1</sup>. Во-вторых, представляет интерес тот факт, что в «De colore» Гроссетест исследует отношения между светом и происхождением того или иного цвета, говорит об основных 14 цветах, которые использовали средневековые художники и скульпторы. В-третьих, знаменательно, что семь цветов, нисходящих от белого цвета, и семь цветов, восходящих от черного, представляют собой живописный вариант схоластической теории восхождения от материального к духу, конструктивного вертикализма готических построек — того, что в религиозно-мистической традиции называлось *scalae de caelis*, или «лестница Иакова». В конце 30-х годов XIII столетия, в то время, когда Роберт Гроссетест был епископом Линкольна и пользовался европейской славой как деятель церкви и профессор Оксфордского университета, его земляк, соратник по францисканскому ордеру, профессор Парижского университета Александр Хэльский<sup>1</sup> создает первую «Сумму» высокой схоластики. Александр Хэльский открывает собой блистательную плеяду профессоров-монахов Парижского университета. Парадоксально, но именно профессора-монахи, члены новых орденов XIII века — доминиканцев и францисканцев — составили европейскую славу Парижского университета, а не светские преподаватели, которые

<sup>1</sup> Представление о Средневековье как о культуре универсальных смыслов, специфически отражающихся в народной («низ») и элитарной («верх») среде, развивали в свое время М. М. Бахтин, Э. Панофский, У. Эко, А. Я. Гуревич, Ж. Ле Гофф.

долго и упорно боролись против присутствия представителей церкви на факультетах<sup>1</sup>.

Хотя Александра в основном интересовали философско-теологические проблемы, однако в «Summa Theologiae» Александр Хэльский включает целое исследование «De creatura secundum qualitatem», где излагает свои взгляды на проблему прекрасного и творчества. Красота физического мира у Александра Хэльского, прежде всего, связана с визуальным образом и особенно с изображением. Он пишет: «Когда красота в большей степени связана с видом вещи, она зовется формой или образом, так как с особой силой передается изображением...»<sup>2</sup> Пожалуй, одним из первых в схоластике Александр Хэльский исследует проблему зла в эстетической области. Трудность решения этого вопроса для средневекового сознания состояла в том, что вся Вселенная признавалась совершенной как творение совершенного Абсолюта, и нужны были специальные доказательства, объясняющие существование зла в благом и прекрасном мире. Но если этическая форма зла (грех) обосновывалась довольно легко — как следствие свободы, данной человеку Творцом, и склонностью людей к греху, то существование зла в других областях человеческого бытия, в частности в искусстве, долго оставалось вне поля зрения схоластов. Александр Хэльский предлагает свою трактовку зла в эстетической области: для него это прежде всего ошибка, нарушение пропорций, деформация. Причем он различает два вида «ошибок»: природные, т. е. те, которые есть результат вмешательства сил *civitas diaboli*, и логические, интеллектуальные, связанные со спецификой человеческого разума. Именно логические, интеллектуальные ошибки бытуют в сфере искусства. Происходит это потому, как замечает Александр Хэльский, что искусство не является просто механической деятельностью, оно заключается не только в исполнении, но и в осознании исполняемого. Когда в процессе осознания происходят просчеты, то это ведет к нарушению образа, изображения и рождаются безобразные вещи. «Ибо что бы ни деформировало красоту, оно ее разрушает, коварная погрешность разрушает красоту, любая злая погрешность несовме-

<sup>1</sup> См.: Суворов Н. Средневековые университеты. М., 1898.

<sup>2</sup> «Unde videtur pulchrum proprie ex specie dice sive forma, large accipiendo formam...» — Hales Alexandre de. De creatura secundum qualitatem. Summa Theologiae. Quastio III. T. I. Firenze, 1924. P. 100.



стима с красотой»<sup>1</sup>. «Следовательно, безобразная вещь имеет отклонения либо в естественной форме, либо в пропорциях; эти дефекты дают уродливый вид, о такой вещи не говорят, что она прекрасна, а то, что она гнусна или безобразна»<sup>2</sup>. Александр Хэльский не только определяет связь между безобразием вещи и интеллектуальными ошибками в процессе ее создания, но и за несколько десятилетий до Фомы Аквинского и Бонавентуры высказывает мысль о разграничении художественного образа и его содержания. Он пишет: «Также и живопись со своим черным цветом в своих произведениях соответствует всеобщей истине о грешной красоте, которая через себя позволяет разглядывать безобразное и отвратительное»<sup>3</sup>. Этот отрывок из исследования «De creatura secundum qualitatem» интересен не только тезисом о «грешной красоте», т. е. возможности безобразные вещи изобразить прекрасно; но и упоминанием в этой связи черного цвета. Это небольшое упоминание вскрывает фундаментальные воззрения средневекового человека на символику цвета. Профессор университета, *doctor primus eorum* — «первый небесный доктор» (почетный титул Хэльского), так же как и последний полуграмотный живописец-ремесленник, твердо знал, что *colore nigro* есть выражение мира тьмы, материальности, зла и греха. Естественно поэтому применение черного цвета, когда необходимо изобразить «безобразное и отвратительное». Хэльского также интересует проблема мастерства, причем специфика его взгляда на роль мастерства в создании того или иного произведения носит трансцендентный характер и связана с совершенной красотой мироздания. «Чудесная работа неуклонно приводит в результате к красоте, несмотря на время — неукоснительно приведет к красоте, в скольких подобного рода трудах умножается красота, хорошая, чудесная работа чаще и сильнее соотносится с красотой Вселенной»<sup>4</sup>. Отличная работа мастера, создающего красивые произве-

<sup>1</sup> «Quidquid enim deformat pulchrum, opponitur pulchro, sed malum culpae deformat pulchrum ergo malum culpae non est pulchrum». — Ibid.

<sup>2</sup> Ibid. P. 101.

<sup>3</sup> «Sicut pictura cum colore nigro in suo loco posito congruit, ita universitas rerum cum peccatoribus pulcha est quamus per se ipsos consideratos sua deformitas turpet». — Ibid. P. 104.

<sup>4</sup> «Opera mirabilia immediate procedunt a summe pulchro; sed quae immediate procedunt, minus elongatur; ergo quantum huiusmodi plus habent de pulchritudine; ergo mirabilis plus habent, ergo conferunt amplius ad pulchritudinem universi». — Ibid. P. 106.

дения, у Хэльского соотносится с красотой мира, тем самым Александр вслед за Бедой Достопочтенным видит аналогии в творчестве художника и деятельности Творца.

Незадолго до своей кончины, весной 1245 года, Александр Хэльский вместе со своим учеником и товарищем по францисканскому ордену Бонавентурой встретился с двумя доминиканцами: имя одного — Альберт фон Больштедт — уже было широко известно, а другой — 20-летний Фома из Аквино — был молчаливым и застенчивым учеником Альберта Магнуса. Вместе с Винсентом из Бове — доминиканцем, воспитывавшим детей короля Людовика Святого, все пятеро участвуют в богословских диспутах, читают лекции на факультете теологии, встречаются на строительстве Сент-Шапель и северного портала собора Парижской Богоматери.

Это была удивительная встреча пятерых выдающихся умов XIII века, в ведущем университете Средневековья, в городе, подарившем Европе готический стиль. Знаменательно, что во время этой парижской встречи весной 1245 года повстречались представители ранней высокой схоластики (Александр Хэльский, Винсент из Бове) и молодые теологи (Фома и Бонавентура), своими произведениями десятилетия спустя открывшие период позднесхоластической мысли, приведшей к развитию ренессансного мировоззрения<sup>1</sup>.

Всего лишь пять лет спустя после этой встречи самый старший из них — Винсент из Бове\* — преподносит французскому королю труд своей жизни «*Speculum Majus*» («Великое зеркало»). Идея «зеркала» широко разрабатывалась в христианском мире; эта неоплатоническая концепция вдохновенно трактовалась у Псевдо-Дионисия Ареопагита, разрабатывалась у Скота Эриугены, Гуго Сен-Викторского, Роберта Гроссетеста. Она явилась образным выражением анагогического пути познания, в свою очередь базировавшегося на представлении о двойственности мира. Августин в сочинении «О Троице» писал: «Слово стало плотью, но не обратилось в плоть, а возвысило ее, в нее не обратившись»<sup>2</sup>. Тем самым Августин провозглашал наличие двух миров — земного и Божественного, и для постижения мира истины, духа и Бога необходимо было особое духовное восхождение, предполагающее переход от мира видимого к

<sup>1</sup> См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982.

<sup>2</sup> Бл. Августин. О Троице // Богословские труды. № 29. М., 1989. С. 264.

миру невидимому (*de visibilibus ad invisibilibus*). Маргинальной субстанцией для такого «перехода» представлялось умозрительное зеркало, часто трактовавшееся как природа, в которую всматривается человек, пытаясь увидеть образ Божий. Таким образом, название энциклопедии Винсента «Великое зеркало» не было случайным, оно выражает общую концепцию труда, в котором автор пытается отразить мир Бога, природы и человека. Из 2374 глав, собранных в 17 книг, составляющих «*Speculum doctrinale*» («Научное зеркало»), архитектуре и изобразительным искусствам отведена 11-я книга «*De Arte Mechanica, de speciebus eius*», но не все ее 139 глав, а всего 13. Расположены они в следующем порядке: Capitulum XIII «*De armatura, de eius prima specie, qua dicitur architectonica*» (Об инструментах, о тех видах, которые в первую очередь употребляются в строительстве), Capitulum XIV «*De partibus architecture*» (О разделах архитектуры), Capitulum XV «*De prima eius specie, qua est aedificatio*» (О том, что есть постройка прежде всего), Capitulum XVI «*De architectonibus, de instrumentis eorum*» (О строительстве, о применяемых материалах), Capitulum XVII «*De dispositione, de constructione aedificiorum*» (О расположении и кладке зданий), Capitulum XVIII «*De partibus aedificiorum*» (О частях здания), Capitulum XIX «*De venustate aedificiorum*» (Об украшении построек), Capitulum XX «*De Habitalibus*» (О жилых постройках), Capitulum XXI «*De Munitioibus*» (Об укрепленных крепостях, фортификациях), Capitulum XXII «*De sacris aedificiis*» (О священных постройках), Capitulum XXIII «*De repositis, de operatoris*» (О разрушающих и создающих началах), Capitulum XXIV «*De clausuris, de tentoriis, de sepulchris*» (О замках, шатрах, кладбищах), Capitulum XXV «*De Ciuitatibus*» (О городах, градостроительстве). Далее Винсент помещает главы о военном деле, турнирах, театре, алхимии, ремесле. Даже одного взгляда достаточно, чтобы увидеть: 12 из 13 глав посвящены архитектуре — строительству и строительным материалам, типам и функциям построек, истории архитектуры. И только в одной главе речь идет о скульптуре, живописи, прикладных искусствах.

Это не случайно. Архитектура в Средние века обладала привилегированным положением среди других «механических искусств». В силу своей специфики архитектура включает в себя элементы техники, науки, искусства. В связи с этим архитектор должен быть образованным человеком, сведущим в точных науках, что было не обязательно в деятельности скульптора или живописца. Говоря о требованиях, предъявляемых к архитектору, Винсент писал: «Конечно, должность архитектора предполагает знание

грамматики, подобно Аристарху, а также знание геометрии и арифметики, чтобы рассчитать детали здания»<sup>1</sup>. Далее Винсент говорит о необходимости знать астрономию для определения климатических условий. Из требований, предъявляемых архитектору, видно, что грамматика, арифметика, астрономия, геометрия принадлежат к «свободным искусствам», что также повышало социальный престиж архитектуры. В формировании престижа архитектуры сыграло свою роль и метафизическое толкование геометрии. Геометрические доказательства метафизических положений имели место еще у греческих философов и были восприняты средневековой Европой через арабские математические трактаты. Привилегированное положение архитектуры среди «механических искусств», кроме близости ее к науке и «свободным искусствам», определялось также и тем, что она наиболее ярко и зримо воплощала существенную черту средневекового мирозерцания — неразрывность красоты, истины и блага. Винсент полностью разделяет эти воззрения, повторяя вслед за Исидором Севильским и Гуто Сен-Викторским: «Архитектура неизменно согласуется со следующими правилами: польза, гармония, симметрия, красота, порядок»<sup>2</sup>. Или более кратко, близко к Витрувию в главе 17-й: «Постройки должны отвечать трем требованиям: польза, прочность, красота»<sup>3</sup>. Три качества, сочетающиеся в архитектуре, — это синонимы мировоззренческого единства красоты, блага и истины. Однако если близость понятий «благо» и «польза» достаточно очевидна, то в паре «прочность — истина» не все так просто. Дело в том, что для средневековой культуры с ее ориентацией на вечность вещь была тем истиннее, чем менее она подвержена пространственно-временным разрушениям, т. е. чем больше ее прочность. Французский хронист XI века Радульф Глабер писал: «...всякая вещь тем лучше и истиннее, чем тверже и прочнее она состоит в порядке, предназначенном для ее собственной природы»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Nec tamen Architectus potest esse Grammaticus, ut fuit Aristarchus,... Geometria, Arithmetica, quoque, qua fumptus ae dificiorum computet...» — *Vincentius Belvacensis. Speculi Majoris. T. II. Speculum Doctrinale. Venetus, 1591. Liber XI. Capitulum XIII. P. 185.*

<sup>2</sup> «Constat autem architectura, ex ordinatione: dispositione, Eurithima, Symmetria, decore, distributione». — *Ibid. Capitulum XIV. P. 185.*

<sup>3</sup> «Aedificiorum partes sunt tres: dispositio, constructio, venustas». — *Ibid. Capitulum XVII. P. 186.*

<sup>4</sup> Цит. по: *Осокин Н. А. История средних веков. Т. 1. Казань, 1888. С. 599.*

Таким образом, архитектура, объединяя в себе идеи красоты, истины и блага (польза, прочность, красота), оказывается искусством, наиболее близко стоящим к фундаментальным ценностям средневековой культуры, что и обеспечивало ей привилегированное положение среди «механических искусств». Вот почему Винсент 12 из 13 глав, посвященных искусству, отводит архитектуре. Однако рассмотрение архитектуры в «Великом зеркале» носит специфический характер. У Винсента отсутствуют образно-художественные аспекты архитектуры, его главы о ней — это литературное описание различных видов построек (гл. 15, 21, 22), экскурсии в историю архитектуры (гл. 20, 22, 24), перечисление материалов и инструментов, применяемых в строительстве (гл. 13, 16). В трактовке понятия «архитектура» Винсент следует за Исидором Севильским, Аланом Лилльским, Гонорием Августодунским, у которых оно выступает в значении и собственно «архитектура» (*architectura*), и как синоним «строительства» (*aedificatio*). Винсент пишет: «Архитектура разделяется на три части: конечно, строительство зданий, создание солнечных часов, создание механизмов»<sup>1</sup>. В готическую эпоху (и энциклопедия Винсента это отражает) архитектура воспринималась как одно из проявлений более универсальной деятельности, а именно создания, строительства. Так, Алан Лилльский замечает: «Бог как тончайший архитектор... дивным образом создал чертоги мира»<sup>2</sup>. Надо отметить, что подобная нерасчлененность архитектуры и инженерного дела была воспринята Средневековьем от Античности. Витрувий в свой трактат по зодчеству «Десять книг об архитектуре» включал устройство солнечных и водяных часов (кн. IX), основные понятия механики и создание механизмов, применяемых в строительстве (кн. X). Тем не менее, отдавая дань традиционному синкретизму во взгляде на понятие *architectura* — *aedificatio* (архитектура — строительство), Винсент в главах об архитектуре ничего не говорит ни о строительстве водных и солнечных часов, ни о механизмах.

Главы, посвященные архитектуре, можно разделить на три группы. Группа первая посвящена теории и технологии строительства (гл.

<sup>1</sup> *Architectura partes sunt tres; scilicet aedificatio, gnomonica, machination*. — *Vincentius Belvacensis*. Т. II. *Speculum doctrinale*. Venetus, 1591. Liber XI. Capitulum XV. P. 185.

<sup>2</sup> Цит. по: Муратова К. М. Готический мастер и методы его работы / Канд. дис. М., 1971. С. 139.

13–18). На что обращает внимание Винсент? Во-первых, на материалы, которые используются в строительстве: это *seamentarium*, *carpentarium* (камень и дерево). Винсент указывает на связь между материалом для строительства и ремесленниками, которым надлежит выполнить работу. Он пишет: «Строительство ведется в камне, и поэтому дело касается каменщиков, а если из дерева, то в этом случае обращаться к плотникам и столярам»<sup>1</sup>. Здесь же Винсент касается столь важного для технологии средневекового искусства вопроса, как качество. Он отмечает: «Ненадежная работа ремесленника дает право изгонять его (со строительства? из цеха?)»<sup>2</sup>. Во-вторых, Винсент уделяет место рассмотрению теоретических архитектурных вопросов, посвящая этому главы 14, 16–18. Из этих глав 17-я — «*De dispositione, de constructione aedificiorum*» — списана из Витрувия (скорее всего, не с подлинника, а с флорилегии<sup>3</sup>), а главы 16-я и 18-я взяты из «Этимологии» Исидора Севильского, причем сам Винсент указывает на это, начиная соответствующие главы словами «*Isidorus ubi supra*» (Исидор сказал ранее). Все четыре главы во многом повторяют друг друга, давая различные толкования понятий *disposition* (расположение), *Eurithima* (гармония), *symmetria* (симметрия), *decore* (красота), *distribution* (пропорциональность), *ordinatione* (порядок). В этих четырех главах Винсент пытается установить связь между пользой, прочностью и красотой, а также правильными расчетами всех деталей здания (гл. XVIII «*De partibus aedificiorum*»), хорошим расположением постройки и ее кладкой (гл. XVII «*De dispositione, de constructione aedificiorum*»), строительным инструментарием и материалами (гл. XVI «*De architectoribus, de instrumentis eorum*»). В группе глав, посвященных теории и технологии строительства, интересна глава XV — «*De prima eius specie, qua est aedificato*» («О том, что есть постройка прежде всего»)\*\* . Интересна она тем, что в начале ее стоит слово *auctor*, т. е. автор — Винсент из Бове, и речь в ней идет о функциях архитектуры, о связях этих функций с принципами: польза, прочность, красота. Винсент в

<sup>1</sup> «*Architectura diuiditur in seamentariam, quae ad latomos, ceamentarios pertinet, carpentariam, quae ad carpentarios, tignarios*». — *Vincentius Belvacensis*. Т. II. *Speculum doctrinale*. Venetus, 1591. Liber XI. Capitulum XIII. P. 185.

<sup>2</sup> «*Fabrilis diuiditur in maleatorian, exclusoriam*». — *Ibid*.

<sup>3</sup> В средневековых монастырских скрипториях из-за дороговизны пергамента делались выборки из наиболее популярных книг, и их называли *florilegia* (цветник).

этой главе описывает современное, т. е. готическое толкование функций архитектуры, их связей с теоретическими принципами. Прежде всего Винсент все здания по функциональному признаку разделяет на два вида: жилье вместе с хозяйственными постройками и общественные здания. Последние, согласно Винсенту, должны выполнять три функции: защиты, благочестия, выгоды. Причем первую функцию он связывает с теоретическим принципом прочности, красоту с благочестием, а выгоду с пользой. Если у Витрувия польза, прочность, красота — это атрибуты каждого здания, то Винсент разъединяет целостность принципов, закрепляя каждый из них за определенным видом зданий. Так, красота у Винсента — это функция прежде всего храмов и святых мест; прочность — феодальных замков и монастырей; польза — построек общественного назначения (судов, бань, пристаней, мукомолов и т. д.). Здесь налицо процесс разрушения эстетического триединства Античности и трактовка каждого принципа в отдельности как социальной функции, присущей определенным видам зданий.

Группа вторая: главы, посвященные истории архитектуры, куда входят пять глав — 20, 21, 22, 23, 24. Что представляет собой эта группа глав? Довольно беглые описания построек прошлых лет и исторических эпох. Автор повествует также о значениях тех или иных архитектурных наименований, причинах возникновения того или иного вида построек. Так, в главе 22-й «*De sacris aedificiis*» (О священных постройках) Винсент, переписывая Исидора, повторяет такую трактовку слова «базилика» и причин возникновения храмов в определенных местах: «Древние святилища, названные храмами, причиной своих возникновений (названий) имели источники, в которых прежде совершались омовения, провозглашавшиеся священными. Первые базилики были обиталищем царя, поэтому и имеют это имя. Прежде, действительно, в базилике проживал повелитель, ныне, напротив, базилика называется божьим храмом, так как все короли поклоняются Богу, совершая приношения»<sup>1</sup>. В этих главах Винсент также повествует о греческих жилищах (гл. XX),

<sup>1</sup> «*Delubra veteris dicebant templa fontes habentia ex quibus ante ingressum diluebantur, appellabantur delubra a diluendo. Basilica prius vocabantur regum habitacula, unde nomen habent. Nam basileos Rex, basilicea regilia habetatione muncantem ideo divina templa basilicea nominantur, quia ibi regi omnium Deo cultur, sacrificia offeruntur*». — *Vincentius Belvacensis*. T. II. *Speculum doctrinale*. Venetus, 1591. Liber XI. Capitulum XXII. P. 187.

египетских пирамидах (гл. XXIII, XXIV), монастырях (гл. XXII). Описания эти никак не окрашены: все они строятся по принципу — «это называется так-то, по такой-то причине». Винсент как бы ведет читателя по огромному разнообразному миру, указывая и объясняя названия встречающихся на пути предметов и явлений.

Группа третья: по существу, это не группа, а две главы (XIX и XXV), которые не могут быть включены в первые две группы. Глава XXV «De Ciuitatibus» (О градостроительстве) повествует о том, какие архитектурные элементы должен иметь город: стены, ворота, храмы, жилища, бани и т. д.)<sup>1</sup>. Особого внимания заслуживает XIX глава «De venustate aedificiorum»<sup>\*\*</sup>. Она обширна (по средневековым понятиям) и идет под грифом auctor, что свидетельствует о том, что в ней отражены взгляды самого Винсента — энциклопедиста XIII века.

Прежде всего поражает совершенно не метафизический характер главы. Ее содержание настолько конкретно, что напоминает рассуждения ремесленника. Очевидно, это связано с тем, что Винсент почти 30 лет проживал безвыездно в Париже, где зарождалась готика и велось обширное строительство, мог быть знаком с ведущими скульпторами и живописцами. Другой отличительной чертой «De venustate aedificiorum» (впрочем, как и всего «Speculum Majus») является констатирующая манера изложения материала. Винсент не высказывает своих мнений, не касается никаких эмоций, возникающих в процессе творчества и восприятия произведений искусства (как, например, Роберт Гроссетест или Александр Хэльский). Он лишь излагает то, что ему известно об искусствах, украшающих готические постройки, прежде всего храмы. Два приблизительно одинаковых абзаца главы посвящены прикладным искусствам, определяющим интерьер здания, и мозаичному делу. Остальные две трети главы — живописи.

Вначале Винсент говорит об огромных возможностях живописи, главной из которых для него является ее способность расширять видимый мир, визуализировать то, что относится к миру трансцендентному. «Именно живопись создает образ, показывающий небесного царя Всемогущего... Та же живопись способствует расширению видимого мира, изображая лживое и враждебное и даже невидимое: трехглавых быстрых химер, змеиное тело Сциллы со свешивающимися с пояса, гля-

<sup>1</sup> Ibid. Capitulum XXV. P. 187.



дьящими вниз собачьими головами...»<sup>1</sup> После этих замечаний Винсент до конца главы повествует о живописных красках. Однако, перед тем как перейти к этому, очевидно более близкому ему вопросу, Винсент делает два коротких, но заслуживающих внимания замечания: «Живопись прежде всего разгоняет мрак. Будущий живописный образ сначала создается геометрическими линиями, а затем уже наполняется цветом»<sup>2</sup>. Винсента не занимали философские проблемы, и тем интереснее встретить в его конкретном тексте замечания, перекликающиеся с основополагающими элементами средневекового мировоззрения. Это прежде всего то, что живопись «разрушает темноту». Винсент, так же как и Гроссетест, а еще раньше его соотечественник Сугерий из Сен-Дени, считает, что живопись светоносна и что ее светоносность связана прежде всего с красками, т. е. с цветом. Весьма вероятно, что Винсент читал трактат «De colore» Гроссетеста, ведь недаром его называли *Librorum helluo* (Пожиратель книг). Второе замечание Винсента — о том, что будущий образ начинается с «геометрических линий», — являет собой чрезвычайно характерную черту средневекового мышления, видевшего даже в природных формах сочетание *lineas et angulas* (линий и углов). Геометрия как «скелет мира» — может быть, это было вновь увидено в XX веке П. Пикассо и Ж. Браком, открывшим для мировой живописи кубизм. Упомянутый выше отрывок (три предложения) — пожалуй, наиболее метафизическая часть этой обширной главы. Далее Винсент с осведомленностью знатока повествует о живописных красках, и эта часть главы «De venustate aedificiorum» напоминает ремесленный трактат, а не схоластическую энциклопедию.

Какие же аспекты средневековой живописной технологии затрагивает Винсент? Прежде всего он упоминает об условии сохранения живописных произведений. «Говорят, что краски не выносят яркого огня или палящего солнца»<sup>3</sup>. Далее Винсент приводит простейшую классификацию пигментов (не утратившую актуальности и по сей день), разделяя их на природные и

<sup>1</sup> «Pictura autem est imago expriment speciem alicuius rei... sunt quaedam pictura, quae dum sidem augere contendunt, ad mendacium proehunt, quichymeram tricipitem pingunt vel Scyllam hominem futfum,caninis autem capitibus cinctam deorsum». — Ibid. Capitulum XIX. P. 187.

<sup>2</sup> «...pictores prius umbram quasdam. Lineas futurae imaginis ducunt, deinde coloribus implent». — Ibid.

<sup>3</sup> «Colores autem dictos, quod carole ignis, vel Sole persiciuntur...» — Ibid.

искусственные. Затем почти все свое внимание Винсент сосредотачивает на природных пигментах, рассказывая, из каких стран, от каких животных и растений они происходят. Бесхитрое повествование Винсента открывает причудливый и уже забытый мир средневековой живописи, в котором обитали Сцилла и грифоны, химеры и большие слоны, а сырье для приготовления красок везли из Ливии Церенсии, Александрии, получали его из индийского тростника и крови дракона. Так же как и живописцы настоящего времени, готические мастера работали с охрой, умброй, белилами, мелом, сепией, углем, киноварью и другими материалами, которые сохранили свои названия, а многие — и способы добывания и приготовления. «Итак, достаточно. Об умбре, киновари, охре, белилах, которые дает благословенная натура и которые извлекают из земли, уже достаточно полно говорилось ранее»<sup>1</sup>, — так заканчивает Винсент свое повествование о живописи, входящей наряду со скульптурой и мозаикой в число искусств, украшающих архитектуру. «Великое зеркало» Винсента из Бове была последней средневековой энциклопедией на латинском языке, аккумулировавшей в себе многие традиционные представления: от временной концепции «Нехатегоп» до положения архитектуры среди механических искусств.

Почти одновременно в первой половине 50-х годов XIII столетия друг и соратник Винсента по ордену доминиканцев Альберт Магнус\* создает «*Summa de Laudibus christifere virginis Mariae*» (Похвальная сумма христианской Деве Марии), где отражен совершенно иной взгляд на механические искусства. Этот «иной взгляд» принадлежит человеку, которого можно назвать, перефразируя известное выражение, «титаном Средневековья». Со времен императора Карла Великого (IX в.) никто в Европе не получал такого почетного прозвища, как Альберт, — Магнус. Однако, в отличие от императора, Альберта называли так не за территориальные завоевания, а за огромные познания, высокие нравственные качества и бескорыстное служение людям. Он жил почти весь XIII век и на протяжении своей долгой жизни вызывал у современников чувство восхищения, почтения и тайного страха. Ученые собратья по всей Европе называли его «*Magnus in naturalis, major in philosophia, maximus in theologia*» (Великий в естественной магии, более великий

<sup>1</sup> «*Ador. De synopide, mino, rubrica, cerusa, ceterisque, edoribus natinis qui ex terra colliguntur, plenius dictum est superius*». — Ibid.

в философии, величайший в теологии). Широта его знаний и интересов даже для энциклопедичных Средних веков была потрясающей: «De homine», «De bono», «De arte chemical», «De anima», «De natura deorum», «De alphabetis», «De perspective», «De monastic», «De grammatical», «De musica», «De astronomia», «Sermones de tempo», «De morte et vita», «De agricultura», «De medicina» — вот только некоторые из его трактатов, не считая философской и теологической сумм. Тайный страх у своих современников Альберт вызывал, скорее всего, тем, что был выдающимся изобретателем и механиком, сделал в своем кёльнском доме самооткрывающиеся двери, механического человека и поднимающееся кресло. Все это порождало массу историй об Альберте (несколько из них приводит Э. Жильсон в книге «Разум и Откровение в Средние века»<sup>1</sup>), в которых Магнусу по ночам является дьявол, и только это помогает Альберту Великому понять, что теологией надо заниматься больше, чем наукой. Альберт был признанным «королем княжеской науки». Так в XIII веке называли астрологию, ее неистовое изучение и почти повсеместное применение было характернейшей чертой этого столетия. «Княжеской» ее прозвали потому, что в Европе того времени трудно было найти королевский двор, где бы не занимались астрологией: астрологами были эрцгерцог Леопольд Австрийский и германский король Фридрих II, король Кастилии Альберт X Мудрый и даже папа Иоанн XXI. В Парижском университете, в то время как Винсент из Бове, Фома Аквинский и Бонавентура читали лекции по теологии и философии, лекции по астрономии и астрологии читал знаменитый астролог XIII века флорентиец Гвидо Бонети. Многие из «сильных» современного Альберту мира обращались за астрологической, алхимической, духовной помощью к кёльнскому монаху. Все вышеизложенное необходимо для понимания того, что Альберт был человеком очень влиятельным, но влияние его имело духовное, метафизическое содержание и порождалось громадными познаниями и свободой духа. Именно духовная свобода приводила Альберта к независимым представлениям, почти не перекликающимся с традиционными суждениями.

Ярким примером таких представлений являются воззрения Альберта на механические искусства. Среди огромного количества произведений, созданных Альбертом Великим, проблемам творчества и ис-

<sup>1</sup> См.: *Gilson E. Reason and revelation in the Middle Ages. New York, 1938. P. 14.*

куству посвящено всего пять трактатов. Но если в «Сумме теологии», «Философской энциклопедии», трактатах «О красоте и благе», «О музыке», «О свободных искусствах» речь идет о метафизических аспектах красоты, ее роли в процессе восхождения к Божественным истинам, то непосредственно изобразительному искусству и его восприятию человеком отведена всего одна глава в произведении, посвященном похвале Деве Марии. «Summa de Laudibus christefere virginis Maria» создана в 50-е годы XIII столетия, когда была написана бóльшая часть произведений Альберта. В «Сумме, прославляющей христианскую Деву Марию» есть довольно пространная (по средневековым понятиям) глава «De artibus mechanicis»\*\*. При ее анализе обращает на себя внимание глубокое различие авторской позиции Альберта и, например, Винсента из Бове. У последнего авторская позиция никак не обозначена, тон повествования объективно-беспристрастный. Создатель «Speculi Majus» стремится донести до читателя как можно в более полном объеме и ясном изложении уже известные обществу сведения. У Альберта Великого, напротив, ярко выражена личностная позиция, дважды в тексте он употребляет местоимение «я» и ссылается не на авторитеты и традиции, а на свои личные впечатления. В отличие от Винсента, часто цитирующего произведения своих предшественников, Альберт опирается только на собственный опыт и знания. В главе о механических искусствах он раскрывается как эмоциональный, творческий, эстетически тонко чувствующий человек. Глубоко закономерным представляется тот факт, что двое схоластов, ведя речь о механических искусствах, рассматривают его различные виды: Винсент из Бове — архитектуру, Альберт — скульптуру. Доминирование архитектуры в главах о механических искусствах в «Зерцале» Винсента связано с тем, что он создавал энциклопедию для светских образованных людей, и она должна была отразить как можно большее количество знаний, накопленных христианским миром ко времени создания произведения. Поэтому Винсент не стал высказывать новых суждений, а оставался в русле старой средневековой традиции (по которой изобразительные искусства — это архитектура и «искусства, ее украшающие»), сохраняя синкретическое, недифференцированное восприятие искусства. В главе о механических искусствах Альберт Великий ведет речь о скульптуре. Много путешествуя, он наверняка был знаком с величайшими достижениями романской и готической архитектуры, видел немало живописных произведений. То, что для характеристики

механических искусств Альберт прибегает прежде всего к скульптуре, объясняется тем, что он был по своим философским взглядам реалистом и знатоком Аристотеля. Как реалист, Альберт предполагал существование общих понятий, содержащих сущностное начало родственной группы предметов — универсалий. Универсалии мыслились как чистая форма, не выявленная в материале. Будучи знатоком Аристотеля, Альберт не мог не знать, что со времен классической Античности само понятие формы представлялось прежде всего как скульптурная форма. Вот почему, говоря о достоинстве механических искусств, Альберт описывает прежде всего скульптуру. Самые оригинальные суждения мы находим у Альберта Великого при характеристике функций механических искусств. Если у большинства схоластов основные функции искусства — это религиозное просвещение и нравственное образование мира, то для Альберта это источник красоты, сильных эстетических переживаний, духовного возвышения, т. е. воздействие искусства на человека располагается в плоскости этико-психологических переживаний. В середине XIII века Альберт Великий высказывает ряд положений, отражающих ценностные новации своего столетия, которые позже станут фундаментальными элементами ренессансного мироощущения. Это прежде всего утверждение Альберта о превосходстве *vita activa* над созерцательным идеалом — «благородная часть все же принадлежит более создающему, чем созерцателю»<sup>1</sup>. Альберт видит в художнике не простого ремесленника, выполняющего заказ церкви, но мастера, который несет в душе «небесный огонь» или метафизический Свет. Несмотря на широкое бытование в схоластических кругах и кругах *litterari* XIII века положения *ars est scientia* и убеждения, что у занятия тем выше социальный статус, чем больше в нем интеллектуальной деятельности, Альберт и здесь занимает особую позицию. Признавая в русле традиционных представлений, что искусство — это занятие, в котором сочетаются знания и деятельность и что здесь необходимы арифметика и геометрия для пропорциональных построений, Альберт одновременно романтично рассуждает, что искусство — это «хитросплетение созданных эффектов» и «тонкое волшебство». За несколько столетий до Френсиса Бэкона (XVII в.), сфор-

<sup>1</sup> «Optima parte elegit bona et pars actiuon melior cotemplatiuorr...» — Albertus Magnus. *Summa de laudibus christefere virginis Maria*. Cap. «De artibus mechanicus» fo (LII). Coloniae, 1509.

мулировавшего постулат «знание — сила», Альберт Великий говорит о том, что искусство — это сила. Интересно, что сила искусства, покоряющая человеческую душу, у Альберта не связана напрямую с религиозной догмой, она проистекает из красоты, которую рождают произведения искусства, т. е. «сила» искусства заключена в образно-художественном строе произведений и внутренне присуща ему. Анализ главы «De artibus mechanicis» дает основание утверждать, что по ряду отличительных черт — авторская позиция, статус художника, представления об образно-художественном строе произведения, эстетическом и психологическом воздействии на зрителя — этот текст свидетельствует об Альберте как о человеке, который стоял у истоков современного искусствоведения, постепенно разграничивая сферы религиозного и художественного опыта. В главе «De artibus mechanicis» Альберта Великого, как в фокусе, отражаются новации «Saeculum novum». Это прежде всего ментальные подвижки: ощущение радости от человеческого творчества (в главе много определений: *beatissima* — блаженнейшая, *dignissima* — достойнейшая, *pobilissima* — знатнейшая, *excellit effectu* — прекрасный эффект), уважение к людям художественного труда (для Альберта мастера-скульпторы — это «те, кто знает и основы пропорциональных построений, и хитросплетения рукотворных эффектов»<sup>1</sup>). Новые мировоззренческие веяния отразились и в утверждениях Альберта о том, что счастливым делает художника не награда за работу или общественный престиж, а сам процесс творчества, что искусство есть сложнейшая человеческая деятельность, которая синтезирует *opera manuale grossa* (грубый ручной труд), *scientia* (знания, науку), *subtilia magia* (тонкое волшебство), т. е. труд души. Альберт первым среди схоластов XIII века провозглашает новое представление об изобразительных искусствах как о языке линий, форм, красок, как о языке самой природы, который Данте — мыслитель и поэт рубежа Средневековья и Возрождения — назвал «речью зримой». Как великому человеку, Альберту свойственно предвосхищение будущего. К таким предвосхищениям можно отнести следующие слова из главы «De artibus mechanicis»: «Кто хоть в малейшей степени являлся хорошим создателем или созерцателем, был им из-за этого света»<sup>2</sup>. Мысль

<sup>1</sup> «Duerit igit su sciaz mechanicas habiut iproportionabili excellit effectu canlatu ab artibus mechanicus in allius...» — Ibid.

<sup>2</sup> «Ite bitissiima quo ego perfecta fuit sum actioem et contemplatioem, vie Luc». — Ibid.

о том, что для существования истины и красоты необходим не только творец-художник, но и творец-зритель, пронизывает дальневосточную дзенскую культуру, однако для средневековой Европы она не характерна и получит развитие лишь в нашем столетии, в философии и искусстве дизайна.

Через несколько лет после «Summa de Laudibus christifere virginis Maria» Альберт Великий создает «Summa Philosophia Naturalis». XV глава этого произведения — «De nubium coloribus»\*\* — повествует о цветных порошках или красочных пигментах. Эта маленькая глава вызывает много вопросов, в ней есть странности и даже некоторая таинственность. И вот почему. Во-первых, как мог заинтересовать крупнейшего схоласта Европы такой ремесленный предмет, как красочные пигменты; во-вторых, почему глава помещена не в трактат о механических искусствах, а в натурфилософскую сумму, которая в координатах нашей эпохи воспринималась бы как космогоническое и физическое исследование; в-третьих, почему в этом маленьком тексте Альберт дважды употребляет выражение *dicat Auegrois* (говорит Аверроэс)? Упоминание Аверроэса тем более непонятно, что житель Кордовы арабский врач и философ Ибн Рушд Абу-ль-Валид Мухаммед ибн Ахмед ибн Мухаммед<sup>1</sup>, умерший за 50 лет до создания упоминаемой «Суммы» Альберта Магнуса, никогда ничего не писал ни об изобразительных искусствах, ни о красках, посвятив всю свою жизнь комментированию Аристотеля и теологии. И в-четвертых, почему в главе о красках Магнус вдруг применяет не употребляемый ни Гроссетестом, ни Александром Хэльским, ни Винсентом из Бове философский термин *dyaphone, dyaphoneitatis* (двухзвучный, двусоставный, двойственный)? Оригинальность Альберта (не знавшего арабского языка) достигает высшей точки, когда в маленькой главе о живописных красках он использует термин, принадлежащий мусульманскому философу и теологу Ибн Рушду (не знавшему ни латыни, ни греческого), писавшему только по-арабски.

<sup>1</sup> Ибн Рушд Абу-ль-Валид Мухаммед ибн Ахмед ибн Мухаммед Аверроэс (1126–1198) — философ и ученый, живший в период Кордовского халифата. Доказывал вечность и несотворенность материи и движения, отрицал бессмертие индивидуальной души и загробную жизнь. Обосновал учение о «двойственной истине»; его взгляды активно проникают в Европу в XIII и особенно в XIV веке. Основное сочинение «Тахафут ат-тахафут» («Опровержение опровержения»). Идеи Ибн Рушда оказали влияние на номинализм (Дунс Скот и Уильям Оккам), а также явились источником философии Сигера Брабантского (XIV в.) и падуанской школы (XIV–XVI вв.).

Что же скрывается за этими «несуразностями» маленькой главы? Прежде всего — о том, как мог познакомиться Альберт Великий с произведениями араба Аверроэса.

Одной из основных примет «нового» XIII столетия было стремление к расширению культурного пространства. Именно в XIII веке состоялись великие путешествия францисканцев Гийома де Рубрука, Плано Карпини, генуэзского купца Марко Поло. Шло расширение и интеллектуального пространства. XIII столетие было «веком переводов»: был сделан первый перевод на французский язык Библии (1235), переведены на латынь почти все произведения Аристотеля, в том числе никогда ранее не переводившиеся «Никомахова этика» и «Политика», переведена с еврейского каббалистическая «Сефер Йецира». Среди этих переводов были и произведения арабских авторов, как правило, попадавших в Европу из Испании. Однако удивительным представляется не факт знакомства Альберта с произведениями Аверроэса, а то, что упоминает в своих произведениях об арабском философе доминиканский монах, в то время когда католическая церковь сурово преследовала распространение воззрений Ибн Рушда, объявляя их еретическими (впрочем, как и ортодоксальное мусульманское духовенство). Причиной такого отношения к воззрениям Ибн Рушда было то, что в своем главном произведении — трактате «Тахафут ат-тахафут», написанном как своеобразное возражение на мнение персидского аскета Газали, — он утверждал, что божеству ведомы лишь общие законы Вселенной, то, что касается мира идей, общих закономерностей, но не материального мира единичных предметов и индивидуума. Логическое развитие этого положения привело Ибн Рушда к мысли о существовании двух параллельных (во всяком случае, довольно автономных) миров: один из них — мир идей, духа, Божественного, другой — мир материальности, вещей, человека, причем истины одного мира могут не совпадать с истинами другого (так называемые двойственные истины). Эти воззрения вели к довольно резкому разграничению религиозного мира и мира повседневной человеческой практики, ограничивали сферу воздействия Божественного, а следовательно, готовили почву для деизма и атеизма. То, что христианский монах показывал знание идей арабского еретика, еще раз доказывает не только огромную эрудицию Альберта, но и выявляет его интеллектуальную свободу и смелость (что многим схоластам было не по силам). Хотя Альберт был знаком со взглядами Аверроэса, он их не разделял. Его



философским взглядам были более присущи идея Божественных эманаций, идущая от Псевдо-Дионисия, и идея отражения трансцендентного мира в материальном, развитая Блаженным Августином, — идеи, сохраняющие единство мира. Но почему же тогда, не разделяя убеждений Аверроэса, Альберт употребляет его термин «двойственность» — на первый взгляд, так невпопад, в главе о красочных пигментах?

В этой связи интересно обратить внимание на явное сходство трактата Роберта Гроссетеста «De colore» и рассматриваемой главы из натурфилософской «Суммы» Альберта Великого. И у Альберта, и у Гроссетеста упоминаются два основных цвета — черный и белый, говорится о промежуточных цветах, происходящих от двух основных. Однако на этом явное сходство кончается, и обнаруживается, что различий в трактатах гораздо больше. Во-первых, у Гроссетеста цвет связан с Божественным светом, цвет — это прежде всего степень освещенности предмета. Цвет у Гроссетеста есть следствие Божественного, т. е. не вещественного света. У Альберта цвет связан со спецификой сырья (например, красный — железный порошок), из которого готовят краску, т. е. Альберт ведет речь о вещественном цвете, о цвете как краске. Во-вторых, само название трактата Гроссетеста — «О цвете» — свидетельствует о том, что он имеет в виду метафизическое, всеобщее понятие: цвет вообще (цвет неба, платья, камня, живописного произведения и т. д.). Альберт Магнус ведет речь совершенно о другом цвете — цвете как свойстве краски, сделанной из вещества. Не случайно глава называется «О красочных пигментах», или «О цветных порошках». При сравнении этих двух произведений возникает мысль, что оба схоласта говорят о цвете, но имеют в виду совершенно разные вещи. То, что Гроссетест говорит о цвете как о визуализации абсолютного света, сомнений не вызывает, но что имеет в виду Альберт Великий, ведя речь о цвете как о проявлении специфики того или иного вещества и применяя к нему термин Аверроэса «двойственность»? Здесь необходимо вспомнить, что, согласно «зеркальной» идее (приверженцем которой был и Альберт), мир высших существей отражался в следующей, более низкой ступени бытия. Любые теоретические представления овеществлялись в средневековых терминах — «механицировались»: так, этика являлась механикой, т. е. практикой философии (теологии), архитектура была «механикой» геометрии, живопись же представлялась «механикой» алхимии. Говоря о титанической личности Альберта, необходимо помнить, что он был ве-

душим (наряду с Роджером Бэконом) химиком XIII столетия (арабское слово «алхимия» в Средние века имело приставку «ал», являвшуюся артиклем существительного).

В XIII веке химия была бурно развивающейся наукой, широко практикующейся дисциплиной, основной задачей которой мыслилась трансмутация вещества и создание вещества-абсолюта (философского камня, творящего золото). С помощью совершенного вещества можно было строить некий мир всеобщего благоденствия (например, королевство Грааля). Не случайно Томас Мор в начале XVI века, рисуя общество справедливости и благоденствия, поместил его на золотой остров Утопия. Средневековая химия была той наукой, которая искала вещества, проявляющие свои качества в различных цветах, и они, в свою очередь, облекались в зримые образы средневековой живописи, стремившейся запечатлеть облик совершенного сакрального мира. Надо сказать, что многие схоласты, энциклопедисты и литераторы находили, что живопись неспособна отразить разнообразие и динамику алхимии. Один из немногих исследователей, обративших внимание на аксиологическую и технологическую связь живописи и алхимии, — Умберто Эко — приводит высказывание Жана де Мена, автора второй части аллегорического «Романа о Розе». «„Живопись не умеет воспроизводить истинные формы натуры. Она может лишь придумывать рыцарей на боевых конях; все одеты в доспехи голубого, желтого или зеленого цвета с полосками других цветов; птицы в зелени, рыбы в океане, дикие звери, бродящие в лесах; растения и цветы, которые собирают дети и молодые люди в весенних лесах“». — Поэт приводил свои аргументы, с тем чтобы показать, что алхимия выше искусства на том основании, что алхимики в состоянии превращать вещества»<sup>1</sup>. Таким образом, особенность «*De nubium coloribus*» Альберта Магнуса заключается в том, что в главе идет речь о живописных пигментах не с точки зрения философии, а с позиции алхимии, дающей краски живописи. Вот почему глава «*De nubium coloribus*» расположена в натурфилософской «Сумме», а не в трактате об искусствах. Так как в алхимии главным был принцип «*Quod est inferius, sicut est quod est in superius*» («Что внизу, то и наверху»)<sup>2</sup>, то каждое вещество, а следовательно, цвет мыслился как синтез «низа» (т. е. темных

<sup>1</sup> Eco U. *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge, 1988. P. 179.

<sup>2</sup> См.: *Tabula Smaragdina de alchemia*. Norricus, 1541. Cap. I.

цветов) и «верха» (светлых цветов). Именно этим объясняется использование Альбертом в главе «О цветных порошках» термина Аверроэса *dyaphoneitatis*. «Двойственность» применительно к красочному пигменту означала у Альберта возникновение цвета как результата смешения веществ из «нижнего» и «верхнего» миров и возможность его применения для изображения как высокого, так и низменного посредством сохранения в живописи символики цвета, идущей из алхимии. Таким образом, Альберт Великий, употребив философский термин Аверроэса, наполнил его совсем иным — «живописно-алхимическим» — содержанием.

Альберт Магнус читал произведения еретиков, по ночам к нему являлся дьявол, однако его любимый ученик стал не чернокнижником, а святым. Хотя Фома Аквинский\* был причислен в лику святых только в 1323 году, еще при жизни его почитали как святого и рассказывали о нем легенды. Святой — это не совершенный человек, но человек высоких духовных качеств, образец для подражания. Система взглядов Фомы была освящена католической церковью как образец воплощения земным интеллектом Божественных истин. Поэтому рассмотрение взглядов Фомы — это знакомство с официально утвержденным эталоном теологических, натурфилософских, эстетических представлений. Тем интереснее знакомство с воззрениями Фомы Аквинского на искусство, которые должны трактоваться не как частное мнение схоласта, а как совокупные представления готической культуры, рефлексия готики на самое себя. Фома не создал специального произведения об изобразительных искусствах, но во многих своих работах он касается проблем творчества, специфики архитектуры и живописи, роли личности мастера в создании произведения. Фома прожил короткую жизнь (всего 49 лет), но он работал как одержимый, поражая своим трудолюбием даже братьев-монахов.

Он создал более двух десятков произведений, среди которых выделяются «*Summa contra Gentiles*» и колоссальная «*Summa Theologiae*». Получив в 32 года в Сорбонне звание магистра теологии, Фома на рубеже 50-х и 60-х годов XIII столетия создает произведение, которое принесло ему европейскую известность, — «*De Principiis Naturae*». В нем Фома среди прочего пытался изложить свои взгляды на изобразительное искусство. Фому Аквинского не интересовали живописные краски и градостроительство, как Винсента, взаимодействие света и художественной формы, как Гроссетеста, психологическое воздействие художественных

произведений, как Альберта Великого. Устремления Фомы касались самой фундаментальной сферы в понимании искусства, а именно онтологии, т. е. процессов зарождения художественного произведения. Почему существует искусство, какие имеются основания для этого в самом мироздании, как осуществляется процесс перехода идеи в произведение — вот проблемы, волновавшие Фому Аквинского. Очевидно, Фома был очень смелым человеком, но его смелость — специфическая смелость смиренного интеллектуала, который, следуя Божественному зову, шел ввысь и вперед, не страшась высоты и не оглядываясь на пройденный путь. В «Principiis Naturae» Фома сосредоточил свое внимание на взаимодействиях идеи (цели произведения) и вещества (формы произведения). Он пишет: «...вещам даны и несущественные качества, которые незначительно проявляются в их свойствах, но, с другой стороны, когда говорят, что единичное, случайное присутствует в объекте, то его субстанциальная форма существует в логических представлениях об объекте. ...вещество таит в себе возможность творения, однако возникающее из него несовершенно»<sup>1</sup>.

Итак, Фома прежде всего устанавливает, что вещество — это тот материал, из которого можно «лепить» будущие произведения, а кроме того, все единичные вещи имеют и случайные, и существенные качества, причем последние могут существовать и вне овеществленного предмета. Эти представления — идеи о существенных чертах того или иного объекта (универсалии) — Фома, как и его учитель Альберт Великий, считал реально существующими и разделил их на три вида. Первый вид универсалий существует в Божественном разуме до возникновения вещи; второй выражается в самой вещи как общее в единичном; третий вид универсалий сохраняется в познающем человеческом разуме, после того как вещь сделана или разрушена. Прослеживая путь универсалий от Бога до разума человека, Фома тем самым утверждал, что все художественные идеи не выдумываются художником, а уже существуют в Боге, что мир искусства, создаваемый человеком, познаваем и что мастер, работая над произведением, подражает взятой за образец идее. В том

<sup>1</sup> «Subiectum, enim dat esse accidenti, scilicet existendi, quia accident non habet esse nisi per subiectum, unde dicitur quod accidentia sunt in subiecto, non autem dicitur quod forma substantialis sit in subiecto. ...sed materia habet esse incompletur». — *Aquinas Thomas. De Principiis Naturae. Opuscula Omnia necnon Opera Minora. Ed. R. P. Jannes Perrier. Paris, 1949. Cap. I.*

же «De Principiis Naturae» Фома пишет: «Также, когда из меди отливают скульптуру, медь можно рассматривать как материю, заключающую в себе возможность формы скульптуры, из этого бесформенного или неупорядоченного вещества освобождается форма. Далее мы можем сказать, что скульптура есть форма, а не субстанция, которую медь до ее проявлений хранила в себе и которая не зависела от конкретной фигуры, но форма, которую обрела медь, была случайной. Все художественные формы единичны и случайны; искусство не производит ничего такого, чего бы уже не было создано натурой»<sup>1</sup>.

Философский «реализм» Фомы приводит его к пониманию искусства не как творчества, а как подражания, что можно рассматривать как влияние античных воззрений на этот предмет. Фома неоднократно повторяет слова Аристотеля: «Ars imitatur naturam». Примечательно, что на это «присутствие антики» в самом сердце католического мирозерцания обратил внимание У. Эко в своей книге, посвященной проблемам эстетических воззрений Фомы Аквинского. Он замечает: «Важно то, что Аквинский не относился к художественному произведению как к творению. Его позиция заключалась в том, что человек должен иметь смирение признать, что он не может выводить формы в бытие „из ничего“, так как формы, которые он производит, зависят от предсуществования (потенциального бытия), а также от конкретной взаимозависимой действительности»<sup>2</sup>.

В «Принципах природы» Фома касается еще одной стороны взаимодействия идеи и процесса создания художественного произведения, рассматривая эволюцию от Божественной идеи (*causa efficiens*) до выявленной в форме работы художника (*causa exemplaris*). Фома пишет: «Сходным образом выполнять произведение лучше, имея цель, процесс зарождения произведения вместе с дальнейшей работой обеспечит продвижение к вершине, но окончание будет успешнее и скорее настолько,

<sup>1</sup> «Sicut quando ex cupro fit idolum, cuprum quod est potentia ad formam idoli est materia, hoc autem quod est infiguratum sive indispositum est privato formae. Illud a qua dicitur idolum est forma, non autem substantialis, quia cuprum ante adventum illius formae habet esse in actu, et eius esse non dependit ab illa figura, sed est forma accidentalis. Omnes enim formae artificiales sunt accidentales; ars enim non operatur nisi supra id quod non constitutum est in esse a natura». — Ibid. Cap. III.

<sup>2</sup> Eco U. *The aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge, 1988. P. 179.

насколько полно и по существу будет выявлен замысел произведения, чем если при изготовлении все будет делаться бесцельно»<sup>1</sup>.

В первой половине 60-х годов XIII столетия (1261–1264) Фома работает над своей первой «Суммой», главной целью которой было философское, социальное, этическое ниспровержение еретических воззрений, особенно бурно захлестывавших христианский мир в XII и XIII веках. Однако в «Summa contra Gentiles» имеются замечания, касающиеся изобразительных искусств, и среди них следующее красноречивое высказывание: «Содержание художества есть природа, истинно существующая через творение Господне. С другой стороны, художества сохраняют достоинства натуры, так же как дом сохраняет прочность камня, из которого он возведен. Но вся натура, напротив, не сохраняет, пожалуй, качеств (достоинств) Бога»<sup>2</sup>. Глубина этого замечания, на наш взгляд, заключается в том, что в нем Фома отразил фундаментальный принцип готического искусства — стремление сохранить качества материала и использовать их в создании художественного образа. В той же «Сумме против язычников» Фома рассматривает отношения между идеей произведения и художественной формой. Интерес к этим проблемам был характерен для античной культуры эпохи классики и раннего эллинизма (V–III вв. до н. э.) и был унаследован средневековой цивилизацией. Фому живо интересовали эти проблемы как крупнейшего знатока Аристотеля в Европе XIII века.

Вопрос об идее и художественной форме произведения был чрезвычайно важен для средневековой мысли, так как его решение вело к объяснению причин возникновения искусства, его смысла, места в Божественном творении и человеческом обществе. Как размышлял Фома? Прежде всего он устанавливает связь между идеей произведения и Божественным разумом: «Все творения находятся в духе Божественном, как арка — в уме художника. Но арка в уме художника рождается как

<sup>1</sup> «Similiter efficiens est prius fine, generatione et tempore, cum ab efficiente fiat motus ad finem; sed finis est prius efficiente in quantum est efficiens in substantia et completo esse, cum actio efficientis non compleatur nisi per finem». — *Aquinas Thomas. De Principiis Naturae. Opuscula Omnia necnon Opera Minora. Paris, 1949. Cap. II.*

<sup>2</sup> «Materia artificialum est natura, naturalium vero per creationem a Deo. Artificialia autem conservantur in esse virtute naturalium: sicut domus per solidaten lapidum. Omnia igitur naturalia non conservantur in esse virtute Dei». — *Aquinas Thomas. Summa Contra Gentiles. Opera Omnia. Ed. R. Busa. Vol. II–III, 65, 6. Stuttgart, 1980.*

уподобление идее»<sup>1</sup>. «И в то же время творящий интеллект, задумывая создаваемую форму, имеет, подражая Господу, эту форму как идею, в зависимости от предмета подражания»<sup>2</sup>. Таким образом, Фома считает, что художник ничего не творит, что все идеи в Божественном духе и художник как бы «улавливает» своим интеллектом и душой нужную ему идею для будущего произведения. Это первый этап создания художественного произведения.

После этого, по Фоме Аквинскому, начинается этап воплощения идеи в материале: «Ни одна идея не согласуется с материей как форма, когда все компоненты отвечают одной идее, что в целом сделано, и сколько взято от формы, и что зависит от материала»<sup>3</sup>. И далее: «Форма, служащая образцом, есть то, чему она подражает, но в другом воплощении. Говорим, действительно, художественная форма в искусстве есть пример художественной идеи»<sup>4</sup>. Из этого следовало, во-первых, что художественное произведение есть синтез формы и материала, с которым работает мастер, а во-вторых, форма произведения является более частным случаем общей художественной идеи. В год окончания «*Summa contra Gentiles*» (1264) умер друг и покровитель Фомы Аквинского — папа Урбан IV, при дворе которого в Витербо он несколько лет жил и работал. Вернувшись в Париж, Фома в 1265 году приступает к написанию главного произведения своей жизни — колоссальной «*Summa Theologiae*». Ему было тогда 40 лет, он был профессором Парижского университета, слава его была всеевропейской, но Фома остался молчаливым смиренным монахом, который отказался от любой руководящей должности в своем доминиканском ордене. Признанная впоследствии единственно верной основой католического мировоззрения «Сумма теологии» являла собой квинтэссенцию познаний готического мира от космогонии до брака. Конечно, в этом огромном «зеркале» XIII века не могли не отра-

<sup>1</sup> «*Omnes creatura sunt in mente divina sicut arca in mente artificis. Sed arca in mente artificis est per suam similitudinem et idea*». — *Aquinas Thomas. De veritate catholicae fidei contra gentile*. Paris, 1854. LIII. Cap. 1. S. 7.

<sup>2</sup> «*Et tunc intellectus operativus, praeconcipiens formam operati; habet ut ideam ipsam formam rei imitatae, prout es illius rei imitatae*». — *Ibid.* LIII. Cap. 2.

<sup>3</sup> «*Unde proprie idea non respondet materia tantum, nec formae, sed toti composito respondet una idea, qua est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam*». — *Ibid.* LIII. Cap. 5.

<sup>4</sup> «*...forma exemplaris ad cuius imitationem aliud conctituitur... Dicimus enim formam artis in artifice esse exemplar vel ideam artificiati*». — *Ibid.* LIII. Cap. 1.

зяться воззрения на столь важную область человеческой деятельности, как искусство. В «Сумме» довольно много рассуждений относительно изобразительных искусств и творческого процесса, их можно разделить на три группы.

Первую группу составляют размышления о качествах, которые должны быть присущи произведению искусства. Фома пишет: «Свойства определяют вид, образ, соответственно — хорошо или плохо расположено распределяемое и как соотносится одна часть с другой. И здесь прежде всего речь о прочности и красоте и такого рода свойствах, которые определяются правильным расположением»<sup>1</sup>. «С другой стороны, каждый художник направляет свои труды не только созданием наилучшего расположения, но и через сравнение с желаемым результатом»<sup>2</sup>. На первый взгляд, в трех основных качествах, выделяемых Фомой как присущие произведению искусства, — прочность, красота и расположение — можно усмотреть идущее от Витрувия и разделяемое большинством средневековых энциклопедистов триединство «пользы, прочности и красоты», требуемого от архитектурных построек. Однако, кроме признания влияния античности, необходимо учитывать тот факт, что средневековая культура наполнила старые понятия своим специфическим содержанием. На мысль, что именно это специфически средневековое содержание имел в виду Аквинский, наводит тот факт, что Фома в приведенном тексте употребляет слова *artifex*, *artificius*, а не *architector*, *aedificator*, т. е. Фома ведет речь не о строителе — архитекторе, а о художнике-живописце; и с этой точки зрения три качества произведения — прочность, красота, расположение — это понятия, связанные прежде всего с характером работы средневекового живописца. «Расположение» — это наилучшая композиция произведения, «красота» — это прежде всего (еще до окончания произведения) — красота красок, которые должны быть «ясными и блестящими», «прочность» в средневековых понятиях мыслилась как хорошо сделанная вещь, т. е. соответствующая всем правилам технологии, необходимой для создания этой

<sup>1</sup> «*Habitus dicitur dispositio secundum quam bene aut male disponitur dispositum, et aut ad aliud. Et hoc modo sanitas et pulchritudo, et huiusmodi, habituales dispositiones dicuntur.*» — *Thomas Aquinas. Summa Theologiae «Metaphysics». Coloniae, 1611. I-II. Cap. 1. S. 49–50.*

<sup>2</sup> «*Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.*» — *Ibid. I. Cap. 3. S. 91.*



вещи. Таким образом, Фома, определяя три основные качества художественного произведения, говорит не об эстетических характеристиках построек, а об условиях рождения живописного произведения, о том, что оно должно синтезировать верный технологический процесс, качественный материал и композицию, выражающую Божественную идею произведения.

Вторая группа размышлений об искусстве касается излюбленной Фомой Аквинским темы отношений между идеей произведения (*forma*) и конкретным ее воплощением (*imago*). Он пишет: «Художник замышляет дом, сходный с той формой, которая содержится в его уме. Форма этого дома в мозгу архитектора есть нечто относящееся к его интеллекту и то, к образу чего будет приближаться дом, создаваемый в материале»<sup>1</sup>. Процесс создания художественного произведения, будь то дом, скульптура или фреска, по Фоме, начинается как интеллектуальная деятельность, как рождение замысла произведения, которое есть не что иное, как умение «слышать» Божественные идеи. Фома Аквинский, как и создатель «Романа о Розе» (имеется в виду Жан де Мен), вслед за своим учителем Альбертом Великим считал, что искусство стоит ниже природы и одна из главных причин этого — в случайности художественных форм. «Искусство умалется, бледнеет перед действием природы, перед тем, что природа дарит формам существенно закономерные основания, какие искусство воспроизводить не может, так как все художественные формы случайны и единичны»<sup>2</sup>. Необходимо заметить, что это чрезвычайно готическое высказывание. Готика «не любила» случайностей, в ней почти все подчинялось Божественной логике и воображению человеческого интеллекта. Не случайно тонко чувствующему средневековую культуру поэту Осипу Мандельштаму принадлежит высказывание о человеке той эпохи: «души готической рассудочная пропасть».

Третья группа высказываний об искусстве в «*Summa Theologiae*» касается такой, довольно не характерной для западноевропейской схоластики, темы, как психология искусства. Фома Аквинский, по-

<sup>1</sup> «...*artifex intendit domum assimilare formae quam mente concepit*». — Ibid. I. Cap. 1. S. 49–50. «*Forma enim domus in mente aedificatoris est aliquid ab eo intellectum, ad cuius similitudinem domum in materia format*». — Ibid. I. Cap. 2. S. 15.

<sup>2</sup> «*Ars autem deficit ab operatione naturae, quia natura dat formam substantialem, quod ars facere non potest: sed omnes formae artificiales sunt accidentals*». — Ibid. III. Cap. 4. S. 66.

жалуй, первый в Европе заинтересовался психологическими состояниями человека, создающего живописный, скульптурный, архитектурный образ. Не признавая за художниками возможности творить новые формы, Фома Аквинский тем не менее считал, что деятельность *mechanicus* требует максимума активности, знаний и способностей человека. Такая мобилизация находит выражение в волевом напряжении и своеобразных эмоциональных состояниях. Эти особые внутренние состояния Фома определяет термином (затем проникшим во многие европейские языки) *imaginata*, *imaginative*, *imagination* — воображение, фантазия. У. Эко в исследовании, посвященном взглядам Фомы на искусство, пишет: «Фантазия, по Аквинату, есть одна из форм внутренних сил чувственной части человека, и она может быть определена так же, как воображение»<sup>1</sup>. Сам же Фома в «Сумме теологии» замечает: «Есть такая духовная операция в человеке, которая определяет и составляет формы различных вещей, сочиняемых воображением, не являющихся чувственно воспринимаемыми»<sup>2</sup>. Фома пытается также и структурировать творческий процесс, неожиданно выявляя огромную эрудицию, когда привлекает с этой целью логический трактат «Даниш-наме» таджикского философа Ибн Сины<sup>3</sup>, отразивший влияния блистательной буддийской логики. Примечательно, что Фома не цитирует Ибн Сину, как это делали многие из его современников, он лишь излагает его мнение, добавляя к нему свой комментарий. Фома пишет: «Поистине, Авиценна отмечал пять интеллектуальных действий между анализом и воображением: составление и отличие воображаемых форм, определение в этих представлениях места пространства и массы материала, затем все они сочетаются в одном образе — причем эти операции всегда невидимы. Эти процессы выделяют человека из других одушевленных божественных созданий (например, животных), всем этим человек обя-

<sup>1</sup> «Phantasia, in Aquinas is one of the form internal powers of the man, and can be identified as the imagination». — *Eco U. The aesthetics of Thomas Aquinas. Cambridge, 1988. P. 170.*

<sup>2</sup> «Est quaedam operatio animae in homine quae dividendo et componendo format diversas rerum, imagines, etiam quae non sunt a sensibus rerum». — *Aquinas Thomas. Summa Theologiae «Methaphysics». Coloniae, 1611. III. Cap. 4. S. 66.*

<sup>3</sup> Абу Ибн Сина (лат. Авиценна, 980–1037 гг.) жил в Бухаре и Иране. Кроме «Книги знаний» широкой известностью пользовались «Книга исцеления» и «Медицинский канон». Ибн Сина был приверженцем Аристотеля, довольно заметное влияние оказали на него также неоплатонизм и северный буддизм (махаяна).

зан превосходному воображению»<sup>1</sup>. Итак, по Фоме, человек, создавший художественный образ, — это человек, не только знающий специфику своего ремесла, но и одаренный фантазией, воображением человек, могущий увидеть невидимое. За художником Фома признает высшую форму свободы — духовную. Он пишет: «Действительно, касаясь прославленных художников, повторяю, художник есть тот, кто стремится создать произведение, что желает, то и воплощает»<sup>2</sup>. Сделав вывод, что искусство закономерно приходит в мир как средство воплощения в материале Божественных идей, Фома считает, что «хорошее искусство не является следствием хороших склонностей человека, но художественная работа есть благо само по себе, и поэтому искусство не укрепляет плохих наклонностей»<sup>3</sup>. Когда-то в своем раннем произведении «*Quaestiones disputate de Malo*» Фома утверждал, что высшая красота человеческой природы состоит в блеске знания. Прошли годы, и в своем последнем труде «*Summa Theologiae*» Аквинский приходит к убеждению, что мастера — *architector sive artifex* — необходимы не только знания (*scientia*), но и особые психологические качества: воображение, фантазия (*imaginativa*) и способность воспринимать невидимые идеоформы будущих произведений (*causa exemplaris*).

В 1273 году вновь коронованный папа римский Григорий X решил созвать Вселенский собор в Лионе перед лицом неудавшегося очередного крестового похода (1270), тяжелой ситуацией в Латинской империи, а также хаоса, царившего в Германии, Италии и Сицилии. В 1274 году в Лион съехались около пятисот епископов с Запада и Востока, а также множество представителей европейских королевских дворов, присутствовала даже делегация татарского ханства. По инициативе папы была предпринята попытка объединить восточное и западное христианство.

<sup>1</sup> «*Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginationem, quae componit et dividit formas imaginatas, ut patet eum esse formam imaginatam auri et formam imaginatam montis, componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus. Sed ista operatio non adest in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa*». — *Aquinas Thomas. Summa Theologiae. Coloniae, 1611. I. Cap. 4. S. 78.*

<sup>2</sup> «*...enim pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate quae faciat, sed quale sit opus quod facit*». — *Ibid. I-II. Cap. 3. S. 57.*

<sup>3</sup> «*Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium; et ideo ars non praesupponit appetitum rectum*». — *Ibid. I-II. Cap. 4. S. 57.*

С этой целью на собор постарались пригласить ведущих теологов, среди которых был, конечно, и Фома Аквинский. Однако ему не удалось выступить на соборе, так как он умер по дороге в Лион.

Спустя всего четыре года умер и другой выдающийся ученик Альберта Магнуса — Ульрих (Энгельберт) Страсбургский\*. Он был на пять лет моложе Фомы, но подружился с ним во время учебы в Кёльне. Несмотря на свою молодость, Ульрих рано стал известен в Страсбурге, Кёльне и Германской провинции доминиканского ордена как блестящий оратор и лектор. Еще в годы ученичества (1248–1254) Ульрих начал писать самостоятельные труды. Главным произведением его жизни стала «Summa de Vopo», которая задумывалась Ульрихом как теологическая энциклопедия в восьми томах. В 1262 году в возрасте 32 лет он приступил к написанию своей грандиозной «Суммы» и работал над нею 10 лет, так и не окончив: в свет вышла только первая книга. Почему Ульрих не закончил «Summa de Vopo»? Может, потому, что начала иссякать энергия устремления ввысь, подобно тому как рухнул свод собора в Бове из-за чрезмерной высоты? В «Сумме о Благости», в первом ее томе, Ульрих помещает главу «De pulchritudo», где сконцентрированы его взгляды на искусство. И здесь выясняется удивительная вещь: Ульрих — ученик оригинального, независимого Альберта Великого, соученик выдающегося мыслителя Фомы Аквинского — в своей главе о красоте предстает как эрудированный, но всего лишь интерпретатор взглядов Александра Хэльского, Уильяма Оксеррского, Августина, Псевдо-Дионисия, Альберта Магнуса. Хотя надо отдавать себе отчет в том, что новизна была в Средние века явлением довольно редким и не очень приветствуемым, тогда как интерпретация, импровизация в рамках социально принятого культурного алгоритма воспринималась как достойное правило.

В главе «De pulchritudo» Ульрих прежде всего определяет источник красоты вообще и той, что запечатлевает произведения искусства. Источником этой красоты Ульрих полагает Абсолют и его Божественную красоту. Отличительную черту Божественной красоты он определяет как *altitudinis* (возвышенность), проистекающую из несоизмеримости предмета познания (Бога) и познающего (человека). Десятилетия спустя понятие *altitudinis* явится ведущим эстетико-мировоззренческим принципом в художественном образе многих произведений интернациональной готики, что блистательно опишет Й. Хейзинга в классическом труде «Осень Средневековья» и от чего решительно откажутся ренес-

санские мастера. Ульрих Страсбургский прослеживает онтологическую связь между понятиями «красота» (*pulchritudo*), «добротность» (*bonitas*) и «форма» (*species*). Он пишет: «Подобно тому как форма есть добротность любой вещи в той мере, в какой она есть совершенство, составляющее предмет желания совершенствуемого, подобно этому та же самая форма есть красота всякой вещи в той мере, в какой она благодаря своему формальному благородству, по словам Дионисия, уподобляется свету, разливающему свое сияние над тем, что образует форму. Явствует из этого то, что материя, будучи лишена формы, именуется философами безобразной, и она страстно стремится к форме, так же как безобразие стремится к доброму и прекрасному. Вот почему прекрасное и называется иначе „*speciosum*“ от слова „*species*“ — вид или форма»<sup>1</sup>. Это высказывание интересно тем, что оно аккумулирует в себе основные взгляды XIII века на природу красоты и художественной формы. Здесь звучат и представления Гроссетеста о связи света и формы, и взгляды Фомы о форме как мере совершенства произведения, и утверждения Хэльского о том, что материя без формы безобразна. Для Ульриха, как и для всех схоластов XIII столетия, прекрасное — это прежде всего то, что видится, воспринимается глазами, т. е. то, что изобразимо.

В главе «*De pulchritudo*» Ульрих Страсбургский пишет также о пропорциональности как условию красоты, понимая ее как четыре вида отношений между материей и формой: «Для красоты требуются соотношения материи и формы, а пропорциональность эта в телах сводится к четырехкратному соответствию (*consonantia*), а именно к соответствию между сложением и формой, к соответствию между материей и природой формы, в-третьих, к соответствию между числом частей материи и числом потенций формы... и, в-четвертых, к соответствию частей по их величине, соотносенной со всем телом»<sup>2</sup>.

Совершенно в русле воззрений Александра Хэльского Ульрих полагает, что зло в искусстве есть искажение формы (*deformitas*) и что «ради красоты благ Бог допустил появление зла»<sup>3</sup>. В качестве причины красоты форм, в том числе и произведений искусства, Ульрих Страсбургский в русле традиции, идущей от Ареопагита и развитой Р. Гроссетестом, по-

<sup>1</sup> Цит. по: История эстетической мысли. Т. 1. М., 1962. С. 293.

<sup>2</sup> Там же. С. 295.

<sup>3</sup> Там же. С. 296.

лагает трансцендентный *lux formalis* (свет формы), земным проявлением которого является телесный свет — причина красоты всех «телесных цветов», т. е. красок.

В возрасте 44 лет Ульрих был на вершине своей карьеры, возглавлял Германскую провинцию ордена доминиканцев, когда был созван II Лионский собор, до которого не дожил его друг и соратник по ордену доминиканцев Фома Аквинский и который оказался последним и для папы Григория X, и для другого великого схоласта XIII века — Бонавентуры, умершего во время работы собора. Францисканец Бонавентура\*, как и Фома Аквинский, был также канонизирован церковью, однако и он сам, и его взгляды (в том числе и на искусство) отличались от взглядов Аквината, как инквизитор Доминик отличался от миротворца Франциска. Итальянец Джованни Фиданца, пожалуй, был единственным во францисканском ордене после Франциска, кто так отвечал образу «меньшего брата». Бонавентура был вдохновенным мистиком, поэтом, отличным проповедником, человеком с добрым, чутким сердцем.

Влияние «нового» XIII века сказалось на Бонавентуре в его блестящем образовании, огромной эрудиции, ораторском красноречии. Не все во францисканском ордене приветствовали ученость, проникавшую в орден Св. Франциска. Один из первых историков ордена францисканец-спиритуал Якопоне да Тоди выразил опасения, царившие в ордене в XIII веке, в стихотворении «Париж уничтожил Ассизи»:

*Платон и Сократ могут соперничать,  
Вся жизнь их земная растрочена  
В спорах без конца.  
Что все это для меня?  
Только чистая и простая душа  
Прямо к небу находит путь,  
Приветствуя Господа, пока далеко позади  
Волочится земная философия<sup>1</sup>.*

Однако Бонавентура являл собой гармонический синтез учености и детской чистоты души: когда в 1257 году он был избран генералом ордена, его признали и конвентуалы, поощрявшие ученость монахов

<sup>1</sup> Цит. по: *Gilson E. Reason and Revelation in the Middle Ages. New York, 1938. P. 14.*

и ограниченную собственность, и спиритуалы, выступавшие за строгое соблюдение идеала нищеты. Среди всех схоластов своего века Бонавентура был ближе всех к искусству, и не только потому, что многие из его работ касаются проблем творчества и искусства («De Reductione Artium ad Theologiam», «In Sapientiae», «Commentarium ad Sententiarum», «Sermones aurei atque subtilia de tempore» и др.), но и потому, что он был одарен литературным талантом, обладал особым эстетическим чутьем — это был поэт, художник в рясе монаха. Бонавентуру как творца чрезвычайно волновал процесс создания художественного произведения. В «Путеводителе ума к Богу» он пишет, что в деятельности художника присутствуют три аспекта: *egressus*, *effectus* и *fructus*. *Egressus*, по Бонавентуре, — это этап «выхождения», т. е. формирования идеи будущего произведения; *effectus* — исполнение произведения; *fructus* — результаты, достигнутые художником<sup>1</sup>.

В трактате «In Sapientiae» Бонавентура развивает эту мысль и поясняет смысл каждого этапа: в *egressus* художник должен как можно лучше скопировать образ, сложившийся в его уме; в *effectus* художник должен выявить основные качества, которые стремится реализовать в произведении; наконец, во *fructus* должны проявиться «приятность и полезность» произведения, «слава и честь художника»<sup>2</sup>. Интересно, что этапы *egressus* и *effectus* касаются процесса создания произведения и тех качеств, которыми оно должно обладать. Бонавентура замечает «In Sapientiae», что произведение искусства должно быть красивым (*pulchrum*), полезным (*bonitas*), прочным (*stabile*)<sup>3</sup>.

На первый взгляд, это утверждение весьма традиционно для средневековых представлений о произведении искусства, но Бонавентура, как никто среди схоластов XIII века, связывает свои представления об изобразительных искусствах с личностью художника — их создателя, т. е. архитектора, скульптора, живописца. Так, каждое качество произведения для него неотделимо от характеристик, которые должны быть присущи личности мастера. По Бонавентуре, красивым произведение делают знания (*scientia*) мастера, полезным — воля к добру (*voluntas*), а

<sup>1</sup> *Bonaventura S. De Reductione Artium ad Theologiam / Opera Omnia. Ed. V. Quaracci. Vol. V. Roma, 1882–1902. P. 332.*

<sup>2</sup> *Bonaventura S. In Sapientiae. Ibid. Vol. VI. Ed. Auaracci. Roma, 1882–1902. P. 183.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

прочным — постоянство (*perseverantia*) художника в труде<sup>1</sup>. Из этих высказываний Бонавентуры становится понятно, почему на третьем этапе художественного процесса *fructus* присутствуют понятия славы и чести художника. Для «гуманиста» Бонавентуры, жившего до гуманизма как философского и социального явления, окончание художественного произведения имеет социальное звучание, выражающееся в повышении общественного статуса художника. Для Бонавентуры художник — не простой ремесленник, механически выполняющий заказ, но человек, воплощающий в себе основные способности творца: знание, волю, мужество, любовь к красоте, ненависть к материи, которую преодолевает художник в стремлении воплотить свой идеал<sup>2</sup>. Из всех схоластов XIII столетия Бонавентура один оценивает труд художника, архитектора чрезвычайно высоко, включая их наряду с учеными в число людей, «ненавидящих материю», а следовательно, сильнее всех стремящихся к идее, к Божественному миру. Не принцы, графы, рыцари, а ремесленники-художники и монахи-ученые оказываются у Бонавентуры «избранниками духа», ближе всех стоящие к нематериальному миру Божественных истин, тогда как принадлежность к аристократии давала человеку лишь власть и богатство. Может быть, в этих воззрениях Бонавентуры проявился поэтический мистицизм его натуры, а может, это были отзвуки его незнатного происхождения: он был из зажиточных горожан.

Единственный среди схоластов своего века Бонавентура дал философское определение художника как социальной фигуры (кстати, современное искусствознание до сих пор не сформулировало иного). Художник у Бонавентуры — это посредник между природой и своими произведениями, т. е. миром культуры, чья «деятельность — это занятие, исполняемое при помощи разума»<sup>3</sup>. В современных интеллектуальных координатах художник у Бонавентуры фигура исключительная, так как именно он является живым «трансформером, переводчиком» из одной формы реальности (природы, мира идей) в другую (мир человеческой культуры, мир социума). В отличие от своих современников Бонавентура не только повторяет тезис о том, что искусство должно подражать

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> *Bonaventura S. Commentarii in I Liber Sententiarum. d 35, a, un. q 4 / Opera Omnia. Vol. I. Firenze, 1883.*

<sup>3</sup> «*Habitus cum ratione factivus*». — *Bonaventura S. Commentarium in I Liber Sententiarum. d 35, a, un. q 4 / Opera Omnia. Vol. I. Firenze, 1883. P. 608.*



натуре. Он видит в искусстве явление достаточно свободное от природы, которое может дополнять то, что сделано природой, может отнимать, прибавлять или изменять элементы уже созданного природой<sup>1</sup>.

Однако Бонавентуру интересовали не только психоинтеллектуальные характеристики художника и динамика творческого процесса, не чужд он был и конкретным технологическим аспектам «механических искусств». Известно, что в XIII веке была очень популярна идея создания произведения по образцам. Об этом пишут и Гроссетест, и Альберт, и Фома Аквинский, однако у этих схоластов рассуждения о пробных моделях носят характер общих замечаний, из которых трудно понять, действительно ли архитектор или скульптор прибегал к помощи временных образцов, или это только схоластические теории, разграничивающие этапы творческого процесса. Ответ на этот вопрос дает маленькая глава «*Tertia forma addifce*»\*\* («Третья форма постройки») из произведения «*Sermones oniales*», созданного во второй половине 60-х годов XIII столетия. Ценность этой маленькой главы состоит в том, что в ней недвусмысленно утверждается факт применения в практике готических архитекторов пробных построек. «Пробный дом предшествует строительству, и в нем никогда не живут»<sup>2</sup>, — пишет Бонавентура. С какой целью такой дом возводился? Бонавентура дает ответ и на этот вопрос: «Он имеет значение как пища для многих размышлений и выводов; его всегда дольше возводят, чем потом разбирают. Сам он не имеет значения, но сведения, которые из него получены, должны быть сохранены в памяти...»<sup>3</sup> Может быть, в этом был один из секретов готических построек — секрет прочности при огромных размерах и причудливых формах. Прочность достигалась не только за счет первоклассных материалов для строительства, но еще и возведением модели постройки (очевидно, в уменьшенном виде, но не до масштабов макета), на которой проверялись правильность расчетов, пропорции архитектурных деталей. Из трактата «*Tertia forma addifce*» Бонавентуры следует, что схоластика и

<sup>1</sup> *Bonaventura S. Commentarii in I Liber Sententiarium. D 7, p. 2, a2, q2 / Opera Omnia. Vol. II. Firenze, 1883. P. 202.*

<sup>2</sup> «*Quid in prodesset domu edificare et nunque ca inhabitare*». — *Bonaventura S. Sermones aures subtilis sanctissimu Bonaventura doctoris Seraphici Sacrosancte Ecclesia Cardinalis, opi ex ordine minori Feliciter incipit. Basel, 1502. P. LVII.*

<sup>3</sup> «*Quid valeret cibos multos et duiititas congregare et nunqua ex eis fumere. Ergo novaler si verbu audias et corde retineas...*» — *Ibid.*

художественная практика не были двумя параллельными потоками, они пересекались, и одной из точек их пересечения был метод работы по пробному образцу, представлявший собой со схоластической точки зрения визуализацию первоначальной идеи произведения, приходящей к художнику или архитектору от Бога. Пробную постройку Бонавентура называет *tertia* — третья. Это связано, очевидно, с тем, что, принимая теорию отражения мира Божественных идей в тварном мире посредством разных степеней воплощений, Бонавентура считает первой формой (в том числе и постройки) идею, второй — конечный результат, третьей — пробный образец будущего произведения. Хотя «порядковые» номера этих этапов воплощения могут быть и иными: так, Гроссетест считает пробную модель второй формой произведения.

Большую часть своей жизни Бонавентура провел в Париже, там же, где почти 30 лет жил и преподавал его товарищ по ордену францисканцев Роджер Бэкон\*. Они познакомились в Париже в начале 40-х годов XIII века, и дружба их продолжалась вплоть до смерти Бонавентуры в 1274 году. Эта 30-летняя дружба являла собой предвосхищение пушкинской метафоры о «союзе льда и пламени»: поэт и прагматик, мистик и экспериментатор, епископ и простой монах. Наконец, Бэкон и Бонавентура отличались и в философских взглядах: Бонавентура был реалистом, а Роджер придерживался номиналистических концепций. Столь же резко отличными от взглядов Бонавентуры были воззрения Бэкона на искусство вообще и изобразительное в частности. Роджер большую часть своей жизни посвятил практическим вещам: проповедям и преподаванию, образованию и эксперименту, пионером которого он был. Бэкон ошеломлял своих братьев по ордену и современников смелыми инженерными мыслями, многими изобретениями (например, очков и взрывчатки), разносторонними познаниями, радикальными социальными воззрениями. Многие годы Роджер был «возмутителем спокойствия» для папского двора, однако его спасало заступничество *doctor seraphicus* Бонавентуры. И только после смерти Бонавентуры в 1277 году Роджер был схвачен и брошен в тюрьму по приказу нового генерала ордена миноритов Иеремии Маски, ставшего впоследствии папой Николаем IV. Вплоть до своей кончины в 1292 году Роджер Бэкон 15 лет проводит в заключении, где пишет главный труд своей жизни — первую в Европе научную энциклопедию, состоящую из трех книг: «*Opus Majus*», «*Opus Minor*» и «*Opus Tertia*». Труд Бэкона

создавался в одно время с первым естественно-научным сочинением тосканца Ристоро из Ареццо — «Книге об устройстве мира». Однако сочинение Роджера поражает универсализмом (здесь главы о математике, геометрии, химии, астрономии, ботанике, оптике, физике, географии и геологии, медицине, физиологии) и экспериментальными примерами (особенно из области химии и физики). Конечно, в своей энциклопедии Бэкон не мог обойти вниманием искусство. Но прежде чем перейти к рассмотрению его взглядов на механические искусства, необходимо заметить следующее: в годы обучения в Оксфорде Роджер Бэкон посещал не теологический факультет, а факультет искусств. Его программа, рассчитанная на пять лет, в XIII веке в Оксфорде<sup>1</sup> включила *trivium*, куда входили грамматика (работы Донатуса и Присциана), риторика (беседы Бозция, Донатуса), логика, включавшая «*Ars vetus*» («Категории» Аристотеля, работы по логике Исагора, Порфирия) и «*Ars nova*» (произведения Аристотеля). После тривиума переходили к изучению *quadrivium*: геометрии, арифметики, астрономии и музыки. Не случайно Роджер боготворит музыку и посвящает ей следующие восторженные строки: «О музыке говорится во многих местах Священного Писания, и она находится в почетном положении. Музыка распространяется на все дела нашей жизни, она выполняет указания Творца, является произведением чистого ума, говорящим о его принципах. Музыка — наука, которая хорошо организует исследователя»<sup>2</sup>. После прохождения курса *ars liberalis* студенты знакомились с *ars mechanicus*. Необходимо помнить, что в *ars mechanicus* входили не только архитектура и живопись, но и поэзия, фортификационное дело, театр, портняжное дело, медицина, кулинарное искусство, военное дело. Конечно, не следует думать, что в университетах XIII века на факультетах искусств учили шить и готовить. Изучение *ars mechanicus*, в основном, ограничивалось общим представлением об этих искусствах, их месте в человеческой жизни при углубленном изучении лишь некоторых из них, например медицины или поэзии (не случайно из этой среды

<sup>1</sup> См.: Taylor H. O. *The Medieval Mind*. T. I. London, 1938. P. 514, 516, 519.

<sup>2</sup> «*Quod musicam in plerisque locis in sacris scripturas honorabiliter positam invenimus. Musica disciplina per omnes actus vitae nostrae diffunditur; primum, si creator mandata faciamus, puris mentibus statius ab eo regulis fermiamus, puris mentibus scientia bene modulandi*». — *Fratris Rogeri Bacon. Ordinis minorum. Opus Majus*. Londini, 1733. P. 11.

в 1280 году вышла «Кармина Бурана» — сборник шедевров поэзии странствующих школяров; от слова *schola* — т. е. схоластов). Воззрения Роджера на изобразительное искусство были обусловлены и складом его «естественно-научной души» и характером его образования. Архитектура как художественное явление не интересовала Бэкона, в ней он видел лишь «механику под властью геометрии» (*mechanica inferior posteste geometriae*). Большой интерес вызывала у него живопись, но также весьма специфический, что обуславливалось двумя факторами: во-первых, Бэкон был выдающимся алхимиком и воспринимал живопись как воплощение в большой мере ее принципов и прежде всего цветовой символики. Для него смысл живописного произведения проявляется прежде всего через цвет. Бэкон пишет: «Блестящий, сияющий цвет выявляет замысел образца»<sup>1</sup>. Во-вторых, как радикала-номиналиста Бэкона интересуют естественно-научные основания живописи, а именно принципы построения фигур и пространства в живописном произведении. Одним из первых в Европе (наряду с Вителло) он начинает разработку теории перспективы. В «*Opus Majus*» Бэкон пишет: «...на прямой поверхности лучи не могут сойтись в одной точке, потому что один луч движется в одном направлении, а другие — в другом. Не так в глади свода, где линии изгибаются дугообразно (шарообразно) в столбы, пирамиды, кольца, овалы и другие фигуры. Следовательно, для того чтобы изобразить поверхность, шарообразно изогнутую по отношению к полу (основанию), необходимо, чтобы бесконечные лучи сходились в одной точке, с которой начинаются изгибы линий»<sup>2</sup>. Как и другие мыслители XIII столетия, Бэкон признает огромное эстетическое, эмоциональное, этическое воздействие искусства на людей. Он соглашается с высказыванием своего друга и товарища по ордену францисканцев Бонавентуры: «Следует украшать церкви прекрасными изображениями прежде всего потому, что необходимо насытить память всех, возжечь дух простецов, возвысить сердца бесчувственных»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «*Lucis coloribus species exiguntur ad visum*». — Ibid. P. 275.

<sup>2</sup> «*Sed a plana superficie non possunt radii congregare in unum, quia unus vadit ad unum locum, alius ad alium. Nec a convexo speculo, sed a concavo spherico, columnari, pyramidali, annulari, ovali, sic de alius. Si ergo speculum concavum. Sphericum ad folem ponatur, concurrunt radii infiniti in punctum unum per reflexionem*». — Ibid. P. 69.

<sup>3</sup> Цит. по: История эстетической мысли. Т. 1. М., 1985. С. 322.

От себя Бэкон делает весьма существенное добавление: «Орудием для подобного воздействия является великая красота мира, которая видится оком, прежде чем слово слабо о ней скажет»<sup>1</sup>. Замечательное высказывание! Во-первых, тем, что утверждает основную силу воздействия искусства прежде всего в его красоте, а она есть результат, в котором сочетаются замысел произведения, красивые краски, труд мастера; а во-вторых, тем, что недвусмысленно ставит на ведущее место визуальную информацию, а не фонетическую. Тем самым в XIII веке Средневековье простило с представлениями Античности о первичности звука (слова, устной речи) как источника информации.

В то время как стареющий Роджер Бэкон в одиночном заключении трудился над первой естественно-научной энциклопедией, около 1286 года вышла в свет работа французского схоласта Гийома Дюрана (Гиллельмуса Дурандуса)\* «*Rationale Divinorum Officium*» («Разум, служащий Божественному») — произведение, посвященное происхождению и символике церковного ритуала, месту и роли изобразительных искусств в нем. Дурандус родился в год рождения Ульриха Страсбургского и был современником Альберта Магнуса и Фомы Аквинского, Бонавентуры и Роджера Бэкона. Однако он не был монахом и по своим воззрениям не был близок ни одной из знаменитостей XIII столетия, скорее всего, он и не встречался с ними. Его жизнь и взгляды интересны тем, что представляют собой параллельный поток средневековой учености, бытовавшей рядом с ведущим интеллектуальным кругом Гроссетеста, Александра Хэльского, Альберта Великого, Бонавентуры, Фомы Аквинского, Винсента из Бове, Ульриха Страсбургского. Большую часть жизни проведший в итальянской Болонье и французском Менде, Дурандус представляет круги белого католического духовенства, не примыкавшего к новым орденам.

Своим произведением Дурандус, очевидно, ответил на давно назревшую потребность систематизации и осмысления церкви как синтеза литургии и художественных форм (архитектуры, скульптуры, живописи), их взаимообусловленности и символики. Именно поэтому не содержащее новых идей, но обобщающее практику и традиции предшествующих

<sup>1</sup> «Sed instrumentum ad hoc factum esset pulchrum valde, tunc videretur ad oculum, sicut prius dictum est de fractione». — *Fratri Rogeri Bacon. Ordinis minorum. Opus Majus. Londini, 1733. Cap. II. P. 69.*

столетий «Rationale Divinorum Officium» выдержало массу изданий. Сохранились рукописи XIV, XV веков, с появлением книгопечатания труд Дурандуса не утратил своей популярности, его печатали и у знаменитого венецианца Альда Мануция, и в типографиях Ульма, Страсбурга, Лиона, Флоренции. Автору данной работы удалось в библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга найти пять изданий «Rationale Divinorum Officium»\*\*. Интересно, что идентичными (имеются в виду главы об искусстве) оказались лионские издания 1560 и 1574 годов. Страсбургское издание 1501 года полностью включает текст лионских изданий и имеет продолжение, отсутствующее в последних. Флорентийское издание 1574 года включает несколько начальных предложений из страсбургского и лионских изданий, которые составляют третью главу, тогда как вторая глава представляет собой текст, не встречающийся ни в лионских, ни в страсбургском изданиях «Rationale Divinorum Officium». Произошло это, на наш взгляд, потому, что страсбургские, лионские и флорентийские издания основывались на разных рукописных источниках, и наиболее полной представляется рукопись, которая легла в основу страсбургского издания 1501 года, тогда как в двух лионских и во флорентийском изданиях использовались более поздние источники с различными текстовыми утратами. Наиболее полным, включающим все тексты вышеупомянутых изданий, является «Rationale Diain Officium libri», увидевшее свет в Ульме в 1473 году. Кроме того, в этом издании есть тексты, отсутствующие во всех вышеупомянутых четырех изданиях.

Воззрения Дурандуса ценны прежде всего тем, что они представляют собой не интеллектуальные изыскания одинокого монаха-философа, но взгляды епископа церкви, близкого к светским образованным кругам и заботящегося о христианском просвещении мирян. Произведение Дурандуса выглядит вполне традиционно: это и маленький объем глав об изобразительных искусствах в довольно большом произведении; и признание за ними вспомогательной роли в деле лучшего понимания Священного Писания, а не самостоятельной ценности; вслед за Гундиссалинусом, провозгласившем в середине XII века *ars est scientia*, Дурандус называет искусство «творящей украшения наукой»<sup>1</sup>. Оставаясь в русле традиций, он признает за произведениями искусства четыре уровня толкований, которые будут подробно описаны двумя десятилетиями спустя

<sup>1</sup> Durandus G. Rationale Divinorum Officium. Florentia, 1574. P. 2.

Данте Алигьери в трактате «Пир». Однако суждения о механических искусствах у Дурандуса обрели ряд новых черт, каковые совершенно отсутствовали, например, у Винсента из Бове, также близко стоящего к светским *litterati* XIII века и стремившегося не к философски-теологическим тонкостям, а к просветительским целям. Новым у Дурандуса является то, что две главы он посвящает фресковой живописи, лишь однажды упоминая о станковой и о предметах прикладного искусства. Хотя во многих главах «*Rationale Divinorum Officium*» говорится об архитектуре, однако Дурандус не рассматривает ее как искусство или науку, он истолковывает конструктивные детали готического храма в связи с символикой христианской доктрины и порядком богослужения (*ordo missae*). В третьей главе (шестой по страсбургскому изданию) Дурандус пытается классифицировать произведения живописи. Эта попытка основывается не на технологических отличиях, а на сюжетных разграничениях, которые, в свою очередь, определяются формами религиозной жизни, т. е. лежат вне сферы искусства как особой человеческой деятельности. Дурандус разделяет живопись для молитвы и живопись — рассказ на темы из Священного Писания или Священного Предания. Различия в живописных произведениях для Гийома Дурандуса прежде всего функциональны. Гийом подчеркивает эту функциональную значимость искусства, видя ее, в первую очередь, в деле религиозного просвещения и нравственного совершенствования. Второй новый аспект во взглядах на изобразительное искусство, фиксируемый Дурандусом, — это признание за ремесленником-живописцем индивидуальной свободы воли в процессе всей работы. Подобные сентенции совершенно не встречаются у старшего современника Дурандуса — Винсента из Бове.

Анализируя главы об искусстве из «*Rationale Divinorum Officium*», можно обнаружить ряд примет «*Saeculum novum*»: епископ, князь церкви, имеет представление о «разнообразных приемах» живописного мастерства и умеет ценить «превосходную живопись» и прежде всего — цвет. В каком-то смысле у Дурандуса нашла отражение тенденция, идущая от аббата Сугерия (Сюжера), умевшего видеть и ценить красоту произведений искусства. Э. Панофский в книге о Сугерии приводит показательный эпизод из жизни аббата: «Сугерий, любивший своей братии по вечерам наизусть читать Горация, украшавший свои алтари золотом и золоченным металлом, явно полемизирует с Бернардом (Клервоским), приглашая посетителей обратить внимание не на золото и не

на расходы, а на мастерство исполнения, на то, как форма, творчество (opus) побеждает материю. В своих стихах Сугерий утверждает, что непросвещенный разум поднимается к истине через материальное»<sup>1</sup>. Соглашаясь с Сугерием, Дурандус утверждает, что простые и неученые люди через красоту живописи понимают Божественные истины, которым им надлежит следовать. Шестая глава в страсбургском издании или третья в лионских (во флорентийском издании этот текст отсутствует) содержит весьма замечательные рассуждения Дурандуса о связи религиозного культа и искусства в исторической перспективе. Подобных высказываний нет ни у одного из знаменитых схоластов XIII века, и это не случайно, так как только Дурандус, еще во время обучения в Парме, увлекался монастикой, каковая не интересовала ни Альберта Магнуса, ни Фому, ни Бонавентуру. Монастика — дисциплина, канувшая в небытие вместе с уходом средневековой культуры, — рассматривала человека, вернее его душу, как некое психометафизическое единство, существующее в различные эпохи и в разных странах, выявляя его пороки и познавая его права, дарованные Богом. Это была дисциплина о жизни человеческой души в меняющемся обществе. Важной областью монастики было то, что мы сегодня определяли бы как историю религии и религиозного искусства. Находясь в русле монастических представлений, Дурандус повествует об огнепоклонстве и идолах халдеев, о постройках сарацин<sup>2</sup>. Главу он завершает следующим высказыванием: «...у нас часто встречаются изображения Бога, однако мы им не поклоняемся с чувствами идолопоклонников; к Богу взываем и ожидаем величия в его изображениях, так как это относится к нашей памяти о священных событиях, которые были когда-то и которым мы поклоняемся»<sup>3</sup>. Трактровка живописи как отражения исторической памяти общества делает это замечание чрезвычайно интересным. На первый взгляд, можно предположить, что Дурандус утверждает это, так как учитывает неграмотность

<sup>1</sup> Panofsky E. Abbat Suger on the Abbey Church of St. Denis. Ed., transl., annouc. by E. Panofsky. Princetone, 1946. P. 23, 26.

<sup>2</sup> Durando G. Rationale Divinorum officiorum. Lugdini, 1560, 1574. Liber I. Cap. III. P. 12; Durandus G. Rationale officinorum. Strausburg, 1501. Liber I. Cap. VI (versum).

<sup>3</sup> «...nos valde super hoc increpantes: sed nos illas no adoramus: nec Deos appellamus: nec spem salutis in eis ponimus: quia hoc effect idolatriae: sed ad memoriam recordationem rerum olim gestarum, eos veneramus». — Durandus. Rationale officinorum. Strausburg, 1501. Liber I. Cap. VI (versum).



и малограмотность большей части средневекового общества. В этом плане высказывание Дурандуса можно истолковать как продолжение средневековой традиции видеть в украшениях церкви наглядную интерпретацию Священного Писания. Однако подобное утверждение будет весьма поверхностным, не учитывающим существенные приметы XIII века. Во-первых, представляется некорректной уверенность некоторых исследователей средневековой культуры в поголовной неграмотности населения. Ж. Ле Гофф, Э. Панофский, У. Эко, А. Ф. Лосев неоднократно замечали, что в XIII веке происходили огромные изменения в области образования и просвещения: основываются крупнейшие университеты (среди них Оксфорд и Кембридж), новые ордена по всей Европе открывают сеть своих школ, увеличивается число школ при церковных приходах и муниципальных советах городов, распространяются библиотеки — в XIII веке их можно было встретить не только при монастырях, королевских и герцогских дворах, но и у преподавателей университетов, чиновников-легистов, зажиточных горожан, рыцарских орденов. Параллельно с распространением книги в Европе все более нарастал процесс передачи информации визуальным путем. Философские и аксиологические причины этого процесса были затронуты в первой главе данного исследования, здесь же хотелось указать на отдельные проявления этой растущей визуализации. Бурно распространяются церковные мистерии, отталкивающиеся от знаменитого рождественского представления в Греччо, устроенного св. Франциском; Раймунд Луллий изобретает мыслительную машину, где процесс мыслительных операций был зрительно виден; неосязаемое время в XIII веке визуализируется на циферблатах башенных часов; французский архитектор Виллар де Оннекур стремится не только рассказать собратьям по архитектурной науке о процессе и приемах строительства, но и показать их. Если учитывать эти глубинные процессы XIII столетия, то высказывания Дурандуса об изобразительных искусствах как о зримом выражении исторической памяти звучат как принятие этих новаций, среди которых живопись станет основным средством визуализации.

Как уже отмечалось, в страсбургском издании 1501 года есть глава (*capitul VII*), отсутствующая в лионских и флорентийском изданиях. В ней Дурандус сосредоточил свое внимание на других аспектах взаимоотношений религиозного культа и механических искусств. Прежде всего Гийом повествует о том, что присутствие искусства в храме есть

законное следствие григорианских канонов-постановлений папы Григория VII, ознаменовавших окончательную победу над иконоборчеством в первой половине XI века. Затем Дурандус останавливается на воспитательных и обучающих задачах живописи в храме: «...живопись также превозносит установления, ведущие к покаянию»<sup>1</sup>. «В церкви есть также и прекрасные изображения, многое объясняющие, — это образцы, которые создает живопись»<sup>2</sup>. Дурандус перечисляет виды изобразительного искусства, которые присутствуют в церкви (фрески, скульптура из дерева и камня, икона), заканчивая замечанием, что «и картины, и статуи должны быть лучшие, как и вино в церкви»<sup>3</sup>. Весьма интересной представляется концовка главы «De picturis cortinis et ornamentis ecclesie» из ульмского издания 1473 года. И связано это с двумя причинами: во-первых, Дурандус описывает иконографические программы, когда объясняет, в каких позах, с какими предметами должны изображаться Иоанн Креститель, св. Мартин, св. Стефан, апостолы Петр и Павел. Здесь же Дурандус рассуждает об эзотерическом значении предметов, имевших широкое распространение в средневековой живописи: книги, льва, пальмовой ветви. Эта глава трактата Дурандуса подтверждает специфическую особенность средневековой художественной практики, а именно факт выработки символических сакральных смыслов (и на их основе — иконографических программ) не в ремесленных мастерских живописцев и скульпторов, а в университетских аудиториях и монастырских скрипториях, т. е. вне конкретной художественной практики. Во-вторых, Дурандус, касаясь занавесей в убранстве церквей, пишет о символике пяти основных цветов. И здесь он совпадает не только со своими современниками-схоластами (Гроссетестом, Александром Хэльским, Альбертом Магнусом), но и с представлениями античных мистерий и пифагорейцев (красный — милосердие, любовь; белый — Божественность, чистота и т. д.). Таким образом, трактат Дурандуса неожиданно показывает, что элементы античной культуры прочно вошли в сознание и практику и христианского епископа, и живописца готической эпохи, и средневекового схоласта. Произведение Дурандуса вобрало в

<sup>1</sup> «...pictura que resgesta anoctos ponit qui in penitentigere videat». — Ibid. Liber I. Cap. VII (rectus).

<sup>2</sup> «Sic etia est in ecclesia notanta renerentiam exrube muslibus quontes imaginibus picturas». — Ibid.

<sup>3</sup> «Picturari fine imaginale fut supra ecclesiam gall aqla alie extra ecclesiam». — Ibid.

себя весь круг представлений об изобразительных искусствах и тех задачах, которые перед ними ставились, как их понимало средневековое католическое духовенство. Главной отличительной чертой «Rationale Divinorum Officium» является восприятие искусства прежде всего с религиозно-функциональной точки зрения. Дурандуса не интересовали ни классификация механических искусств, ни творческий процесс, ни технология. Главным для французского епископа были виды изобразительного искусства, бытовавшие в храме, и то место, которое они занимали в религиозной жизни общества.

«Новый век» подходил к концу; неудачей завершился Восьмой крестовый поход в Тунис, пала Акра — последнее владение крестоносцев на Востоке; флорентийцы торжественно провозгласили конституцию (ordinamenti) «Установление справедливости», ознаменовавшую победу демократических тенденций в социально-политическом развитии Тосканы; вышла в свет «Книга чудес» Марко Поло, рассказавшая европейцам о большей части тогдашней ойкумены; в Сиене и Флоренции шло возведение Палаццо Публико и Палаццо Веккьо, воплощавших элементы новой светской архитектуры; *opus francigenum* (французская манера, новый стиль строительства) окончательно стал европейским явлением, готические постройки возводились в Италии и Польше, Германии и Шотландии, Португалии и Дании.

В год, когда английский парламент проводил свои первые заседания, когда Фома Аквинский начал работать над своей «Суммой теологии», когда родился первый живописец ренессансной эпохи Джотто ди Бондоне — в маленьком шотландском городке Макстоне родился последний великий схоласт Средневековья Джон Дунс Скот\*. Он не был лично знаком со своими знаменитыми предшественниками, но несомненно читал их произведения. Почти всю жизнь проведя в Оксфорде (где он вступил в орден Св. Франциска), Дунс приобрел европейскую славу как знаток Аристотеля, Петра Ломбардского, Порфирия, Аверроэса. Его произведения были столь популярны в ученых кругах в конце XIII столетия, что Дунса прозвали «францисканским Фомой Аквинским», а защита докторской диссертации в Париже принесла ему почетный титул *doctor subtilis* (тончайший доктор). Однако взгляды последнего великого схоласта XIII века были отличными от воззрений не только братьев-францисканцев и доминиканцев, но во многом и от предшествующей схоластико-аристотелевской традиции. Испытывая влияние, с одной стороны, учения

о двоякой истине Аверроэса, приводившего к разграничению доказательств веры и доказательств разума, а с другой — теории опытного знания, выдвинутой Роджером Бэконом, Дунс Скот придерживался последовательно номиналистических взглядов. Исследуя теоретические осмысления методов работы готических мастеров, К. М. Муратова писала: «Представление о важности индивидуальных форм и явлений, в которых перед нами пребывает окружающий мир, о бесконечности в разнообразии материи, проявляющейся особым образом в каждом отдельном случае, как, например, в работе художника, разработанное Дунсом Скотом, дало свои плоды в искусстве XIV века»<sup>1</sup>. Какими же были представления Дунса об изобразительных искусствах, что в них являлось продолжением традиционных средневековых воззрений, а что было новым, оригинальным, явившимся основанием для последующих мировоззренческих новаций?

В одном из ранних своих произведений «*Expositio Magistri Petri...*»<sup>\*\*</sup>, посвящая трактат механическим искусствам, Дунс обнаруживает себя как вполне традиционный ученый. В чем это выразилось? Прежде всего Дунс называет искусство «второй отраслью знаний» (*secundo sciendu est ars*), тем самым оставаясь в русле старой средневековой традиции, идущей от Исидора Севильского и примененной Винсентом из Бове в «*Speculum Majus*», по которой вся человеческая деятельность насчитывала шесть отраслей знания: науки литературные, науки механические, науки моральные, науки физические, науки математические, науки божественные (теология). Традиционен Дунс и в том, что касается классификации внутри механических видов деятельности. Он почти полностью воспроизводит классификацию механических искусств, приведенную Радульфом Арденнским в конце XI века в его труде «*Speculum Universale*». У Радульфа к механическим видам деятельности относятся: *victuaria, lanificaria, architectoria, suffragatoria, medicinaria, negotiatoria, patrocinarioria*<sup>2</sup>. У Дунса эти семь видов механики выглядят так: *lana, nemus, miles, navigatio, rus, medicina*<sup>3</sup>. По четырем позициям — ткачество, сельское хозяйство,

<sup>1</sup> Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988. С. 123.

<sup>2</sup> «Сельское хозяйство, ткачество, архитектура, инструментарий для работы, медицина, торговля, военное дело». — Цит. по: *Grabmann V. Die Geschichte der scholastischen Methode*. Berlin, 1956. S. 246.

<sup>3</sup> *Expositio Magistri Petri Tatareti in summulas Petri Hispani una cum possibus Scoti undequaq in marginib par fis maturiori quiz diligentia summaq studio recognita*.

медицина, военное дело — классификации совпадают, пятая позиция — архитектура — у Дунса вообще отсутствует (скорее всего, по вине переписчика или печатника), различия только по двум позициям: у Радульфа — торговля и инструментарий для ремесла, а у Дунса — плотничество и кораблестроение. Не выходит за рамки средневековых представлений и высказывание Дунса о том, что произведение искусства тем славнее, чем более оно подобно тому, чей облик воспроизводит. Как цитата из Александра Хэльского звучит высказывание Скота «искусство есть дисциплина, которая не оскверняет себя фальшью»<sup>1</sup>. Однако в этом, довольно традиционном, трактате есть мысли, свидетельствующие о том, что реалии XIII века постепенно изменяли оценки и самих мастеров, и результатов их деятельности. Дунс завершает свой трактат «De artibus mechanicis» следующим предложением: «О произведениях искусства можно сказать, что они достигают большого влияния (на людей). Итак, о механике можно сказать, что ее произведения рождаются интеллектом, который преобразуется в вещи посредством действия»<sup>2</sup>. Здесь все дышит новым пониманием и личности мастера, и произведений искусства. Во-первых, признание большого влияния за произведением искусства самим по себе, а не за тем предметом, который оно изображает. Во вторых, трактовка произведения искусства как результата вещественного воплощения плодов человеческого разума, а не метафизической трансцендентной идеи. Эта мысль была особенно близка Дунсу, и он ее неоднократно конкретизировал. «Дух интеллекта есть явление тончайшее, могущее тонко ощущать и на основе этого создавать что-то подобное тому, что ощущали, возвещая человеку о дарах, которыми Господь наделил свои создания»<sup>3</sup>. Высказывание в высшей степени знаменательное: для современного философа означающее первый шаг к европейскому сенсуализму, а для современного искусствоведения, возможно, означающее мировоззренческую подготовку к переходу от «живописи представлений», отражающей универсальные смыслы и использующей символизм цвета и форм, к «живописи воспри-

Basel. Proenium, fo 2, Ef (tractatus 1).

<sup>1</sup> «...ars est prudentia, circa quis no contingit dicere falsum». — Ibid.

<sup>2</sup> «Ibis ars fabrilis commerari pot. Et dicuntur mechanic: quo faciut intellectus mechari sen alienari a ppria et operatione». — Ibid.

<sup>3</sup> «Spiritus intelligente unicus que verba sagere et facere et huiusmodi non dicunt de deo cum eanonem qua dominus de creaturis». — *Johannes Duns Scoti. Questiones super libro primo Sententiarum. Venetia, 1506. P. 97.*

ятия», отражающей мир единичных предметов во всем разнообразии индивидуальных ощущений. Своим утверждением о том, что художник пытается воссоздать то, что сам ощущал, познавал и переживал, созерцая красоту Божьего творения (т. е. земного мира), Дунс отказывается от прежних утверждений Гроссетеста, Хэльского, Фомы о том, что художник воплощает в произведении непосредственно мысли и формы, идущие от Бога. По Дунсу, художник гораздо более свободен и независим от трансцендентного, метафизического мира, так как он воплощает в здании, картине или скульптуре прежде всего комплекс своих личных ощущений и представлений. Именно этим, по Дунсу, объясняется тот факт, почему изображение, например образ Святой Девы, принимает столь разные конкретные воплощения. У Дунса встречаются высказывания о художнике как «венце творения», покоряющем природу; тональность этих высказываний сходна с радостным ощущением человеческого могущества Джаноццо Манетти, Джованни Боккаччо или Леона Баттисты Альберти. «Один лишь человек, обладающий опытом, может создавать словесные описания и картины, именно он один осознает и отличает рожденное или сотворенное. И тот же человек жалуется на отношения, господствующие над другими отношениями в природе, которые повсюду в равной степени оказывают сопротивление, пока он пишет или создает образ»<sup>1</sup>.

Так на рубеже XIII и XIV веков писал «тончайший доктор», францисканский генерал Дунс Скот, чьи произведения открывали схоластическое творчество XIV века — века Столетней войны и францисканского раскола, Великой чумы и ранней ренессансной литературы, всеевропейского распространения готики и зарождения новых живописных жанров, века, в котором француз Филипп де Витри провозгласит рождение *ars nova* (нового искусства).

Анализ воззрений на изобразительные искусства десяти ведущих схоластов последнего века средневековой культуры прежде всего ставит вопрос о соотношении схоластических писаний об искусстве с реальной художественной практикой XIII века, т. е. можно ли считать схоластические трактаты «*De artibus mechanicis*» адекватным отображением современного им готического искусства? В единственном на сегодняш-

<sup>1</sup> «*Sciendi quoque et sicut solus fillius dicit nerbu vel imago: ita etiam ipse solus dum sapientia nata ul genita. Et ideo querit utruq hoc relatiue dicatur si relatine dicit, an cum eandem relonem qua dum verbum et imago*». — *Johannes Duns Scoti. Questiones super quator libri Sententiarum*. Parisi, 1517. P. 197.

ний день отечественном исследовании о работе готических мастеров К. М. Муратова пишет: «...в Средние века имел место разрыв теории и художественной практики... они развивались в эту эпоху без связи друг с другом... действительно в силу своеобразного понимания искусства в его предназначенности для воспитания в человеке религиозной морали в то время не существовала и не могла существовать ясно оформившаяся и разработанная теория художественных форм, появившаяся в эпоху Возрождения. <...> Теоретические представления готической эпохи об искусстве, будучи частью продуманной и стройной системы мирозерцания, не являлись осознанной теорией искусства в собственном смысле этого слова. Они естественно вытекали из свойственной Средневековью эстетизированности мышления, из восприятия мира, проникнутого глубоким эстетическим чувством, еще не ставшим автономной теоретической дисциплиной... Теоретические представления Средневековья об искусстве не были теорией художественной практики... Они представляли собой, как всякая теория искусства, сложившаяся на философском уровне, философское умозрение об искусстве, в котором желаемое не всегда совпадало с действительностью»<sup>1</sup>.

Испытывая чувство глубокого уважения к автору процитированного текста, тем не менее хотелось бы заметить следующее: во-первых, желаемое никогда не совпадает с действительностью по онтологическому закону нетождественности субъекта и объекта; во-вторых, «своеобразным» понимание искусства в Средние века является лишь с точки зрения современного исследователя, а для современников оно было естественным и закономерным; в-третьих, весьма некорректно видеть в эстетизированности средневекового мышления единственный источник теоретических рассуждений об искусстве, не учитывая аксиологических, ментальных, философских факторов.

Однако если к трактатам XIII века и содержащимся в них рассуждениями об искусстве нельзя подходить с позиций современного искусствознания, то неизбежно встает вопрос о критерии. На основании чего исследователь, живущий несколько столетий спустя, находясь вне средневековой культуры, анализируя тот или иной схоластический текст, может свидетельствовать о наличии, оценке и интерпретации рассуждений об изобразительных искусствах? Если следовать механической констатации

---

<sup>1</sup> Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988. С. 56–58.

наличия глав «De artibus mechanicis» в суммах и энциклопедиях, то из десяти рассматриваемых авторов оно обнаружится только у четырех. Как тогда объяснить «молчание» по поводу механических искусств остальных авторов? Отсутствием личного интереса? Но это не так, и ранее мы касались близости схоластов к искусству и проблемам художественного творчества. Даже при отсутствии личного интереса, создавая сумму или энциклопедию, схоласт подчиняется обязательной структуре произведения, сложившейся еще со времен Исидора Севильского и Алкуина. По этой традиции, идущей через Эриугену, Радульфа Арденнского, Иоанна Солсберийского, Гуго Сен-Викторского, *ars mechanicus* должны присутствовать в схоластических произведениях: во-первых, как составная часть практической философии (этики), так как человек с их помощью становится лучше, во-вторых, как элемент суммы человеческих знаний, так как в искусстве средневековый человек всегда подчеркивал интеллектуальные основания, в-третьих, как механическое (практическое) воплощение *ars liberalis* и других теоретических наук. Следовательно, средневековый автор в силу своего мировоззрения не мог «замалчивать» механические искусства, которыми к тому же занималась существенная часть населения средневековых городов<sup>1</sup>.

Для выработки объективного критерия оценки схоластических воззрений на изобразительное искусство попробуем применить индуктивный метод, устраняя несущественные факторы. Сразу же надо отбросить роль социальной среды, так как все схоласты были монахами (кроме священника Дурандуса), и если кто-то в светской жизни и был графом или горожанином, то, вступив на путь церковного служения, все получили единый социальный статус. Также не может быть критерием оценки воззрений на изобразительные искусства и национальная принадлежность схоластов. Этому препятствует и сама схоластика, исследовавшая универсальные вещи и имевшая свой наднациональный язык — латынь, и готика, которая, хотя и была названа «французской манерой» (впервые в хронике Бурхарда Галльского в 1280 году), но создавалась артелями вольных каменщиков, путешествующих по всей Европе, и архитекторами, которых приглашали в разные города и страны<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Регистры ремесел Этьена Буало // Средние века. Вып. X–XI. 1957–1958; Дживелегов А. К. Средневековые города в Западной Европе. СПб., 1902.

<sup>2</sup> См.: Муратова К. М. Указ. соч. С. 142–154.



Не может быть критерием и хронологический фактор. Нельзя сказать, что наблюдается возрастание интереса к механическим искусствам или, наоборот, уменьшение внимания к ним от учителя к ученику или от схоластов более старшего поколения к их младшим современникам. Так, Альберт Великий, создавая трактаты об изобразительных искусствах, касается и живописных пигментов, и образно-художественного строя скульптурных произведений, и психологического воздействия искусства на людей, тогда как его ученик Ульрих Страсбургский остается совершенно не восприимчивым к новациям учителя и пребывает в русле старых представлений, трактующих искусство сквозь призму теологии. То же мы можем сказать, сравнивая взгляды на *artibus mechanicis* представителей старшего и младшего поколений схоластов: Винцент из Бове посвящает 30 глав архитектуре и искусствам, ее украшающим, в своей энциклопедии, тогда как Дунс Скот, завершающий схоластическую плеяду XIII столетия, воспроизводит воззрения едва ли не романской эпохи, вторя Радольфу Арденнскому.

Таким образом, интерес или его отсутствие к механическим искусствам среди схоластов XIII века — это следствие особенностей личностного развития и специфики научных интересов того или иного автора.

Перечисленные факторы относятся к разряду «внешних» и не решают вопроса о критерии, на основании которого можно было бы охарактеризовать воззрения каждого схоласта на изобразительные искусства. Остается предположить, что этот критерий необходимо искать в онтологических особенностях средневековой культуры, в частности, в такой ее фундаментальной черте, как «метод структурных разделений». Гениально чувствовавший Средневековье поэт О. Э. Мандельштам заметил, что «Средневековье... обладало в высокой степени чувствами граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов»<sup>1</sup>. Средневековая культура была иерархична, ее различные планы располагались по универсальной аксиологической вертикали, которую люди той эпохи чаще всего называли *scala de caelis* (небесная лестница) или «лестница Иакова, ведущая в небо». Каждая ступень этой «лестницы» означала более метафизическое осознание того или иного явления феноменального бытия, в том числе и результатов деятельности архитектора или живописца. Эта «лестница» ценностей и смыслов могла вести как «вверх», так

<sup>1</sup> Мандельштам О. Э. Камень. М.: Наука, 1990. С. 190.

и «вниз»<sup>1</sup>. Движение «вниз» означало движение от Абсолюта, совершенного бытия — в мир тварный, видимый, «меры, числа и веса», конечной точкой которого был дьявол — деформированное земное отражение Бога. Движение «вверх» вело от «тьмы», материальности — к свету, Небесному Иерусалиму, и, возможно, оно было лишь через подражание Христу (*imitatio Christi*), путем преодоления человеком своей материальной смертности и духовной порочности. Средневековый человек, стоявший в середине этой «лестницы», мог идти и «вниз» и «вверх», своей деятельностью умножая либо зло, либо Божественное в мире. В этой связи, размышляя о деятельности человека, Фома Аквинский писал: «Высшая деятельность человеческая есть приложение высочайшей способности, а именно — интеллекта к благороднейшему объекту, который есть Бог»<sup>2</sup>. Таким образом, крайними точками этой «лестницы отражений» для человека являлись: Бог — наверху и собственная деятельность — внизу соответственно, весь спектр осмысления искусства укладывался в парадигму от чистой интеллектуальной формы — идеи произведения — до практической деятельности — воплощения в конкретной постройке, скульптуре, фреске.

Схоластика являла собой воплощение одной из областей «верха» средневековой культуры, вот почему в ряде схоластических трактатов речь не идет об изобразительном искусстве в современном понимании; оно рассматривается в них как плод Божественных идей, как метафизическая форма, как интеллектуально-ментальный процесс, который только в будущем приведет к конкретному произведению. На основании критерия структурных разделений, определяя место каждого схоласта в координатах универсальной смысловой «лестницы», достаточно ясно видно, что их воззрения на изобразительные искусства прежде всего иерархичны и связаны с той степенью метафизичности и вещественной деятельности, которая отражается в суждениях об искусстве. То есть можно сказать, что рассуждения об искусстве тем ближе к «низу» средневековой модели мира, чем больше в них сентенций о конкретных

<sup>1</sup> В координатах средневековой культуры под «верхом» (*superius*) понимался умозрительный мир Божественных сущностей, метафизических архетипов и человеческого духа, под «низом» (*inferius*) — материальный мир земного бытия, а также невидимый трансцендентный мир «сил мрака».

<sup>2</sup> *Aquinas Thomas. Scripturi super sententiis magistri Petri Lombardi. Roma, 1882. 1 ar., 1 qu. 1 dist.*

произведениях, красках и других материалах, применяемых в процессе работы, — иными словами, больше рассуждений о вещественности и ручном труде. В этом схоластическом пространстве находятся такие авторы, как Винсент из Бове, Дурандус, частично Бонавентура. На следующей ступени стоят также толкования об искусстве, которые можно охарактеризовать как психоэмоциональные, или ментальные, в них речь идет о красоте и возвышающих человека переживаниях, порождаемых произведениями искусства. Для этой ступени характерны суждения Альберта Магнуса, Бонавентуры, Роджера Бэкона, Ульриха Страсбургского. Самую «высокую» группу суждений об изобразительном искусстве представляют писания Гроссетеста, Александра Хэльского, Фомы Аквинского, которые рассматривают произведения искусства как бы до их рождения, еще в бытность их Божественным светом или чистой мыслью (формой).

Второй отличительной чертой схоластических воззрений на изобразительное искусство, кроме иерархичности, является онтологическая динамика. Схоласты рассматривают искусство прежде всего как процесс, охватывающий период от зарождения идеи, идущей от Бога через интеллект и фантазию (воображение) художника, затем через создание пробного образца и, наконец, после устранения ошибок, до окончательного воплощения замысла в конкретном произведении, причем конкретное воплощение зависит от личности художника. Нетрудно видеть, что круг проблем, рассматриваемых схоластикой, в принципе, тот же, что и в наши дни: философия искусства, история искусства, образно-художественные характеристики произведений, техника и технология. Однако разница состоит в том, что в XXI веке этим занимаются разные дисциплины — от философии искусства до технологии живописи, а в XIII столетии эти проблемы были предметом рассмотрения одной схоластики (кроме технико-технологических аспектов), воплощавшей в себе интеллект культуры.

Наконец, третьей фундаментальной особенностью схоластических воззрений на искусство было то, что они объясняли современную им художественную практику не на основе интерпретации результатов этой практики (как это имеет место в нашем столетии), а путем выработки для художественной практики теоретических оснований, иконографических программ, символического и аллегорического ассоциативных рядов. Именно в недрах схоластики, а не в ремесленных мастерских

рождались теоретические основания символической иерархии цветов, основы перспективы и начатки художественной критики. Говорить о том, что средневековая теория искусства существовала в отрыве от художественной практики XIII века неправомерно, наоборот, они существовали в единстве, где «схоластический верх» метафизически отражал «ремесленный низ» и где схоластика и готика использовали единый полисемантический язык средневековой культуры (внешним выражением этого единства был тот факт, что и схоластические трактаты, и ремесленные сочинения «говорили» на латыни).

При всем различии воззрений на искусство ведущие схоласты XIII века зачастую были едины в фундаментальных суждениях об изобразительных искусствах, бытовавших в этом веке. Во-первых, все схоласты относили изобразительные искусства к механическим занятиям, которые требовали ручного труда. Во-вторых, схоласты выделяли интеллектуальное начало и воображение художника, что так повысило статус изобразительных искусств и архитектуры в дальнейшем. В-третьих, схоласты XIII века едины и в том, что касается творческого метода готического мастера: он творит *ad imaginem Dei*, подражая Богу-Творцу, копируя натуру, однако, создавая дом или статую не «из ничего», а из вещества, т. е. материалов, подходящих к роду деятельности мастера (камень — для архитектора, камень, дерево — для скульптора, краски — для художника). В-четвертых, все схоласты согласны с Дунсом Скотом, который на рубеже XIII и XIV веков утверждал: «И посредством этих рассуждений ясно, что не есть искусство то, что боится (страшится) граничить с наукой»<sup>1</sup>. Наконец, в-пятых, все схоласты высоко оценивают искусство как вид человеческой деятельности, умножающий красоту и тем самым улучшающий человека.

Однако картина воззрений на готическое искусство не выглядит в силу этих общих черт однообразной. Наоборот, в рамках единого «интеллектуального поля» мы наблюдаем большое разнообразие этих самых воззрений. Глубоким заблуждением были недавние взгляды исследователей средневекового искусства и культуры на схоластику, которая якобы своими теологическими догмами подавляла всякую но-

<sup>1</sup> «Et isto modo dialectica no est qui time ars distinguitur contra scientiam». — *Expositio Magistri Petri Tatareti in summulas Petri Hispani una cum possibus Scoti undequaq in marginib par fis maturiori quiz diligentia summaq studio recognita. Proeniium, fo 2, Ef (tractatus 1). Basel.*

вую, оригинальную мысль, в том числе и об искусстве. Непосредственное знакомство с трактатами XIII века позволяет говорить о большом разнообразии взглядов на проблемы искусства и творчества, причем это разнообразие в первую очередь определялось личными характеристиками схоласта (философскими воззрениями, эстетическими пристрастиями, художественным талантом и т. д.), а потом уже внешними обстоятельствами (например, личностью учителя). Картину интеллектуальной свободы — вот что демонстрируют схоластические трактаты об искусстве. «Искусствоведческую» мысль XIII века интересовали сразу несколько направлений в изучении изобразительных искусств: светоцветовая проблематика занимала Гроссетеста; Александра Хэльского и Фому Аквинского интересовало прежде всего воплощение идеи, замысла, формы в конкретном материале и роль в этом процессе воображения художника; Роджера Бэкона волновали проблемы перспективы и построения объема на плоскости; занимательная познавательность — основная черта писаний Винсента из Бове; Дурандус поглощен задачами нравственного воспитания посредством произведений искусства; Альберт Великий прежде всего восхищен красотой произведений «механики»; для Бонавентуры предметом восхищения является сам мастер, создающий посредством своих способностей, знаний и труда прекрасные творения. Схоластика XIII века, будучи христианской философией, во всех своих воззрениях на изобразительные искусства подтверждает мысль св. Августина о ведущем принципе христианского сообщества: «В главном — единство, во второстепенном — свобода, во всем — любовь».

Действительно, помимо единства в основных принципах классификации изобразительных искусств и свободы в личных интерпретациях, во всех схоластических произведениях, содержащих рассуждения об искусстве, присутствует чувство удовлетворения, счастья и любви. Схоласты любили свои труды, так как считали их средством, умножающим Божественный свет и улучшающим природу человека. Многие схоласты могли бы согласиться с Фомой Аквинским: «Ничто не уносит так печаль и уныние, как работа»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «...inquantum anferunt tristitiam quae est ex labore». — *Aquinas Thomas. Summa Theologiae. Coloniae, 1611. I–II, 32, 1 ad. 3.*

# Ремесленные трактаты о художественных работах

В отличие от схоластических сочинений, которые обсуждались на университетских диспутах, на капитулах монашеских орденов и имели широкий общественный резонанс, ремесленные трактаты были если не тайной, то зачастую известными весьма ограниченному кругу лиц. Это связано с тем, что и монастырские, и светские цеховые мастера краски, дерево, стекло, металлы приготавливали для своих работ сами, далеко не всегда доверяя свои секреты ученикам и подмастерьям. Рецепты редко выходили за пределы скриптория, мастерской, цеха. При подобном положении дел монастырские и цеховые мастера всегда имели собственный сборник рецептов или владели списком известного трактата по вопросам техники различных искусств.

Среди тех трактатов, которые сохранились до нашего времени и имели хождение в XIII веке, необходимо отметить следующие: трактат Теофила (Theophilus) «*Schedula de diversarum atrium*» («Страничка (записка) о разных искусствах»), сочинения Ираклия (Heracleus) «*De coloribus et artibus Romanorum*» («О красках и искусствах римлян»), анонимные сочинения «*Marrae Clavicula*» («Ключик к живописи»), бернская рукопись, начинающаяся словами «О яичном белке» («*De clara — Anonimus Bernensis*»), и наконец книга мастера Петра из Сент-Омера (Petri de Sancto Audemaro) о приготовлении красок «*Libri Magistri Petri de coloribus faciendis*».

Пожалуй, самая необычная судьба выпала на долю трактата «Ключик к живописи». Это сочинение было открыто на волне европейского романтизма, которому было свойственно увлечение Средневековьем, в 40-е годы XIX столетия. В 1847 году его опубликовал английский историк А. Уэй (A. Way) в журнале Королевского историко-археологического общества «*Archaeologia*»<sup>1</sup>. Публикация была сделана с рукописи XII века и не содержала перевода, только латинский оригинальный текст. Несколько десятилетий спустя стал известен более ранний список сборника, относящийся к X веку, однако повторной публикации пока не состо-

---

<sup>1</sup> *Archaeologia*. 1847. № 32. P. 183–244.

ялось. Среди редчайших обращений к этому источнику можно назвать статью американцев С. Смита и Д. Хауторна (C. Stanley Smith and John G. Hawthorne): «Mappae Clavicula: маленький ключик в мир средневековых технологий»<sup>1</sup>, очевидно, связанную с поступлением рукописи XII века в один из музеев Нью-Йорка<sup>2</sup>.

Гораздо более доступны исследователям оказались трактаты, вошедшие в 1849 году в двухтомник М. Меррифилда<sup>3</sup>, в котором давались английские переводы многих средневековых сочинений и среди них трактатов Теофила, Ираклия, Петра из Сент-Омера и Бернского анонима. Трактат Бернского анонима довольно подробно анализируется и в монографии Д. В. Томпсона<sup>4</sup>. В 1961 году этот памятник был переведен на русский язык и опубликован А. В. Виннером и Н. Е. Елисеевой<sup>5</sup>. Наиболее изученными из всех вышеупомянутых живописных технико-технологических трактатов являются сочинения Ираклия «О красках и искусствах римлян» и Теофила «Записка о разных искусствах»<sup>6</sup>. Списки трактата Ираклия хранятся во многих западноевропейских библиотеках, среди публикаций этого трактата можно выделить одну из первых, осуществленную А. Жири (A. Giry)<sup>7</sup>. В 1961 году те же А. В. Виннер и Н. Е. Елисеева опубликовали русский перевод самого раннего и более полного списка трактата Ираклия<sup>8</sup>.

Но, пожалуй, особенно интересна история изучения «Записки Теофила». Популярная на протяжении X–XIII веков, она затем на многие годы

<sup>1</sup> Smith C. Stanly, Hawthorn John G. Mappae Clavicula: a little key to the World of Medieval Techniques / Transaction of the American Philosophical Society. N. s. 64. Part 4. Philadelphia, 1974. P. 128.

<sup>2</sup> The Library of the Corning Museum of Glass Center. Ms 5. New York.

<sup>3</sup> Merryfield M. P. Original Treatises dating from XII to XVIIIth centuries of the Arts of Painting. Vol I-II. Vol I. London, 1849. P. 116–165.

<sup>4</sup> Daniel V. Tompson. The matherial and Techniques of Medieval painting. New York, 1956.

<sup>5</sup> Манускрипт неизвестного автора, хранящийся в Берне / пер. А. В. Виннера и Н. Е. Елисеевой // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 4. 1961. С. 61–66.

<sup>6</sup> Иногда название трактата Теофила неверно переводится как «Школа различных искусств», тогда как schedula — от schedae (лист папируса, страница, лист), а не от shola (ученый спор, диспут, философское направление).

<sup>7</sup> Giry A. Notice sur un traite du Moyen Age intitule «De coloribus et artibus Romanorum». Paris, 1878.

<sup>8</sup> Манускрипт Ираклия о красках и искусствах римлян / пер. А. В. Виннера и Н. Е. Елисеевой // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 4. 1961. С. 23–59.

оказалась забытой и впервые вновь была упомянута Генрихом Корнелием Агриппой в труде «*De incertudine et vanitate scientiarum*» (Антверпен, 1530). Затем о ней вновь забывают почти на три столетия, пока рукопись не была заново обнаружена Лессингом, который упоминает ее в своей диссертации «О древности масляной живописи из Теофила Пресвитера» (Берлин, 1794). С манускриптом Теофила Лессинг познакомился, когда занимался в библиотеке герцога фон Вольфенбюттеля. Еще в 1781 году в Брауншвейге он написал работу «К истории литературы из сокровищ библиотеки герцога Вольфенбюттеля». Однако рукопись из библиотеки Вольфенбюттеля оказалась не единственной, в последующие годы было найдено еще 11 списков. Самый древний из них «*Codex quelpherbutanus*» был издан в 1888 году Альбертом Илгом. Именно с этого, наиболее полного, списка А. А. Морозовым и С. Е. Октябревой был сделан русский перевод трактата Теофила<sup>1</sup>. Манускрипту Теофила посвящено больше публикаций и исследований, чем какому-либо иному из упомянутых трактатов<sup>2</sup>. Это связано в немалой степени с тем, что, в отличие от трактатов Бернского анонима, Ираклия и Петра из Сент-Омера, «Записка» Теофила отличается универсализмом. Автор не ограничивается областью живописи, но повествует о работе с металлами, стеклом, кожей, деревом, костью, драгоценными камнями. «Записка» Теофила — единственное из дошедших до нашего времени средневековых ремесленных сочинений, очерчивающее весь круг профессиональной деятельности средневекового живописца. По полноте охвата деятельности мастера с сочинением Теофила может сравниться лишь один манускрипт из сохранившихся до нашего времени. Это альбом Виллара из Оннекура. В отличие от «Записки» Теофила универсализм альбома Виллара де Оннекура охватывает деятельность не живописца, а архитектора. Исключительная ценность альбома состоит также и в том, что в отличие от всех вышеупомянутых

<sup>1</sup> Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах» / пер. А. А. Морозова и С. Е. Октябревой; под ред. А. В. Виннера // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 7. 1963. С. 66–184.

<sup>2</sup> *Dodwell C. R. Theophilus. De Diversis Artibus.* London, 1961; *Frinta M. S. A Note on Theophilus, Maker of Many Wonderful Things.* — *Art Bulletin.* Vol. XLVI. № 4. December. 1964. P. 525; *Hawthorne J. G., Smith C. S. On Divers Arts. The Treatise of Theophilus.* Chicago, 1963; *Holt E. G. A Documentary History of Arts.* New York, 1957. P. 1–15; Ilg A. 1) *Theophilus Presbyter. Schedula Diversarum Artium.* Vienna, 1847; 2) *Eitelberger Quellenschriften.* Bd V. Wien, 1963; *Theophile prete et moine Essai sur divers arts.* Paris, 1843.



трактатов, которые хотя и были популярны в XIII веке, но создавались на протяжении VIII–XII веков (исключая трактат Петра из Сент-Омера, время создания которого конец XIII века), альбом Виллара де Оннекура был составлен в XIII веке и отразил специфические черты искусства этой эпохи. Впервые к альбому Виллара де Оннекура было привлечено внимание французским историком Ж. Кишера (J. Quicherat), который провел масштабное исследование по выяснению биографии Виллара де Оннекура<sup>1</sup>. Однако на самом деле честь открытия записной книжки французского архитектора XIII века, известной как «Album de Villard de Honnecourt», принадлежит историкам и общественным деятелям Альфреду Дарселю и Жану-Батисту Лассюсу. Работая в библиотеке аббатства Сен-Жермен-де-Пре<sup>2</sup>, Ж.-Б. Лассюс составил глоссарий и комментарии к разрозненным пергаментным листам с готическими архитектурными рисунками, а также изображениями людей, животных, орнаментов, церковной утвари. Пометка, стоявшая на первом листе находки, указывала, что одним из последних владельцев, пользовавшихся альбомом в профессиональных целях, был некто Алессис Фелибьенс (XV в.). Ж.-Б. Лассюс установил, что он был родственником Д. М. Фелибьена (D. Michel Felibien) и Ж. Ф. Фелибьена (Jeanne Francois Felibien), умерших соответственно в 1719 и в 1733 годах и похороненных на кладбище аббатства Сен-Жермен-де-Пре. Вероятно, альбом средневекового архитектора достался им по наследству, а со смертью Жана Франсуа Фелибьена перешел в собственность монастырской библиотеки. Сообщение о своей находке Ж.-Б. Лассюс и А. Дарсель впервые сделали в журнале «Revue Archeologiques», а несколько месяцев спустя была осуществлена первая публикация памятника с их небольшой аннотацией<sup>3</sup>. Это было факсимильное издание, точно воспроизводящее внешний вид источника. Ж.-Б. Лассюс и А. Дарсель предприняли и второе, более подробно аннотированное издание альбома Виллара де Оннекура<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Quicherat J. Notice sur l'album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle. *Revue archeologiques*, 1849. Vol. 6. N. 65–80, 164–188, 211–226.

<sup>2</sup> Библиотека Парижского монастыря Сен-Жермен-де-Пре была основана в X веке. Это старейшее книгохранилище во Франции в течение столетий вобрало в себя ряд библиотек и архивов, подаренных, купленных и завещанных монастырю их владельцами.

<sup>3</sup> Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siele reproduction des 66 pages et dessins du manuscrit francais 19093 de la Bibliotheque nationale. Paris.

<sup>4</sup> Lassus J. B. A., Darcel A. Album de Villard de Honnecourt, manuscript publie en facsimile. Paris, 1858.

А через год, в 1859 году, в Лондоне вышел в свет первый английский перевод альбома Виллара де Оннекура, осуществленный Робертом Уиллисом, положивший начало изучению этого памятника в Европе<sup>1</sup>.

Первой монументальной монографией, рассматривающей альбом Виллара де Оннекура и как историко-художественное явление, и как своеобразный феномен средневекового мировоззрения, является исследование Ханса Ханлозера (H. Hahnloser)<sup>2</sup>. В исследовании альбома он, несомненно, придерживался культурологического подхода, начало которому было положено Э. Малем (E. Male)<sup>3</sup> и П. Франклем (P. Frankl)<sup>4</sup> и для которого характерен анализ источника на широком историко-культурном фоне. Х. Ханлозеру удалось установить, что в альбом вносились дополнения двумя мастерами, которым он принадлежал после смерти Виллара де Оннекура. Х. Ханлозер классифицировал рисунки из альбома тематически и по источникам происхождения, установил их связь с современной Виллару схоластической литературой и более ранними авторами, имевшими хождение в XIII веке.

Последним по времени исследованием, посвященным альбому Виллара де Оннекура, является труд К. Барнеса (C. F. Barnes)<sup>5</sup>. Вместе с книгой Х. Ханлозера труд К. Барнеса представляет собой наиболее полное историческое и искусствоведческое исследование этого памятника. К сожалению, российское искусствоведение не уделяло достаточного внимания альбому Виллара де Оннекура. В настоящее время ему посвящен параграф из IV главы книги К. М. Муратовой «Мастера французской готики»<sup>6</sup>, а также отдельные упоминания в монографиях обобщающего характера Ц. Г. Нессельштраус<sup>7</sup> и О. А. Лясковской<sup>8</sup>. Тем интереснее представить первую попытку исследования в отечественном искусствоведении альбома Виллара де Оннекура, опирающуюся на анализ не

<sup>1</sup> Willis R. Album de Villard de Honnecourt. London, 1859.

<sup>2</sup> Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt. Wien-Graz, 1935.

<sup>3</sup> Male E. L'art religieux du XIII siecle en France. Paris, 1923.

<sup>4</sup> Frankl P. Der Beginn der Gothik und das allgemeine Problem des stilbeginns. München, 1924.

<sup>5</sup> Barnes C. F. Villard de Honnecourt. The Artist and his Drawings. A critical Bibliographia. Boston, 1982.

<sup>6</sup> См.: Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988. С. 206–219.

<sup>7</sup> См.: Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. Л.; М., 1964.

<sup>8</sup> См.: Лясковская О. А. Французская готика. М., 1973.

только рисунков, но и текста (также впервые переведенного на русский язык) и затрагивающего не только искусствоведческие, но и культурно-исторические и философские аспекты.

Когда в 1848 году, исследуя древности библиотеки аббатства Сен-Жермен-де-Пре, Ж.-Б. Лассюс открыл новый средневековый манускрипт, его взору предстали 33 разрозненных пергаментных листа с рисунками и подписями. Они были сложены в кожаный переплет, завязывавшийся на две тесемочки. На последнем из сохранившихся листов один из старых владельцев книги, некто Мансель, написал, что в альбоме 41 лист. Так как эта запись относилась к концу XV века, Х. Ханлозер предположил, что первоначально в альбоме было 50 листов, треть из которых (17 листов) была утеряна. Длина листов варьировалась от 232 до 240 мм, а ширина — от 135 до 145 мм, т. е. это была небольшая книжица, удобная для ношения у пояса, не занимающая много места в дорожной поклаже. На листах кроме рисунков имеются записи, разница в почерках которых дала исследователям основание выделить еще двух мастеров — авторов альбома, названных *magister 2* и *3*<sup>1</sup>. Однако большая часть уцелевших листов принадлежала создателю альбома — Виллару де Оннекуру\*. На первой странице альбома он называет себя, попутно раскрывая цели создания своего альбома. «Виллар де Оннекур приветствует тебя и просит всех, кто будет работать с помощью этой книги, молиться за его душу и поминать его. За это в этой книге любой сможет найти хороший совет для великого дела каменного строительства и механизмы для плотничных работ; здесь ты также найдешь работы по технике рисования, такое искусство, как геометрия, указывает и учит нас»<sup>2</sup>.

С первого же листа этого памятника мы сталкиваемся с его противоречивостью. С одной стороны, альбом представляет собой учебное пособие для средневекового архитектора, однако процесс создания сви-

<sup>1</sup> См.: *Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt*. Wien, 1935. S. 194–196. — Х. Ханлозер считает, что «мастер-2» работал около 1260 года, а «мастер-3» — около 1280 года.

<sup>2</sup> «Wilars de Honnecourt vos salue et si proie a tos ceus qui de ces engiens ouverrouit c 5, on trovera en cest livre, quil proient por s 5, arme et qu 5, il lor soviengne de lui, car en cest livre puet on trover grant concel de le grant force, de maconerie et des engiens de carpenterie, et si troveres le force de le portraiture, les trais, eusi come li ars de jometrie le commande et ensaigne». — *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel*. Paris. P. 5 (f. 1v).

детельствует о нем как о личной записной книжке или книге путевых заметок. Альбом Виллара — это творение профессионала, но в отличие от других профессиональных трактатов (например, Теофила, Ираклия, Петра из Сент-Омера) в нем отсутствуют богословские и мистические рассуждения. В отличие от подавляющего большинства технико-технологических трактатов, созданных до Виллара и создававшихся в XIII веке, его альбом написан не на ученой латыни, а на старофранцузском языке (северном наречии *d'oil*, что косвенно характеризует автора альбома как человека демократичного), а то, что он часто употребляет местоимение «я» с чувством профессиональной гордости, говорит о Вилларе де Оннекуре как о человеке независимом в суждениях. Его независимость не в последнюю очередь подкреплялась материальным достатком. Оплата дня работы архитектора в XIII веке доходила до 15 су и была такой же, как у рыцаря из наемного войска в крестовом походе<sup>1</sup>. Это было одно из самых высоких вознаграждений для людей наемного труда.

О жизни Виллара де Оннекура сохранилось мало сведений. Он родился в один год со знаменитым схоластом Александром Хэльским, был ровесником Винсента из Бове и Альберта Великого. Уроженец Пикардии, свое архитектурное образование он получил на строительстве собора Нотр-Дам-де-Восель, в своей родной провинции. В поисках работы он путешествует, посещает различные города Франции, Швейцарии, Германских земель, Венгрии.

Расцвет деятельности Виллара де Оннекура как архитектора пришелся на 30-е годы XIII столетия, именно к этому времени относится большинство рисунков из его альбома. Это время характеризовалось нарастанием многочисленных перемен в различных областях средневекового бытия, современники Виллара де Оннекура ожидали «чуда» и «царства полдневного света», в писаниях *litterati* XIII века часто звучат слова *regnum novum, mutatio*. Мутации, перемены<sup>2</sup> были повсюду:

<sup>1</sup> См.: Муратова К. М. Указ. соч. С. 297.

<sup>2</sup> Постановления соборов XIII века, принявшие догмат о *filioque*, скорее всего, аккумулировали многие явления второй половины XII–XIII веков, которые современники определяли как «перемены» (*mutatio*), «новое царство» (*regnum novum*). Это и культурный космополитизм при дворе «удивления мира» (*stupor mundi*) Фридриха II Гогенштауфена, и «Хартия вольностей» английского короля Джона Безземельного, где впервые прозвучала идея прав человека, и

в мире и людях, в вещах и мыслях. Гуго Сен-Викторский, Фульхерий Шартрский, Доминик Гундиссалинус, Иоанн Солсберийский и особенно Роберт Гроссетест на рубеже XII–XIII веков, по-новому интерпретируя положения Дионисия Ареопагита и Иоанна Скота Эриугены, осмысливают универсум как стройное целое, согласованное и великолепное, многообразие форм которого есть результат перехода из спиритуальной сферы в сферу физическую, прежде всего посредством метафизического Божественного света. Человек провозглашался венцом творения, красота мыслилась как блеск истины, интеллигибельный свет царил в умах лучших схоластов Европы, однако воплотить эти интеллектуальные и ментальные изменения было дано не университетским профессорам, а смиренному монаху.

Деревенский сирота Сугерий (Сюжер), превратившийся в лоне церкви в аббата Сен-Дени, друга короля Людовика VI Толстого, знатока художественных ценностей и почитателя Дионисия Ареопагита, начиная в 1137 году перестройку аббатства, был движим прежде всего желанием осветить храм Божественным светом. Архитектурные новшества аббатства вобрали в себя находки протогоthicеских сооружений, возникавших в первой половине XII века в долине реки Уазы, в Париже, Бове, Мориенвале, Понтуазе<sup>1</sup>, и «привели к созданию величественного провозвестника будущего торжества готики — церкви королевского аб-

распространение механических часов, что позволило измерить то, что раньше принадлежало только Богу, и конечно, огромное духовное влияние Иоахима дель Фьоре и Франциска Ассизского. Среди иных ментальных перемен эпохи важную роль играл процесс имманентизации, т. е. вычленения в основных смыслах культуры индивидуального, личностного, доступного и понятного среднему человеку эпохи. XIII век стал временем вытеснения латыни из литературы, юриспруденции, ремесла, политики, искусства. Латынь становится в основном языком науки и теологии, церкви и университета, т. е. тех областей, где сосредоточивался Логос культуры. Так, схоластические трактаты в XIII веке по-прежнему пишутся на латыни, тогда как готический мастер Виллар де Оннекур создает свою книгу путевых заметок на одном из диалектов французского языка. Распространение номиналистических взглядов означало возрастание внимания к миру единичных материальных предметов и к зрению как к органу, при помощи которого человек получает наибольшую информацию об этом мире. Оптические проблемы чрезвычайно волновали людей XIII века.

<sup>1</sup> *Bilson J. Les voutes de ogives de Mориенвал. Bulletin Monumental. LXXVII, 1908; Focillon H. Art de Occident. Le Moyen Age roman et gothique. Paris, 1955; De Lasterie R. Le architecture religieux en France a l'epoque gothique. Vol. I–II. Paris, 1926.*

батства Сен-Дени»<sup>1</sup>. Став королем в 1226 году, Людовик IX повел интенсивную строительную деятельность, способствуя распространению по французским провинциям новой архитектурной манеры.

Приближенный короля Жан де Жуанвиль, характеризуя его строительную деятельность, пишет: «И как писец, иллюминирующий книгу золотом и лазурью, упомянутый король украсил свое королевство прекрасными аббатствами»<sup>2</sup>. В те годы, когда Виллар де Оннекур создавал свой альбом, в Париже работали Жан де Шелль, Пьер де Шелль, Жан де Бутелье, Жан Риви, в Суассоне — мастер Бернар, в Реймсе — Жан д'Орбе, Жан ле Лу, в Амьене — Робер де Люзарш, Пьер де Кормон, блистательная плеяда французских архитекторов первого «готического поколения».

Рисунки альбома Виллара де Оннекура (во всяком случае, на сохранившихся листах) свидетельствуют о нем как о готическом архитекторе, профессионально владеющем новой готической строительной терминологией. Виллар, путешествующий и работающий, как и его собратья-архитекторы, в разных странах Европы, способствовал распространению архитектурного «французского опуса».

Можно утверждать, что Виллар де Оннекур является одним из «новых людей» (*homo nuovo*) XIII века, чей альбом имел целью и служил делу обучения новой архитектурной манере следующих поколений зодчих. Исследователи альбома Виллара де Оннекура неоднократно отмечали, что он являет собой собрание образцов, на которых основывался творческий метод готического мастера<sup>3</sup>.

Альбом французского архитектора не единственная книга образцов, дошедшая до наших дней. Это и несколько листов романского времени, хранящиеся в Парижской национальной библиотеке<sup>4</sup>, три листа конца XII века из музея Фрайбурга-им-Брайсгау<sup>5</sup>, рукопись Адемара Шабанн-

<sup>1</sup> Муратова К. М. Указ. соч. С. 229.

<sup>2</sup> Цит. по: Мокрецова И. П., Романова В. А. Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1200–1270 гг. М., 1983. С. 10.

<sup>3</sup> См.: Муратова К. М. Указ. соч. С. 206–219; Barnes C. F. Villard de Honnecourt. The Artist and his Drawings. A. Critical Bibliographia. Boston, 1982; Branner R. Three problems of V. de Honnecourt manuscript. Art Bulletin, 1957. Vol. XXXIX. N 1. P. 61–66; Hahnloser H. Villard de Honnecourt. Wien, 1935.

<sup>4</sup> Woodruff H. The illustrated Manuscripts of Prudentius. Studies. N 7. 1929. P. 36; Scheller R. W. A Survey of Medieval Model Books. Haarlem, 1963. P. 15–17.

<sup>5</sup> Scheller R. W. A Survey of Medieval Model Books. Haarlem, 1963. P. 49–52.

ского из Лейденской библиотеки<sup>1</sup>, книги образцов из Эйнзидельна<sup>2</sup> и Вольфенбюттеля<sup>3</sup>. Среди сохранившихся книг образцов XIII века — рукопись из австрийского монастыря Ройн, хранящаяся в Венской национальной библиотеке, но ее плохая сохранность позволяет рассмотреть лишь несколько фигурных сцен, изображений животных, инициалы и растительный орнамент<sup>4</sup>. Из других книг образцов XIII века сохранился свиток из Верчелли<sup>5</sup> и манускрипт с иллюстрациями «Кредо» Жана де Жуанвиля<sup>6</sup> — они являются специально созданными образцами для конкретных стенных росписей. Редким примером книги образцов на анималистические темы является английский бестиарий второй трети XIII века, хранящийся в библиотеке Гарвардского университета<sup>7</sup>. На этом фоне уникальная ценность альбома Виллара де Оннекура состоит не только в том, что это хорошо сохранившаяся книга образцов, в сравнении с вышеупомянутыми, но и в том, что в альбоме затронуты самые разнообразные аспекты работы готического архитектора, чем определяется широкий круг тем для рисунков — образцов. Немаловажным представляется и тот факт, что альбом создавался в период классической готики и отразил художественное мышление и методы работы средневекового мастера в эпоху блистательных достижений готического стиля. Образец как алгоритм для последующих творческих импровизаций существовал и раньше, однако явление строительных лож и цехов, формирование архитектурных школ, развитие системы обучения мастеров, включающей путешествия по странам, и знакомство с иными архитектурными традициями во время крестовых походов<sup>8</sup>, — все это

<sup>1</sup> Ancient Book Illustration. Cambridge; Mass, 1959. P. 113; Scheller R. W. Ibid. P. 53–56; Weitzmann K. Studies in Roll and Codex. Princeton, 1947. P. 95.

<sup>2</sup> Scheller R. W. Ibid. P. 64–68; Wald de E. T. The art of Scriptorium of Einsiedeln. Art Bulletin. VII. 1924–1925. P. 79–80.

<sup>3</sup> Ibid. P. 78–83.

<sup>4</sup> Ibid. P. 84–87.

<sup>5</sup> Ibid. P. 95–96.

<sup>6</sup> Friedman L. G. Text and Iconography for Joinville Credo. Cambridge; Mass, 1958; Scheller R. W. Ibid. P. 97–100.

<sup>7</sup> Ives S. A., Lehmann-Haupt H. An English 13th Century Bestiary. New York, 1942; Scheller R. W. Ibid. P. 101–103.

<sup>8</sup> В документах XII–XIII веков упоминаются архитекторы, принимавшие участие в крестовых походах и строившие замки и укрепления латинских государств Палестины. Например, Одо де Монтрейль строил укрепления в Яффе. — См.: Fedden R. Crusader Castels. London, 1950.

способствовало появлению и распространению кратких, конкретных и профессиональных пособий, сборников образцов. Однако потребность в таких сборниках проистекала не только из усложнившейся архитектурной и художественной практики. Главная причина — в специфике меняющегося в XIII веке мировоззрения, теоретически обоснованного высокой схоластикой. Концепция творческой деятельности человека в эту эпоху исходила из фундаментального мировоззренческого принципа *ad imaginem Dei* и *imitatio Christi*, представляя, таким образом, творчество как имитацию, повторение некоего метафизического архетипа той или иной вещи или действия. Не случайно символом художника в готическом искусстве была обезьяна, чей образ связывался с копированием, подражанием.

Идеи об исходном образце были чрезвычайно популярны на рубеже XII–XIII веков, они широко бытовали в схоластических кругах и различными путями распространялись в обществе. «Социальная система находилась в процессе ориентации к городскому профессионализму, что обеспечивало почву, на которой клирик и мирянин, поэт и юрист, ученый и ремесленник могли обращаться друг с другом почти на равной ноге», — писал Э. Пановский<sup>1</sup>. В популярном в 20-е годы XIII столетия трактате «*De forma*» Р. Гроссетест, кстати, сам активно участвовавший в строительстве Линкольнского собора<sup>2</sup>, постулировал, что образец для художника — это начальная форма, к которой он обращается и по подобию которой изготавливает свое произведение. Образец был необходим готическому мастеру не только как начальная визуализация творческой идеи — посредством системы образцов вырабатывалась иконография, канон, наиболее полно отражающий основные черты нового художественного стиля. Сборники образцов помогали упорядочить круг сюжетов, способы их выполнения, давали необходимые знания для инженерно-строительной и художественной работы. Такие сборники, как и многое в средневековой культуре, были явлением полисемантическим, многофункциональным. С одной стороны, их можно рассматривать как сборники конструктивной и иконографической информации (своеобразные художественные «банки данных»), с другой — это учебные пособия, практические руководства. Вся эта функциональная неоднознач-

<sup>1</sup> *Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957. P. 24.*

<sup>2</sup> *Brooke C. From Alfred to Henry III. 871–1272. London, 1974.*



ность в полной мере отразилась в альбоме Виллара де Оннекура. В то же время было бы некорректно видеть в этом альбоме только сборник образцов для работы архитекторов и каменщиков. Почему тогда в нем присутствуют зарисовки жонглера, дрессирующего льва (л. 24), рассуждения о «вечном двигателе» (л. 5), рецепт для эпиляции (л. 21v), надгробие сарацина (л. 6), рецепт микстуры для лечения ран (л. 33), стенобитная машина (л. 30), приспособление для обогривания рук (л. 9)? Как полагают Х. Ханлозер и П. Франкль, альбом Виллара де Оннекура первоначально формировался как личная записная книжка и книга путевых зарисовок, сделанных во время путешествий, а затем (очевидно, к концу жизни мастера, когда появились ученики) превратился в учебное пособие. На это косвенно указывает тот факт, что подписи ко многим рисункам Виллар де Оннекур начинает словами «*Ki velt faire*» или «*Que se vos voleis faire*» — «Если кто хочет сделать (изготовить)...». После смерти мастера альбом остался, очевидно, в его «родной» ложе каменщиков св. Квентина и превратился в цеховую книгу образцов, которой пользовались до XV века, на что указывают последующие дополнения, внесенные в альбом (л. 1, 2, 2v, 3, 8, 8v).

В XVI веке, когда готика уходит с исторической арены, альбом попадает в руки семьи Фелибьен, и его последние владельцы были похоронены в первой половине XVIII века в аббатстве Сен-Жермен-де-Пре. Появление альбома Виллара де Оннекура естественно и закономерно для XIII века. Многие архитекторы, каменщики, скульпторы, иногда живописцы при отсутствии карманов в готическом костюме носили у пояса вместе с измерительными инструментами и книжечки для набросков<sup>1</sup>. Эти записные книжки не были черновиками, которые ревниво оберегали от постороннего взгляда, их сюжеты обсуждались, на них учились и многие из них становились достоянием цехов; однако только альбому Виллара де Оннекура выпала счастливая историческая судьба — сохраниться в веках. Таким образом, альбом Виллара де Оннекура прошел эволюцию от книги путевых заметок — через учебник — к цеховой книге образцов. Большая часть материала альбома принадлежит Виллару де Оннекуру<sup>2</sup>. Материал, который он собрал, настолько разнообразен,

<sup>1</sup> *Schelby L. R. The Education of Medieval English Master Masons. Medieval Studies. XXXII. P. 1–26.*

<sup>2</sup> Рисунки «мастера-2» и «мастера-3» относятся, в основном, к инженерно-строительным вопросам (л. 20, 20v, 21v), а пометки XV века — это не имеющие

что позволил в дальнейшем использовать альбом и как учебное пособие, и как книгу образцов. Разнообразие материала закономерно ставит вопрос об источниках сюжетов альбома, так как очевидно, что одни путевые заметки не обеспечили бы столь разносторонней информации. Мысль о различных источниках альбома возникает с первых же попыток классифицировать рисунки в нем<sup>1</sup>. Тематически их можно разделить на следующие группы: 1) архитектура (фасады, планы, разрезы) — л. 6v, 9v, 10, 10v, 14v, 15, 15v, 17, 21, 30v, 31, 31v, 32, 32v; 2) инженерное дело и механизмы — л. 5, 9, 22v, 23, 27v, 29, 30; 3) плотницкое дело — л. 17v; 4) рисунки для скульптуры и витража — л. 1, 1v, 2, 2v, 3v, 4, 4v, 8, 8v, 11, 11v, 12, 12v, 13, 13v, 14, 16, 16v, 22, 23v, 25, 25v, 26, 26v, 27, 28, 28v; 5) геометрические композиции — л. 18, 18v, 19, 19v, 20, 20v; 6) орнаменты — л. 5, 5v, 29, 29v; 7) животные — л. 1, 2, 4, 7v, 9, 18v, 19v, 4v, 26; 8) мебель, утварь — л. 7, 27v.

Источником большой группы архитектурных рисунков являются путевые впечатления. Это закономерно, так как многие готические сооружения только строились или были недавно окончены, и сборников образцов готических фасадов и планов еще не существовало. По рисункам в альбоме можно попытаться восстановить маршрут путешествий Виллара. Первая, наиболее ранняя, группа архитектурных зарисовок — это церкви городов его родной провинции Пикардии: Камбре, Сен-Кантена, Лана. Завершив архитектурное образование, Виллар путешествует по провинции, делая зарисовки с готических сооружений. Особенно его впечатляет Ланский собор (может быть, первое законченное готическое сооружение, увиденное Вилларом). Под рисунком Ланской башни он пишет: «Я бывал во многих землях, и в дальнейшем ты найдешь в этой книге подтверждение этому; но никто и никогда подобной башни не видел — такой, какая есть в Лане»<sup>2</sup>. Далее путь Виллара лежал на юг, где в 1211 году развернулось строительство Реймского собора. Красота и законченность его архитектурных форм произвела впечатление на Виллара, и он посвящает им несколько листов своего альбома: зарисовывает

значения надписи, таблички и гербы (л. 1, 2, 2v, 3, 8, 8v).

<sup>1</sup> Первая попытка классифицировать рисунки была сделана Х. Ханлозером в 1935 году.

<sup>2</sup> «J'ai este en multi terres, si com vos pores trover en cest livre; en aucun lin onques tel tor ne vi com est cele de Loon». — *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle* annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel. Paris. P. 7 (f. 9v).

внешний вид капельных апсид — л. 30v, 31, разрезы внутреннего и внешнего вида боковых стен — л. 31v, конструкцию пилонов — л. 32, разрез стены и аркбутанов часовен собора — л. 32v. Наверняка Виллар посещал строительство собора в Амьене, начавшееся в 1220 году, ведь Амьен находился всего лишь в дне пути на запад от Камбре и Сен-Кантена. Очень вероятно, что амьенские зарисовки существовали и смогли быть среди рисунков на не дошедших до нашего времени 17 листах. Из Реймса, спускаясь по реке Марне, Виллар де Оннекур достигает города Мо, где зарисовывает план и хор церкви Сен-Этьенн. Из Мо лежала прямая дорога в Шартр, где в 30-х годах XIII столетия завершались витражи собора. Здесь Виллар де Оннекур зарисовывает розу. Дорога из Мо в Шартр лежит через Париж и Сен-Дени, и, конечно, Виллар не мог не посетить город, где зародилась новая архитектурная манера, и не сделать зарисовок с Нотр-Дам-де-Пари и Сен-Дени. В какой-то степени подтверждением тому может быть рисунок головы, покрытой листвой (л. 5v), напоминающий растительные рельефы и капители колонн собора Парижской Богоматери. Возможно, во время пребывания в Шартре Виллара де Оннекура пригласили в Венгрию, и ему пришлось ехать по южногерманским землям и швейцарским кантонам — так, вполне вероятно, появились зарисовки церкви в Лозанне. Манера заполнения, когда на одном листе размещаются и полы венгерской церкви, и пилоны Реймского собора, и роза собора Нотр-Дам в Шартре (л. 15v), свидетельствуют о том, что дорожная книжка заполнялась не в строго хронологическом порядке, а исходя из наличия свободных мест на листах. Анализируя маршрут путешествий Виллара де Оннекура, запечатленный в его альбомных рисунках, с большой долей вероятности можно предположить, что Виллар не мог проехать мимо Амьена, Сен-Дени и Парижа и что на утраченных листах могли быть зарисовки готических построек этих городов.

Вторую группу составляют рисунки отдельных человеческих фигур и групповые композиции. Это наиболее многочисленная группа зарисовок. Здесь у Виллара де Оннекура можно найти фигуры 12 апостолов (л. 1v), короля под балдахином (л. 11v), фигуры гордыни и смирения (л. 3v), стоящую фигуру благословляющего Христа (л. 27v), фигуры святых (л. 27), старцев (л. 25v), молодых людей (л. 14). Каковы источники этой группы рисунков? Несомненно, одним из них были все те же путевые впечатления. Так, многое из этой группы могло появиться в результате знакомства со скульптурой и витражами соборов Лана, Реймса,

Шартра, Амьена, Парижа. Исследователи давно установили иконографическое сходство рисунков Виллара де Оннекура и скульптуры Шартра, Реймса, Страсбурга<sup>1</sup>. Однако сводить происхождение этой группы рисунков к одним путевым впечатлениям некорректно. Надо учитывать, что в эпоху формирования и распространения готики мастера часто использовали в качестве образца уже существовавшие зарисовки, а не только скульптурные композиции, увиденные во время путешествий. Так, мастера Реймского собора пользовались рисунками с правого тимпана северного фасада трансепта Шартрского собора, на котором изображена история Иова, зарисовками парижского «Страшного суда» и сцены «Воскресения из мертвых» в Амьенском соборе, скульпторы собора в Руане — зарисовками реймской пластики, а скульпторы Мо — рисунками с портала св. Стефана собора Парижской Богоматери<sup>2</sup>. Весьма вероятно, что Виллар для своих рисунков этой группы использовал альбомы или отдельные листы с прорисовками — образцами, имевшими хождение по всей Европе — от Франции до Руси. О существовании таких образцов сообщают уже раннесредневековые документы<sup>3</sup>.

Известно, что в Средние века сохранялась идущая от античных времен практика создания образца на покрытых воском табличках. Были распространены и отдельные пергаменные листы с образцами для живописи, скульптуры, витража. Косвенно их распространение указывает на тот факт, что к концу XII века искусство выделки пергамена достигло своего апогея. Ни до ни после XIII столетия не выделялся такой тонкий и белый пергамен с поразительно высокой сохранностью, которая была потеряна в более поздние времена. К XIII веку его производство окончательно перешло из монастырей в городские мастерские, что увеличило количество производимого пергамена. Мастера XIII века научились выделять тончайший пергамен «карманных» размеров, именно на таких листах создавался альбом Виллара де Оннекура<sup>4</sup>. К. М. Мурато-

<sup>1</sup> См.: *Adhemar J.* Influences antiques dans l'art du Moyen Age francais. Recherches sur les sources et les themes inspiration. London, 1939; *Evans J.* Art in Medieval France. 987–1498. London, 1952; *Hahnloser H. R.* Villard de Honnecourt. Wien Grats, 1935.

<sup>2</sup> См.: *Муратова К. М.* Мастера французской готики. М., 1988. Гл. IV.

<sup>3</sup> *Cassiodori Senatoris Institutionis.* Ed. R. A. Mynors. Oxford, 1934. P. 76–77; *Scheller R. W.* Ibid. P. 15–17.

<sup>4</sup> См.: *Мокрецова И. П., Романова В. А.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1200–1270 гг. М., 1983. С. 13–15.

ва приводит интересное упоминание об образцах на пергаменных листах, взятое у Л. Ф. Зальцман (L. F. Salzman), о том, что жена художника Иоанна Мимма, умершего от чумы в 1348 году, передала его подмастерью Виллиаму третью часть листов с образцами, инструменты и сундук для их хранения<sup>1</sup>. Подобные сведения об использовании рисунков-образцов для скульптуры и витража приводит и Дж. Эванс<sup>2</sup>.

Анализируя рисунки Виллара де Оннекура для скульптуры и витража, нельзя не отметить, что существовал еще один иконографический источник для этой группы изображений — книжная миниатюра. Использование книжной миниатюры в качестве основы для живописных и скульптурных образцов не было чем-то новым для готики. Романским мастерам, работавшим над оформлением церквей, часто давались иллюминированные кодексы в качестве образцов. На это обратил внимание еще Э. Маль<sup>3</sup>. К XIII веку влияние миниатюрной живописи на скульптуру и витраж усилилось, и вот почему. Если в XII веке основным потребителем иллюминированных рукописных книг был сравнительно узкий круг деятелей церкви, то процессы, происходившие в XIII веке (рост городов, распространение грамотности, появление новых монашеских орденов и новых форм благочестия), привели к тому, что значительно увеличилось число заказчиков рукописной книги. Для многих в XIII веке (богатых горожан, легистов, университетских профессоров) владеть украшенной книгой стало не только вопросом благочестия, но и престижа. Так же как в предшествующие века, иллюминировались главным образом религиозно-литургические книги — прежде всего Библии и Псалтири, значительную группу иллюминированных кодексов составляли литургические книги: евангелиарии, миссалы, бревиарии, понтификалы. На протяжении всего XIII века их в большом количестве изготовляли в центральной и особенно в северной Франции. Интересно, что товарищ Виллара де Оннекура, с которым он какое-то время сотрудничал, — Пьер де Корби — происходил из северной провинции Корби, крупнейшего центра книжной миниатюры, откуда книги расходились по всей Европе, влияя на европейское искусство книжной миниатюры. О том, что Виллар использовал для части рисунков своего альбома

<sup>1</sup> Муратова К. М. Мастера французской готики. М.: Искусство, 1988. С. 308.

<sup>2</sup> Evans J. Ibid. P. 97.

<sup>3</sup> Male E. *Le'art religieux du XIII siecle au France*. Paris, 1922. P. 8–11, 20–106.

книжную иллюстрацию, свидетельствуют иконографические, стилистические особенности его рисунков, а также их сюжеты. Подавляющее большинство рисунков для скульптуры и витража сюжетно и иконографически близки к «Морализованной Библии», списки которой хранятся в библиотеках Парижа, Вены, Толедо, Оксфорда и Лондона. Это рисунки Распятия и апостолов, Богоматери и суда Соломона, Ирода и волхвов, благословляющего Христа. О влиянии книжной миниатюры свидетельствуют и орнаментированные инициалы святых (л. 6v), и образец для узора покрытий скамей церковного хора (л. 29), напоминающий орнаментику иллюстрированных библий и псалтирей, выходивших из скрипториев севера и северо-запада Франции<sup>1</sup>. Помимо всего прочего внешний вид альбома Виллара де Оннекура напоминает столь распространенные в XIII веке «университетские» Библии, для которых были характерны скромный «карманный» формат, мелкое, «бисерное» письмо.

Анализируя письмо, которым сделаны записи в альбоме, автор данного исследования идентифицирует почерк Виллара де Оннекура с письмом, которым была написана Псалтирь, хранящаяся в рукописном отделе Российской национальной библиотеки (Лат. Q. v. 1, 72). Она была создана в Пикардии, родной провинции Виллара де Оннекура, в начале XIII века<sup>2</sup>. Так же как и альбом Виллара де Оннекура, Псалтирь написана готическим письмом с изломом вертикалей и ромбовидными формами букв d, o, b. В письме много штрихов после букв p, t, x, q. Сравнительно мало слияний и сокращений. Конечно, это не означает, что Псалтирь Q. v. 1, 72 создана Вилларом де Оннекуром: он не писец, да и во время создания книги ему было лет пятнадцать. Однако вполне вероятно, что в *schola grammatica* (грамматической школе), где — может быть, в Камбре, может быть, в Воселе — Виллар обучался латыни и искусству письма, мог преподавать монах, работавший в скриптории, из которого вышла вышеуказанная Псалтирь. Может быть, поэтому иконографически близки композиция мученичества Козьмы и Дамиана у Виллара (л. 27) и аналогичная иллюстрация в Псалтири (л. 52), а в календаре Псалтири упоминаются те же святые, что и у Виллара: Козьма, Дамиан, Этьенн, Мария Восельская. Но этим влияние книжной миниатюры на альбом Виллара де Оннекура не исчерпывается. Оно прослеживает-

<sup>1</sup> См.: Мокрецова И. П., Романова В. А. Ibid. С. 5–16.

<sup>2</sup> Там же. С. 64–91.

ся в художественно-стилистических особенностях рисунков Виллара и современной ему книжной миниатюры. Это прежде всего графичность рисунков: большинство из них выполнено острым пером, черным контуром обведены все детали. Кроме того, почти все фигуры у Виллара даны в трехчетвертном повороте, это правило действует с еще большей частотой в изображении лица, гораздо реже лицо изображается в профиль, еще реже — в фас. Часто фигуры у Виллара (как женщин, так и мужчин) «одеты» в длинные туники и широкие плащи. Все эти характерные стилистические черты группы рисунков для скульптуры и витража почти полностью совпадают с художественно-стилистическими особенностями французской книжной миниатюры первой половины XIII века<sup>1</sup>. А мастерство Виллара де Оннекура в линейном рисунке даже позволило Ф. Вицтуму (F. Vitztum) приписать ему исполнение некоторых иллюстраций Нойонского Миссала<sup>2</sup>. Все это позволяет утверждать, что для «второй» группы рисунков, предназначенных для скульптуры и витража, источниками послужили не только путевые впечатления и имевшие хождение в художественной среде листы с образцами, но и во многом книжная миниатюра.

С большой группой рисунков для скульптуры и витража онтологически связана группа так называемых геометрических композиций, так как, по Виллару, геометрия необходима для того, чтобы научиться рисовать. На л. 18v он пишет: «Здесь начинается описание техники рисования моделей посредством геометрии, так как она объясняет, как сделать эту работу легко»<sup>3</sup>. Геометрических замечаний в альбоме много: Виллар и его последователи полны уважительного преклонения перед геометрией: «такое искусство, как геометрия, указывает и учит нас», «на этих четырех листах получают фигуры посредством искусства геометрии», «все эти фигуры извлечены посредством искусства геометрии»<sup>4</sup> — такие подписи делают Виллар и «мастер-2», когда речь идет об обучении

<sup>1</sup> Там же. С. 16–27.

<sup>2</sup> Муратова К. М. Указ. соч. С. 311.

<sup>3</sup> «Ci commence li force des traits de portraiture, si con li ars de jometrie les ensaigne, por legierement ovrer». — Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel. Paris. P. 10 (f. 18v).

<sup>4</sup> «...ensi come li ars de jometrie le commande et ensaigne», «en ces IIII fueelles a des figures de l'art de jometrie...», «totes ces figures sunt estraites de jometrie». — Ibid. P. 5 (f. 1v). P. 10 (f. 19v), 11 (f. 20).

рисованию и конструктивным строительным принципам. Более того, архитектурные формы или мебель трактуются Вилларом прежде всего как сочетание геометрических форм. Так, часовая башня для Виллара де Оннекура — это сочетание квадратов и восьмиугольников, а аналог для Евангелия — треугольник с колоннами и арочками<sup>1</sup>. Геометрические рисунки в альбоме, конечно, не являлись плодом путевых зарисовок, они были призваны научить рисовать и дать начальные знания для строительных работ и наверняка были взяты Вилларом из специальных книг — но каких?

Лон Шелби, не один год изучавший систему обучения средневековых архитекторов, считает, что будущие архитекторы (в том числе и Виллар де Оннекур) знакомились с основами геометрии в грамматических школах при монастырях или городских церковных приходах, где учились говорить, писать, читать на латыни, а также изучали первую ступень «свободных искусств» — *trivium*: грамматику, логику, риторику<sup>2</sup>. Закончившие грамматическую школу продолжали обучение в *studia generalis* (генеральные, главные школы), которые функционировали при монастырях и соборах и где кроме *quadrivium* — второй степени «свободных искусств» — изучали социальные и экономические науки: монастику, историю, юриспруденцию, политику. Геометрические знания по «историческим» воззрениям XIII века пришли от Авраама, у которого в учениках был Эвклид, передавший затем эти знания египтянам, распространившим их на остальной мир. Через тамплиеров в XII–XIII веках в образованных кругах распространялась легенда о царе Тира — великом архитекторе Хираме, который помогал Соломону строить храм на горе Мория в Иерусалиме. Именно в контексте легенды о великом строителе Хираме в средневековую Европу попадает все то, что позже составит основы философии масонства, и во времена Виллара де Оннекура этот процесс набирал силу.

Мистическое осознание геометрии нашло отражение и в схоластических сочинениях: например, из 16-й книги «*Speculum Doctrinale*» «Великого зеркала» Винсента из Бове ясно, что автору была известна легенда

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 6 (f. 6v, 7).

<sup>2</sup> Schelby L. R. 1) The Education of Medieval English Master Masons. *Medieval Studies*. XXXII. 1970. P. 1–26; 2) The geometrical Knowledge of medieval master masons. *Speculum*. Vol. 47. 1972. № 3. P. 395–421.



о строителе Хираме<sup>1</sup>. Прослеживается явное сходство геометрических построений у Виллара де Оннекура и Роджера Бэкона, например методов создания лица анфас или способов вписания окружности в угол<sup>2</sup>, — все это позволяет предположить наличие общего источника подобных геометрических знаний, которые использовали как архитекторы, так и схоласты. Таким источником скорее всего была система обучения, действовавшая в Средние века, ведь будущие архитекторы и схоласты, легисты и врачи обучались в одних и тех же грамматических и генеральных школах. Известно, какое огромное место занимала геометрия во второй ступени *ars liberalis*, куда входили математика, геометрия, астрономия, музыка; где небесные тела представлялись прежде всего как тела геометрические, в математике часто применялся геометрический метод доказательств, а музыка мыслилась как гармония пропорций, рисующих геометрические картины<sup>3</sup>. Еще на заре средневековой культуры Боэций писал: «Полезьа геометрии тройная: служить знанию, здоровью и душе. Для первого она нужна механикам и архитекторам, для второго — врачам, для души — философам»<sup>4</sup>. Это высказывание являет собой перефразированное выражение Пифагора о том, что геометрия необходима для понимания Божественного, человека и природы. Из сопоставления этих двух высказываний следует, что врачам геометрия необходима для понимания человека (его здоровья), философам — для постижения Бога и духовной субстанции, архитекторам — для познания природы. Как здесь не вспомнить листы из альбома Виллара де Оннекура, где из треугольников появляются львы, а из звезды — орел!<sup>5</sup> Пифагорейские воззрения о сакрализации числа и геометрических форм, а также о небесной музыке сфер несомненно имели место в средневековой картине мира, однако в школах, где обучались будущие схоласты и архитекторы, основным источником геометрических знаний была геометрия Эвклида, известная че-

<sup>1</sup> См.: *Vincentius Belvacensis. Speculi Majoris. T. I–II. Speculum Doctrinale. Liber XVI. Venetus, 1591.*

<sup>2</sup> См.: *Fratris Rogeri Baconis, ordinis minorum Opus Majus. Londini, 1733. P. 66.*

<sup>3</sup> До сих пор такое геометрическое восприятие музыки сохранилось в индийской традиционной культуре, где слушающий мелодию пандит (человек, получивший классическое индийское образование) может графически изобразить ее в виде геометрических фигур.

<sup>4</sup> *Boetius. De geometriae. — Migne P. Patrologia Latina. Vol. 63. AB. 1353. Paris, 1847.*

<sup>5</sup> *Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle annote par J. B. A Lassus, A. Darcel. Paris. P. 10 (f. 18v, 19).*

рез латинские труды Марциана Капеллы, Исидора Севильского, Витрувия Руфуса<sup>1</sup>. Несомненно, что обучающиеся в генеральных школах были знакомы и с геометрическими трактатами своих современников, среди которых были «De divizione philosophia» Доминика Гундиссалинуса, «Practica geometriae» Гуго Сен-Викторского и появившаяся при жизни Виллара де Оннекура в 1220 году «Practica geometriae» Леонардо Фибоначчи. Лон Шелби считает, что наиболее популярным учебником геометрии была так называемая «Geometria Gerberti». Герберт Реймский (940–1003) свел из греческих и латинских авторов важнейшие геометрические представления, и этот компендиум стал очень популярен к середине XI века<sup>2</sup>. Широко распространено мнение о том, что в Средние века «имел место разрыв между теорией и художественной практикой, что они развивались без связи с друг другом... (однако) и теоретическая мысль, и художественная практика средневековья вращались вокруг некоей непреложной догматической концепции, что придало им поразительную слаженность и целенаправленность»<sup>3</sup>. Соглашаясь с автором приведенной цитаты, хочется добавить, что теоретическое и художественное единство достигалось в том числе и за счет единой системы обучения и для архитекторов, и для схоластов. Отзвуком этого образовательного единства может являться и тот факт, что Виллар де Оннекур знает схоластическую терминологию, на что обратил внимание Э. Панофский<sup>4</sup>. Так, на л. 15 Виллар пишет: «Это хор Виллара де Оннекура и Пьера де Корби, придуманный ими в сотрудничестве (в процессе обсуждения)»<sup>5</sup>. Выражение *inter se disputando* являлось типично схоластическим оборотом, часто употребляющимся на средневековых диспутах. Таким образом, наиболее вероятным источни-

<sup>1</sup> См.: Martian Capellae et Nuptis Philologiae et Mercurii. Libri VI. Ed. Eysenhardt. Leipzig, 1866; Cassiodori Senatoris Institutiones. Liber II. Cap. VI. Ed. Mynors. Oxford, 1937. P. 150–153; Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarum sive Originum. Libri XX. Liber III. Cap. VIII–XIV. Ed. by W. M. Lindsay. Oxford, 1911; Stahl W. C. H. Roman Science. Origins, Development and Influence to the Later Middle Ages. Madison, 1982.

<sup>2</sup> Schelby L. R. 1) The Education of Medieval English Master Masons. Medieval studies. XXXII. 190. P. 1–26; 2) The geometrical knowledge of medieval master masons. Speculum. Vol. 47. 1972. № 3. P. 395–421.

<sup>3</sup> Муратова К. М. Указ. соч. С. 56–57.

<sup>4</sup> См.: Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957. P. 87.

<sup>5</sup> «Istud bresbiterium invenerunt Ulardus Hunecort et Petrus de Corbeia inter se disputando». — Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel. Paris. P. 9 (f. 15).

ком геометрических рисунков в альбоме Виллара де Оннекура является популярный учебник по геометрии «*Geometria Gerberti*», по которому учились не только архитекторы, но и схоласты. Причины же появления подобных рисунков лежали не только в области практических задач, но и имели более глубокое — мировоззренческое — основание. Средневековому человеку (получившему образование) мир представлялся как конструкция из начальных геометрических тел: треугольников, квадратов, кубов, пирамид. Наиболее совершенной из всех геометрических тел представлялась сфера. Непостижимый Бог в Средние века часто определялся как абсолютное геометрическое тело. Так, анонимная рукопись XII века гласила: «Бог есть сфера, центр которой повсюду, а поверхность нигде»<sup>1</sup>. Схоластика XIII века видела в геометрии ключ, открывающий невидимые причины видимых форм<sup>2</sup> и часто использовала геометрические методы для доказательства метафизических положений. Кроме мировоззренческих оснований и единой системы образования схоластов и архитекторов в геометрических воззрениях могла объединять и близость социального положения, в частности, тот факт, что среди архитекторов по-прежнему было немало монахов. Широко известна, например, высокая творческая активность цистерцианских монахов-архитекторов в XII–XIII веках. Так, Морте (V. Mortet) приводит сведения о том, что главным мастером церкви Сен-Пер в Шартре был монах Хильдуард, а монах Пьер де Монгон руководил сооружением церкви в Рошели; св. Бернар посылал своего архитектора брата Ашара для помощи в строительстве цистерцианских церквей<sup>3</sup>. Интересной в этом плане представляется запись Виллара де Оннекура на л. 14v, где он пометил: «Видишь набросок одной церкви, за постройкой которой наблюдал в ордене цистерцианцев»<sup>4</sup>. Слова Виллара «*ki fu esgardee a faire...*» позволяют видеть в нем не наблюдателя в современном смысле этого слова, а мастера, который координировал и контролировал действия каменщиков, плотников, камнерезов, скульпторов. В том, что

<sup>1</sup> «*Deus est sphaera, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*». — Цит. по: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Наука, 1972. С. 79.

<sup>2</sup> См., напр.: *Vincentis Belvacensis. Speculi Majus*. Т. I–II, *Speculum Doctrinale*. Libri 15, 16. Venetus, 1591.

<sup>3</sup> См.: Муратова К. М. Указ. соч. С. 289.

<sup>4</sup> «*Vesci une glize d'esquie, ki fu esgardee a faire en l'ordene de Cistiaus*». — *Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel*. Paris. P. 9 (f. 14v).

Виллар мог быть архитектором этой цистерцианской церкви, убеждает и ее план на том же л. 14v. Ведь планы, разрезы соборов и церквей были только у их создателей-архитекторов, остальные, принимавшие участие в их строительстве, таковых не имели. Еще раз Виллар упоминает о цистерцианских постройках на л. 17, где рисует план хора церкви Нотр-Дам-де-Восель, может быть, своего родного города Воселя близ Камбре. Интересно, что при многочисленных зарисовках других церквей и при том, что время работы Виллара де Оннекура совпало с началом бурной деятельности, в том числе и строительной, францисканцев и доминиканцев, он, тем не менее, не сообщает об орденской принадлежности ни одной другой церкви. Кроме того, вряд ли орден, имевший немало своих архитекторов, приглашал бы мирянина со стороны, чтобы наблюдать за постройкой цистерцианской церкви. Учитывая также, что Виллар обучался в школе, принадлежавшей ордену цистерцианцев, наверное, будет уместным предположить, что и сам Виллар де Оннекур являлся монахом этого ордена.

Помимо всего прочего появление геометрических рисунков в альбоме Виллара де Оннекура обуславливалось и популярной концепцией «зеркального» отражения высших сущностей в следующей, более материальной, ступени бытия. Любые теоретические представления овеществлялись, в средневековых терминах «механицировались». В этом «зеркале» архитектура являлась механикой геометрии, и это объясняет, почему архитектурные формы представляются Виллару как сочетание треугольников, квадратов, пирамид, арок и т. д. Если принять во внимание все сказанное выше, становится понятно, что геометрические рисунки в альбоме далеко не случайны и причины их появления лежат глубоко в специфике средневековой культуры, в особенностях готического мировосприятия. При всем многообразии предполагаемых источников геометрических рисунков альбома наиболее вероятными представляются школьные учебники, аккумулировавшие в себе типичные представления эпохи, и среди них — самый популярный «*Geometria Gerberti*».

На десяти страницах альбома располагается еще одна тематическая группа рисунков — животные. Каковы источники их возникновения? Альбом Виллара де Оннекура переполнен изображениями животных — как реальных, так и вымышленных. На его страницах встречаются львы, собаки, улитка, орел, голуби, страусы, дикобраз, сорока, лебедь, крылатые кони, химеры, драконы, стрекозы, кошки, со-

кол, медведь, сова, заяц, свинья, лошади, быки. Источник появления некоторых из них указывает сам Виллар де Оннекур — они взяты им *al vif*, т. е. «из жизни», срисованы с натуры. Но вполне вероятен и еще один источник изображений животных в альбоме — во всяком случае фантастических — это Бестиарий, который был очень популярен в средневековой Европе, с XII века на нем специализировались английские скриптории. Бестиарий представлял собой анонимную средневековую компиляцию, берущую начало от античного «Физиолога». Средневековый Бестиарий содержал многочисленные главы, посвященные реальным или вымышленным животным, где описывались их повадки и способ поимки и где было немало христианской и античной символики.

Х. Ханлозер отмечает, что о многих животных, запечатленных на страницах альбома Виллара де Оннекура, позже говорит Винсент из Бове в I томе своей энциклопедии «*Speculum Naturale*», что еще раз подтверждает тот факт, что и люди искусства, и схоласты пользовались одними и теми же источниками для своих занятий. Если источник анималистических рисунков лежит на поверхности, то не столь однозначен вопрос о причинах появления этих рисунков, так же как и изображений механических приспособлений и военно-инженерных сооружений, гончарных и медицинских рецептов в альбоме архитектора, где, на современный взгляд, должны быть только планы, разрезы, архитектурные зарисовки, руководства по строительству. В чем причины такой тематической пестроты, на первый взгляд, неуместной в альбоме архитектора?

Для объяснения тематической широты альбома Виллара де Оннекура представляется уместным следующий ход рассуждений. Альбом отражал личность своего создателя, которая, в свою очередь, являлась результатом воспитания и образования, характерных для средневековой культуры. Виллар де Оннекур получил образование архитектора, а значит, кроме обязательных тривиума и квадравиума, он специализировался в области механических искусств, куда входила и архитектура. В русле традиции, идущей от Исидора Севильского, французский схоласт Радульф Арденнский (конец XI в.) в труде «*Speculum Universale*» выделил в механике семь областей: сельское хозяйство (*victuaria*), ткачество (*lanificaria*), архитектура (*architectoria*), инструментарий для работ (*suffragatoria*), медицина (*medicinaria*), торговля (*negotiatoria*), военное

дело (*patrocinaria*)<sup>1</sup>. Эту классификацию повторяли многие схоласты XII–XIII веков. Подобные классификации механических искусств применялись и в школах. Очень вероятно, что многие будущие архитекторы, проходя курс механических искусств, получили определенные знания и навыки. Возможно, этим и объясняется присутствие в альбоме Виллара де Оннекура рисунков из четырех областей механики, где кроме архитектуры есть зарисовки и записи, относящиеся к военному делу (л. 30), медицине (л. 21v, 30), обеспечению работ инструментами (л. 22v, 23). Таким образом, учитывая особенности средневекового образования, можно сказать, что перед нами альбом прежде всего средневекового механика, специализировавшегося в дальнейшем в области архитектуры. Альбом Виллара де Оннекура раскрывает и еще одну специфическую закономерность средневековых представлений, запечатленную и у Радульфа Арденнского, и у Гуго Сен-Викторского, и у Гундисалинуса, и у Иоанна Солсберийского. Дело в том, что и сама архитектура не представлялась средневековому человеку чем-то цельным и монолитным, она имела шесть подразделений: 1) мастерство каменной кладки (*sementaria*); 2) плотницкое дело, деревянное строительство (*carpetaria*); 3) ремесленные работы (*fabriale*); 4) стенная живопись (*maleatoria*); 5) скульптура (*exclusoria*); 6) литье (*fusoria*)<sup>2</sup>. Эти шесть составляющих представляли собой механическое выражение архитектуры, тогда как в «свободных» искусствах находилось ее теоретическое основание — геометрия.

Альбом Виллара де Оннекура в полной мере отражает эти представления. В нем есть листы, посвященные плотничным работам (л. 1v, 7), ремесленным работам (л. 22v, 23, 27v), искусству каменной кладки (л. 15v, 20, 21, 32), скульптуре (л. 1v, 3v, 4v, 11, 16v, 23v, 27v, 28), литью (л. 17v, 22v), живописи и рисованию (л. 18, 18v, 19, 19v, 31v, 33). Альбом Виллара де Оннекура свидетельствует о том, что для готического мастера понятие архитектуры было неотделимо не только от скульптуры и витража, но и от инженерного дела и некоторых ремесленных профессий. Средневековые источники дают основание предполагать, что близким к современному пониманию архитектуры были термины *aedificatio*,

<sup>1</sup> См.: *Grabmann M. Die Geschichte der scholastischen Methode. Berlin, 1956. S. 246–254.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

aedificiorum (строительство, постройка), которыми можно было обозначить любое здание, тогда как термин *architectura* применялся прежде всего к Дому Божьему, собору, являвшему собой модель мироздания, которая должна была включать все проявления человеческого творчества. Это мировоззренчески подкрепляло присутствие скульптуры, живописи, витража и т. д. в архитектуре. Такое нераздельное, синтетическое художественное сознание демонстрирует Виллар де Оннекур, когда на л. 31v, изобразив внутренний вид боковых стен собора в Реймсе, пишет: «...и желательны углубления для меток, которые должны указывать место витражей и оштукатуренную нижнюю часть; также ты определяешь место росписей и где на стенах твоих пилонов разместятся ангелы, но вначале искусству нужна опора»<sup>1</sup>.

Разнообразие тем в альбоме в полной мере отразило специфику средневековых мировоззрений, по которым архитектура являлась механическим выражением одной из областей *ars liberalis* — геометрии, входила в состав механических искусств наряду с военным делом, медициной, ткачеством, сельским хозяйством, торговлей; в свою очередь сама архитектура подразделялась на шесть архитектурно-строительных профессий. В этом смысле альбом Виллара де Оннекура уникален тем, что через практические зарисовки показывает все разнообразие теоретических знаний и профессиональных навыков, которыми должен был овладеть средневековый архитектор, для того чтобы получить звание архитектора — самое престижное среди механических профессий. Исследуя особенности средневековой культуры, А. Я. Гуревич как-то заметил: «...коренной недостаток понимания средневековой культуры состоит в том, что к ней подходят как к культуре, основанной на письменности»<sup>2</sup>. Между тем изображение, видимый знак играли в Средние века едва ли не большую роль, чем письменная информация. В сознании средневековых людей изображение было едино с изображаемым (о чем свидетельствует, например, поклонение иконам независимо от их художественной ценности); трансцендентному приписывались материальные

<sup>1</sup> «...et desur le combe de acaintes redoit aver voie devant les verreres, et un bas creteus, si cume vos veez en le portraiture devant vos, et sur le mors de vos piliers dait aver angeles, et devant ars buteret». — *Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle* annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel. Paris. P. 15 (f. 31v).

<sup>2</sup> Гуревич А. Я. О новых проблемах изучения средневековой культуры // *Культура и искусство западноевропейского Средневековья*. М., 1981. С. 12.

свойства, а через них и возможность его изображения; часть всегда могла представлять целое (как, например, любой готический собор являл модель всего мироздания). В этом смысле альбом Виллара де Оннекура является типично средневековым произведением, где почти нет ничего случайного, где каждый рисунок или подпись отражают специфику эпохи, их породившей. Вот, например, первый лист, открывающий альбом, на котором изображены благословляющий епископ, пеликан и сова, а также сорока и демон с головой и ногами козла. На этом листе отразился фундаментальный принцип средневекового мировоззрения: двойственность окружающего мира, где дьявол (демон с головой и ногами козла), сорока (символ сплетен, пустой болтовни, т. е. профанации Божественного слова) и Христос (пеликан и сова — символы Причастия и Распятия) ведут неустанную борьбу за человеческие души. Здесь же Виллар призывает Божье благословение на свой труд, изображая благословляющего епископа. Такое же двойственное ощущение мира прослеживается и на л. 11, где изображен благословляющий Христос с Евангелием и дракон (на волюте) — символ Сатаны. Несмотря на то, что эти зарисовки отражали современные Виллару мировоззренческие установки, их появление в альбоме в то же время было обусловлено практическими задачами: использованием в скульптурных композициях, рельефах, витражах. Так же как ранее Теофил, Иракий, а позже Ченнино Ченнини, Виллар утверждает, что он заботится о своем спасении и свой труд предпринимает во благо людей и во славу Божию. Это подтверждает запись в альбоме, сделанная на оборотной стороне первого листа, где он пишет: «Виллар де Оннекур приветствует тебя и просит всех, кто будет работать с помощью этой книги, молиться за его душу и помянуть его»<sup>1</sup>.

Ранее уже отмечалось, что в альбоме много изображений животных наряду с человеческими фигурами — это главные «действующие лица» альбома Виллара де Оннекура. Их изображения нельзя напрямую связать с механическими искусствами и архитектурными специальностями. Можно увидеть в обилии анималистических изображений усиление интереса к окружающему миру природы, однако вряд ли это бесспорно,

<sup>1</sup> «Wilars de Honecort vos salue et si praie a tos cues qui de ces engiens ouvriront, c' on trovera en cest livre, qu' il proient por s'arme et qu' il lor soviengne de lui...» — Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel. Paris. P. 5 (f. 1v).



так как только о двух рисунках (льва и дикобраза) на л. 24 и 24v Виллар замечает, что они срисованы с натуры. Остальные же рисунки животных взяты из книжных источников: Бестиария, книжной миниатюры. Значит, изображения животных в альбоме не выражают натуралистических интересов автора — но тогда что они отражают и для чего могли быть использованы? Э. Маль, П. Франкль, К. М. Муратова, Х. Ханлозер обратили внимание на иконографическое сходство анималистических рисунков Виллара и соответственной скульптуры и рельефов Шартра, Реймса, Невера, Амьена, которое говорит о том, что студии животных могли быть использованы в качестве образцов для скульптуры, а зарисовки животных с ранее выполненных рельефов и скульптуры могли, в свою очередь, попасть в альбомы архитекторов.

Умение изображать животных было необходимо также в деле живописного оформления строений. Однако в сакрализованной культуре Средних веков животные воспринимались не только как представители мира природы, они являлись символами и аллегориями трансцендентных понятий и нравственных коллизий. О том, что это действительно так, свидетельствуют некоторые рисунки Виллара де Оннекура, в частности, на л. 19v в правом верхнем углу он помещает восхитительное в своем законченном символизме изображение Святой Троицы. Это рисунок трех рыб — символа Христа — с одной головой: тем самым Виллар графически выразил догмат о нераздельности и неслиянности Троицы, показал единосущность Христа с другими ипостасями Бога. На л. 13v, изображая Снятие с креста, Виллар де Оннекур помещает рядом крылатых Быка и Льва, символизирующих евангелистов Луку и Марка. Изображая на л. 3v аллегории Гордыни и Смирения, Виллар де Оннекур также использует символическое толкование фигур животных: на коленях у женской фигуры, изображающей Смирение, — голубь, символизирующий Святой Дух, Божье благословение, чистоту и мир; тогда как Гордыня изображена в виде падающего с коня всадника: лошадь — символ эгоизма, самолюбования, высокомерия. Но есть в альбоме Виллара де Оннекура и совсем «странные» листы, где изображены животные, и которые даже при наличии свободных мест Виллар не заполнял иными изображениями. Так, на л. 4 помещены два больших изображения медведя и лебедя. В контексте средневековых представлений медведь символизировал сложное, амбивалентное понятие — он мог быть символом доброй силы и защиты (атрибут пророка Ильи и св. Юфимии), а также

восприниматься как эмблема жестокости и зла. Лебедь же являлся символом Провидения и духовной чистоты. На л. 2 Виллар де Оннекур помещает изображение пешего воина и улитки. Очевидно, что источник обоих изображений — книжная миниатюра. Изображения воинов (а также епископов, монахов, дам — равно как улиток, собак, зайцев) стали с середины XIII века излюбленными сюжетами так называемых дурачеств (*droleries*), располагавшихся на «отростках» орнаментального бордюра, окружавшего миниатюры. Однако трудно представить, что средневековый мастер, изображая животных, преследовал лишь прикладные, прагматические цели, полностью абстрагируясь от анагогического смысла изображений.

Между тем фигура воина вызывала у средневекового человека неоднозначные ассоциации: это и рыцарь, ищущий волшебный Грааль, это и воин-крестоносец, стремящийся вернуть христианам священный Иерусалим; но это и разоритель, грабитель, разрушитель жилища, дитя войны, несущее смерть. Улитка же являлась символом лени, грязи, греховности. Безусловно, современному исследователю уже не реконструировать психологическое состояние Виллара в то время, когда на листы его альбома наносились эти изображения. Но уместно предположить, что так Виллар де Оннекур выразил свое отношение к войне как к грязи и греху. Возможно, путешествуя по южнофранцузским землям — Провансу, Аквитании, Лангедоку, — Виллар видел ужасы Альбигойских войн, сотрясавших Европу при его жизни. Может быть, поэтому на л. 4 в правом нижнем углу, где Виллар аллегорически изобразил столкновение зла (медведь) и добра (лебедь) в этом мире, нарисован замок — единственная постройка романского вида, встречающаяся в альбоме. Здесь надо учитывать тот факт, что готика в XIII веке была распространена прежде всего на севере страны, тогда как юг в архитектурном отношении оставался романским. Представляется не таким уж невероятным предположение, что в альбоме Виллара де Оннекура могли отражаться мысли и настроения, посещавшие мастера во время его странствий. Будучи человеком образованным, Виллар тем не менее не мог (да ему бы это и в голову не пришло!) выразить свои настроения письменно, так как подобного лирико-психологического жанра Средневековье не знало. Он родится на столетие позже и будет связан с именами Данте Алигьери и Франческо Петрарки. Кроме того, как архитектору — а в средневековых координатах это также скульптор и рисовальщик — Виллару было ближе

и проще выразить свои настроения аллегорически, и фигуры животных для этого подходили более всего. Гораздо чаще, чем рисунки животных, в альбоме встречаются изображения, причем очень разнообразные: это мужчины и женщины, обнаженные и одетые в современную Виллару одежду. В русле традиции средневекового искусства именно одежда выступает у Виллара социальным признаком, именно благодаря платью на страницах альбома узнаются различные социальные типы той поры: короли и королевы, рыцари, горожане, крестьяне, жонглеры и фокусники, нищие. Показан человек как действующее лицо Священной истории. На страницах альбома неоднократно встречаются композиции на темы крестного пути и Распятия, Святая Дева и Младенец, апостолы, аллегии церкви и добродетелей. Человек предстает у Виллара де Оннекура в постоянной динамике. Виллар рисует фигуру человека в самых разных положениях: стоя, лежа, сидя, на коне, в борьбе, в работе, дрессирующего животных, упавшего, взбирающегося по лестнице. Примечательно, что образ человека дан у Виллара в некоем онтологическом развитии, схожем с той эволюцией образа, о которой писали схоласты — современники Виллара де Оннекура: сначала интеллектуальная идея с неясными очертаниями, затем приблизительный образец и наконец четкий детальный образ.

Нечто подобное мы наблюдаем и в альбоме Виллара де Оннекура. Есть изображения неясные и едва намеченные, дающие лишь общий контур, как бы только выходящие на поверхность пергаменной белизны (л. 28v, 11v). Далее идут рисунки более детальные, с прорисовкой поз, одежд и ясно читаемыми композициями (л. 13v, 23v, 24, 26). Наконец, есть изображения человеческих фигур, представляющие законченные произведения, которые отличают тщательно проработанные лица, драпировки, мастерски выверенные позы и композиционные построения (л. 28, 16v, 4v, 14, 13). Помимо рисунков своих готических современников на л. 6 и 22 Виллар де Оннекур изображает обнаженную натуру (которую «не любила» готика), и первоисточник здесь — античные образцы. Причем если рисунки на л. 22 напоминают римские прототипы, то обнаженный человек рядом с изображением погребения сарацина, с сильно вьющимися темными волосами, круглым лицом, большими миндалевидными глазами и характерным строением тела явно византийского (ближневосточного?) происхождения. У Виллара де Оннекура человек выступает как целостное Божье творение, однако художник прекрасно

видит и его «составляющие»: голову, руки, ноги, лицо. По Виллару, для того чтобы научиться рисовать человека, его надо «собрать», дорисовав к заданным геометрическим фигурам руки, головы, ноги. Судя по учебным рисункам человеческих фигур в альбоме, можно сказать, что они архитектурны, связаны с архитектурой, где формы также представляют собой овеществление умозрительных геометрических фигур. Интересно, что в альбоме Виллара де Оннекура несколько раз появляется мужское лицо, вырастающее из виноградных листьев или листьев плюща и никогда не возникающее на фигуре какого-нибудь животного. И дело здесь, конечно, не только в том, что в готическом стиле начали преобладать флористические мотивы в пластике и книжной иллюстрации, но и в том, что для человека XIII века соединение человеческой и животной природы традиционно воспринимались как проявление дьявольского начала. В то же время виноградная лоза и виноград означали святое причастие, кровь Христа, христиан как народ Божий, наконец самого Спасителя. Лицо, появляющееся из виноградных листьев, — это не просто человеческое лицо, а некий универсальный лик Спасителя, искупившего грехи мира и присутствующий во всем, созданном Творцом. Эту мысль подтверждает и то, что рельефы на «виноградные темы» присутствуют и в Реймском соборе, и в Шартре, и в соборе Парижской Богоматери, и в Амьене, и во многих других готических постройках. Можно говорить о том, что в альбоме Виллара де Оннекура отразилась земная жизнь Спасителя и Распятие, мир, созданный Творцом, — растения, животные, люди, а также представления о Священной и светской истории. Но этот удивительный памятник содержит сведения и о другом мире — *orbis fabrilis*, т. е. мире, который сделан руками человека, именно это средневековая культура определяла как мир механики. Уже на пятом листе Виллар заводит речь о «вечном двигателе»<sup>1</sup>.

Виллар де Оннекур описывает и зарисовывает приспособление для обогрева рук, основанное на принципе ременной передачи, гидравлический желоб, встроенный в чашу, посередине которой птица — кувшин с гидравлическим желобом (л. 9). Виллар рисует также механическую пилу, применяемую для обрезки фундаментных свай (л. 23), самострел для размечивания на высоте (л. 22v), подъемное устройство на винтах и рычагах (л. 22v). Показывает, как устроить механического ангела с даро-

<sup>1</sup> Ibid. P. 6 (f. 5).

носицей (л. 22v), как позолотить передвижного орла для аналая (л. 22v). Неоднократно Виллар ведет речь о механических куклах (л. 27v, 29), которыми, равно как и другими механическими игрушками, увлекались в XIII веке. Их конструированием занимались не только архитекторы-механики, но и университетские профессора — Альберт Магнус, Роджер Бэкон, Раймунд Луллий; возможно, именно в XIII веке зародилась легенда о человеке, созданном человеком, — големе, несколько столетий спустя ее философски интерпретировал Б. Спиноза.

Но, конечно, *orbis fabrilis* оказался бы явно недостаточным, если бы среди «механических чудес» и инструментов, предметов церковного быта и военных машин, медицинских и гончарных рецептов не оказалась самой прекрасной и близкой к Богу части мира, творимого человеком, — мира архитектуры. На 15 листах альбома (л. 6v, 9v, 10, 10v, 14v, 15, 15v, 16, 17, 17v, 30v, 31, 31v, 32, 32v) у Виллара царит архитектура: планы, фасады, разрезы, зарисовки экстерьеров, рисунки окон, системы аркбутанов и контрфорсов. Все архитектурные сюжеты Виллара де Оннекура не сопровождаются ни указанием размеров, ни поясняющими расчетами, нет технических чертежей — так очевидны в альбоме Виллара де Оннекура секреты средневековых архитекторов.

Секреты же были, более того, средневековые мастера любили свои секреты. Традиции, окутанные тайной, просуществовали до эпохи Возрождения. Еще А. Дюрер говорит о мастерах, которые держат в тайне секреты своего искусства<sup>1</sup>. Мифологизированные и мистифицированные тайны средневековых мастеров-архитекторов (*masons*) в последующие века привели к созданию политических обществ вольных каменщиков, оказавших заметное влияние на общественно-политическую жизнь Нового времени. У необходимости засекречивать приемы строительного мастерства отнюдь не мистические причины: это могла быть и конкуренция со стороны мастеров из другого строительного цеха, индивидуальные склонности и талант архитектора, ведущего строительство и, конечно, мировоззренческие установки, когда всякое знание считалось даром Духа Святого, почившего на избранных, не допуская профанацию этих знаний среди непосвященных. В чем же состоял секрет средневековых масонов, так называемый Великий

<sup>1</sup> См.: Stechow W. *Nothern Renaissance Art, Sources and Documents 1400–1600*. Prentice-Hall, 1966. P. 113.

секрет (*Secretum Magnum*)? В этом плане очень интересны рисунки на л. 20, 20v, 21, добавленные в альбом «мастером-2». В фундаментальной монографии, посвященной альбому Виллара де Оннекура, Х. Ханлозер не придал им значения. Смысл фигур на этих листах впервые был раскрыт П. Франклем<sup>1</sup>, показавшим, что они представляют собой простейшие методы измерения, применяемые средневековыми мастерами в повседневной работе. В этих методах были использованы геометрические способы измерения, восходящие к древним цивилизациям Египта и Греции. Это способы измерения ширины реки с одного берега (л. 20l) и протяженности расположенного на высоте окна (л. 20m), указания, как сделать изгиб овального свода (л. 20i) и вырезать модель деревянного профиля арки с помощью трех деталей (л. 20c), как для этих работ использовать умение вписывать окружность в угол (л. 20v, 20b). Кроме вписанной в угол окружности, другой ключевой геометрической фигурой, о которой повествует «мастер-2», является квадрат с вписанным в него квадратом посредством диагоналей. На л. 20k «мастер-2» приводит рисунок крытой аркады для внутреннего дворика, который представляет собой квадрат с вписанным в него квадратом. Следующая запись (л. 20n) добавляет, что определять правильность внешних углов крытой аркады монастырского клуатра надо с помощью отвеса и ватерпаса. Эти нехитрые записи показывают суть геометрического метода, используя который архитектору вовсе не нужно было знать о математических расчетах и технических чертежах, достаточно было определить форму и соотношение ее частей геометрически, а избежать ошибок помогали ватерпас, наугольник и «царь-отвес». Поэтому Виллар, изображая Ланскую башню (л. 9v, 10) и Реймский собор (л. 30v, 31, 31v, 32, 32v), не дает обмеров и расчетов, средневековому архитектору достаточно было указать ключевую геометрическую фигуру, на основе которой строились все пропорции здания, по Виллару де Оннекуру: для Лана это квадрат с вписанным в него квадратом, для Реймса — прямоугольник и окружность, вписанная в прямой угол. Средневековые архитекторы не нуждались в точных обмерах и чертежах, так как использовали пропорциональные соотношения и могли поэтому уменьшать или увеличивать размеры строений до нужных величин. Основные измерения в постройках проводились

<sup>1</sup> Frankl P. The secret of Medieval Masons-in «Art Bulletin». XXVI. № 1. P. 50–54.

на основе единого метода триангуляции (*ad triangulum*) или квадратуры (*ad quadratum*) для всех частей здания, что обеспечивало их пропорциональную координированность. Такая привязанность к модулю и взаимозависимость архитектурных частей приводила к тому, что, как писал Э. Панофский, «не только интерьер можно было вывести из внешнего вида или форму боковых нефов из формы центрального, но также... организацию всей системы в целом из крестовой секции одного столба»<sup>1</sup>. Кроме представлений о пропорционировании и модуляции в альбоме Виллара де Оннекура имеются сведения еще об одном «секрете» средневековых строителей — о методе вращающейся проекции. В отличие от пропорционирования, известного с античных времен, метод вращающейся проекции был открыт средневековыми зодчими, что отразило появившуюся в готическую эпоху тенденцию к трехмерному восприятию пространства. «Не будучи знакомым с изометрией и способами изображения архитектурной формы в объеме при помощи прямой перспективы, готический архитектор прибегал к сложной и своеобразной вращающейся проекции, чтобы дать представление о форме свода в трех измерениях и получить готовый способ перевода плоскостного изображения в трехмерное»<sup>2</sup>. На л. 21 «мастер-2» дает простейшее представление о проекции, предлагая наглядное и весьма остроумное пояснение. Под рисунком стоит подпись: «Как надо поместить яйцо под грушей так, чтобы груша падала прямо на яйцо»<sup>3</sup>. Применение проекционного метода показывает и Виллар де Оннекур, изображая на л. 30v и 31 вертикальную проекцию интерьера и экстерьера апсид капелл Реймского собора.

Появление вращающейся проекции имело как технико-технологические, так и мировоззренческие основания. С одной стороны, вращающаяся проекция объясняла построение и возведение реберного свода, позволяла определить изгиб и длину нервюры, именно этот метод являлся залогом успешного возведения готического свода. С другой стороны, появление вращающейся проекции коренилось в представлениях средневекового человека о пространстве мироздания, параметры кото-

<sup>1</sup> *Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957. P. 50.*

<sup>2</sup> *Муратова К. М. Указ. соч. С. 222.*

<sup>3</sup> «Par chu met om on oef dessus one poire par mesure que li poire chice sor l' uef». — *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel. Paris. P. 11 (f. 21b).*

рого определялись как безмерные и безграничные. Пространство и время созданы Богом, поэтому несут на себе печать его трансцендентности. Вот почему проекция средневекового архитектора «вращалась в бесконечности», а проекции могли варьироваться теоретически безгранично. Пространство готического храма — это многомерность космоса, не ориентированного на соразмерность человеку. Космичность была свойственна не только архитектуре, но и музыке, например григорианские распевы записывались нотами без ключей, определяющих тональность. Можно было петь как угодно низко или высоко, главное — соблюдать интервалы между звуками.

Листы, добавленные в альбом «мастером-2», чрезвычайно важны для понимания «секретов» готических мастеров. На этих листах (20, 20v, 21) есть рисунки, дающие представление о строительных технологиях средневекового архитектора. К ним относятся прежде всего рисунки, поясняющие метод построения наклонно расположенной арки (л. 20i, 20h) и нахождения ее кривизны (л. 20v, 20k), — метод, имевший огромную важность для готического строителя, ведь стрельчатая арка была фундаментальным элементом нового стиля. Из альбома Виллара де Оннекура можно составить довольно полное представление о тех инструментах, с которыми работал готический мастер: это циркуль (copras), отвес (plom, plonc), ватерпас (livel), шаг (paseir, persoir), угольник (angulus, angle). Альбом также свидетельствует о том, что в готическую эпоху уже сложилась профессиональная терминология и Виллар был с нею прекрасно знаком: он называет деревянные модели для профилей (molles), накладные арки (sowol), контрфорсы (pilier forkie), оконные переплетения (formes), арки (arc), вимперги (jagiis), пилоны (pilers), нервюры, гурты (ogive). Анализ архитектурных рисунков и рисунков для скульптуры и витража позволяет говорить об определенном концептуальном подходе к искусству Виллара де Оннекура и его последователей.

Об этой концепции можно сказать, что, во-первых, она космологична, а не антропоцентрична. Хотя в альбоме и немало изображений человеческих фигур, тем не менее почти равное с ними место занимают рисунки животных, механизмов, персонажей из невидимого трансцендентного мира (демоны, ангелы и т. д.). Но главное то, что космологичен характер архитектурно-пространственных закономерностей, в которых отсутствует объемная прямая перспектива и точная фиксация размеров.



Во-вторых, в альбоме царят модуляции, пропорции, проекция — ведущие приемы геометрического метода, который в свою очередь представляет часть рационального осмысления художественного мира. Искусство у Виллара де Оннекура очень рационалистично, умозрительно. Посредством геометрического метода средневековым мастерам удавалось избегать проблемы иррациональных отношений, хотя готические мыслители (например, Николай Орезмский, Леонардо Фибоначчи) трактовали их как отношения, вносящие разнообразие в равномерность, и видели в иррациональных числах проявление свободы Бога в гармоничном порядке природы. Умозрительность художественного творчества осознавалась не только готическим архитектором, но и потом той эпохи. Так, английский поэт Джоффри из Винсофа (Jeffrey of Vinsauf) в книге с характерным для XIII века названием «Poetria Nova» (1210) описывает подготовительные процессы к возведению здания:

*«Если ты задумал дом, не спеши с его выполнением.  
Сила рук — внутри сердечных линий, пекущийся о деле,  
точно следует порядку внутренних определений человека,  
которые укрепляют прежде рук — сердце, а затем тело.  
И статус их есть начальный архетип, который ощущается...  
Круг идей внутри головы определяет весь мир вещей»<sup>1</sup>.*

Рациональность, умозрительность готического искусства, нашедшая отражение в альбоме Виллара де Оннекура, была отмечена и Э. Панофским. В книге «Meaning in the Visual Arts» он писал: «Как французский архитектор Виллар де Оннекур хочет передать своим собратьям, что „искусство изображения“ (art de pourtraicture) есть способ быстрого рисунка (наброска) (methode expeditiive du dessin), которым мастер обладает, но мало использует наряду с пропорциональными измерения-

<sup>1</sup> «Si quis habet fundare domus, non currit ad actum  
Impetuosa opus, seriemque sub ordine certo  
Interior praescribit homo, e totamque figurat  
Ante manus cordis quam corporis; et status ejus.  
Est prius archetypus quam sensilis...  
Cirimus interior mentis praecircinet omne  
Materia spatium...»

Цит. по: Martindale A. Gothic Art. New York, 1967. P. 162.

ми — и с самого начала игнорирует природную структуру организма. Здесь фигура не должна быть длиннее общих обмеров, но должна точно соответствовать длине головы или лица; схема почти совершенно отвергала, так сказать, объект. Система линий — часто рождающаяся из чисто орнаментальной точки зрения и иногда сравнимая с очертаниями готической ажурной работы — накладывалась поверх человеческих форм как нечто подобное отдельному проволочному каркасу. Правительные линии являлись „руководящими линиями“ более, чем данные измерений<sup>1</sup>. Система «правительных линий» и модуль, используемые мастерами в процессе рисования, пережили готику и применялись даже в эпоху Ренессанса<sup>2</sup>.

В-третьих, концепция искусства, предстающая в альбоме Виллара де Оннекура, кроме космологичности и умозрительности имеет еще одну характерную черту — это теологичность. Искусство, которое нашло отражение в альбоме, — прежде всего искусство религиозное, обращенное к Богу и исходящее от него как источника любой красоты, в том числе и художественной. Именно это фундаментальное обстоятельство определяет круг сюжетов альбома: Распятие, Богоматерь с Младенцем, апостолы, епископы, Ирод и волхвы, Снятие с креста, аллегории церкви, церковная утварь. Однако в рисунках Виллара де Оннекура есть и внутренняя теологичность, связанная с образным строем тех или иных композиций, символами и аллегориями, с восприятием изобразительного пространства. Изображения лабиринта (л. 7v), женщины в образе церкви, которая держит чашу с кровью Христа (л. 4v), ликов, возникающих из виноградных листьев, реальных и фантастических животных представляют собой визуальные элементы нескончаемых богословских размышлений, столь характерных для XIII века. Даже, казалось бы, сугубо учебные рисунки, и те несут на себе следы сакральной арифметики. Так, человеческие фигуры у Виллара почти всегда строятся на основе звезды, являющейся графическим выражением цифры 5, означающей пять христовых ран, а следовательно, и человека вообще. Построение животных — это почти всегда сочетание треугольника (эмблемы творческой силы Бога) и четырехугольника

<sup>1</sup> Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. New York, 1955. P. 83.

<sup>2</sup> См.: Нессельштраус Ц. Г. О некоторых особенностях теории пропорций Дюрера // Западноевропейское искусство. Л., 1970. С. 34–41.

(знака земного материального мира). Рассказывая о том, как сделать выкружку свода большой окружности (л. 19v), Виллар демонстрирует «правило большого пальца», необходимое для этого, посредством четырех человеческих фигур, вписанных в свастику. Крест свастики, означавший в христианской символике динамическое пространство (в отличие от простого креста, символизировавшего пространство статическое), представлял собой одну из геометрических фигур вращающейся проекции. Использование «правила большого пальца» на графической основе свастики, по существу, давало готическому архитектору систему пропорциональных отношений, необходимых для выкружки свода большой окружности, определяло длину и кривизну нервюры свода, помогало найти его ритмический рисунок.

Теологичность художественной концепции просматривается также и в том, что в альбоме как бы присутствует умозрительное зеркало, разграничивающее мир на два плана: мир трансцендентный (Христос, Богородица, апостолы, святые, символы и фантастические животные) и мир повседневный (воины, жонглеры, горожане, короли, епископы); мир абстрактно-умозрительный (образцы рисования, архитектурные планы, наброски композиций) и мир уже воплощенных человеческим трудом объектов (постройки, механические «чудеса», военная машина, инструменты для строительства). Есть и смысловая двуплановость альбома, когда одно и то же изображение «читается» визуальное и одновременно является аллегорией или символом какого-либо события, понятия, представления.

Таким образом, концептуально искусство, отразившееся в альбоме Виллара де Оннекура, отличаются космологичность, умозрительная рациональность, теологичность. Анализ альбома Виллара де Оннекура, формировавшегося вначале как книжка путевых зарисовок, а затем превратившегося в учебник для будущих строителей, показывает, что в нем тем не менее (но закономерно) воплотился фундаментальный принцип средневековой культуры — универсализм. Исследуя категории средневековой культуры А. Я. Гуревич писал: «Богословие представляло собой „наивысшее обобщение“ социальной практики человека средневековья, оно давало общезначимую знаковую систему, в терминах которой члены феодального общества осознавали свой мир и находили его обоснование и объяснение... Средневековое мирозерцание отличалось цельностью — отсюда его специфическая недифференцированность,

невычлененность отдельных его сфер»<sup>1</sup>. А известный знаток средневекового искусства Э. Маль заметил, что через художника в ту пору говорили бесчисленные поколения людей, что хотя индивидуальность мастера не отрицалась, он должен был неизменно подчиняться требованиям «сакральной математики»<sup>2</sup>. Хотелось бы только уточнить, что художник подчинялся не только требованиям сакральной математики, но и всей ценностно-смысловой системы, определявшей средневековую культуру. Универсализм альбома французского архитектора обеспечен тем, что в нем сработали механизмы средневекового воспитания и образования, требовавшие от любого произведения стремления к воспроизведению картины мира.

Что же в этом плане представляет собой альбом Виллара де Оннекура? Мы видим, что в нем отражены как *orbis creatus* (мир, сотворенный Богом), т. е. человек, животные, растения, так и *orbis fabrilis* (мир — изделие человека), т. е. архитектура, военные машины, церковная утварь, механические игрушки, медицинские рецепты и т. д. В альбоме присутствуют сцены из Священной истории и сюжеты, позаимствованные из античных источников. Круг тем альбома, таким образом, идентичен любой схоластической сумме, создававшейся в ту эпоху. Например, у Винсента из Бове мы видим такое же тематическое деление: в «*Speculum Naturale*» собраны сведения о животных и растениях, в «*Speculum Historiale*» ведется рассказ о Священной истории и собственно истории, как она представлялась ученому XIII века, «*Speculum Doctrinale*» повествует о мире человеческих знаний, профессий, ремесел<sup>3</sup>. Главное отличие альбома Виллара де Оннекура от схоластических универсальных сочинений состоит в том, что он представляет картину мира, увиденного глазами «механика», т. е. человека, получившего образование в области *ars mechanicus*, а не богословия и философии. В альбоме отразился мир, овеществляющий, или — в средневековых терминах — «механицирующий» теоретические абстрактные представления высокой схоластики. В этом уникальность альбома Виллара де Оннекура, так как схоластических сумм дошло до нашего времени довольно много, но эти 33 листа пожалуй, единственное свидетельство иных «механических зеркал»,

<sup>1</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 12.

<sup>2</sup> Male E. *L'art religieux du XIII siecle en France*. Paris, 1925. P. 1–5.

<sup>3</sup> См.: *Belvacensis V. Speculi Majoris*. Т. I–II. Venetus, 1591.

отражавших мир не с теолого-философской точки зрения, а с позиций механических искусств, архитектора-практика. Между тем весь предыдущий анализ альбома — это, так сказать, «внутренняя» картина источника: альбом Виллара де Оннекура рассматривался как историко-культурный памятник, отразивший различные аспекты готической эпохи. Однако еще ничего не было сказано о «внешних» характеристиках памятника, что позволит сделать анализ художественной ценности собранных в альбоме рисунков. В этом смысле альбом Виллара де Оннекура также уникален, поскольку в художественном отношении дает весьма неоднородную, разнообразную картину, запечатлевшую сложные художественные процессы зрелой готики.

Альбом поражает своей художественной неоднозначностью, в нем имеются рисунки, обладающие лишь историко-культурным значением и игравшие когда-то большую роль в обучении будущих готических мастеров. Эти рисунки отличают приблизительность, схематизм: они преследуют прежде всего учебно-образовательные цели, образно-художественные задачи лежат вне данного поля деятельности (л. 6, 6v, 7, 9, 17v, 15v, 18, 18v, 19, 19v, 20, 20v, 21, 21v, 22v, 23, 27v, 28v, 29, 30, 30v, 31, 31v, 32, 32v). Уже одно перечисление страниц альбома, на которых имеются учебные рисунки, еще раз подтверждает, что, созданный на основе путевых впечатлений, альбом преследовал (вернее, его создатель) прежде всего дидактические цели. Но так происходит не всегда, иногда Виллар показывает себя блестящим готическим рисовальщиком. Виллар любил изображать человеческие фигуры, но не тело человека, в чем он чувствовал себя неуверенно, а динамичный струящийся водопад готических одежд. В фигурных изображениях для скульптуры Виллар оказывается в своей стихии и оперирует точной, четкой, выразительной линией. Здесь он выступает как представитель линейного, скупого и одновременно утонченного стиля ранней готики, обладающего внутренним равновесием без тревожных изломов и куртуазной чрезмерности, появившихся в готике к концу столетия. П. Франкль сближал готические рисунки Виллара с поздней скульптурой Шартрского собора, созданной между 1225 и 1230 годами<sup>1</sup>, тогда как Ж. Адемар на основании искусства Виллара де Оннекура в передаче драпировок сближал характер его

<sup>1</sup> См.: *Frankl P. The Gothic. Literary Sources and Interpretation Through Eight Centuries.* Princeton; New York, 1960. P. 40.

индивидуального стиля не с Шартрской, а с Реймской школой<sup>1</sup>. Нам представляется, что, путешествуя и наблюдая за строительством трех великих соборов готики — Шартрского, Реймского и Амьенского, Виллар мог воспринять и синтезировать в своей индивидуальной манере определенные черты их художественного убранства. Наверное, этим объясняется присутствие в альбоме рисунков, выполненных в манере, близкой к графичной вытянутой скульптуре Шартра (л. 3v, 12, 17), рисунков с плавной величавой пластикой, близких к скульптуре Реймского собора, выполненных Мастером античных фигур (л. 16v, 28, 13, 14), а также рисунков, напоминающих рельефы и скульптуру Амьенского собора (л. 26v, 27v). Все вышеперечисленные рисунки хотя и обладают безусловной художественной ценностью, однако они скорее типичны, чем индивидуальны, и представляют собой синтетический продукт раннеготической графики.

В альбоме Виллара де Оннекура есть один лист, являющий, на наш взгляд, наибольшую художественную ценность и одновременно открывающий тайну творческой индивидуальности Виллара де Оннекура. Это л. 23v, на котором изображены фигура воина, садящегося на лошадь, и закутанный в плащ сидящий человек. На этом листе Виллар сделал лаконичную запись: «Человек, сидящий на земле, закутанный в плащ, фигура укывшегося человека. — Воин в профиль, взбирающийся на лошадь, представленную в фас»<sup>2</sup>. И то и другое изображение не являются зарисовками с натуры, автор пользовался какими-то образцами. Изображение воина, взбирающегося на лошадь, поражает энергичностью, смелым совмещением различных ракурсов изображения лошади и всадника. Рисунок производит впечатление остановленного мгновения, еще секунда — и воин вскочит в седло и понесется вдаль. В рисунке отсутствует перспектива, фас лошади дан плоскостно, почти не видно ее задних ног, слабым намеком на глубинную протяженность служит свисающий между ног хвост. Фигура лошади приземиста и непропорциональна фигуре воина. В отличие от статичной фигуры лошади изображение воина проникнуто движением: высоко поднятая нога, изогнутые

<sup>1</sup> См.: *Adhemar J. Influences antiques dans l'art du Moyen Age francais. Recherches sur les sources et les themes d'inspiration.* London, 1939. P. 278.

<sup>2</sup> «Homme assis a terre, eveloppe dans son mateau et la figure cachee. — Guerrier de profil, montant sur son cheval vu de face». — *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle annote par J. B. A. Lassus, A. Darcel.* Paris. P. 13 (f. 23v).

руки, энергично вскинутая голова. Графически рисунок отличается от многих рисунков альбома, в том числе и от изображения закутанного в плащ человека на этом же листе (23v). Для него характерны лаконичность и четкость контуров, лишенных ритмической игры, наличие незаштрихованных плоскостей. Этот рисунок явно связан с романскими традициями в средневековом искусстве и, в частности, в миниатюре. Совсем иные художественные закономерности отразились в рисунке сидящего человека, закутанного в плащ. Как предполагают Х. Ханлозер и К. М. Муратова, это фигура спящего апостола, традиционно входящего в композицию «Моление о чаше», она имела византийский прототип, но широко и весьма драматично интерпретировалась и в западной традиции. Силуэт этой фигуры может быть вписан в прямоугольник, в целом ее объем также лаконичен и завершен, как и объемные соотношения в композиции воина, садящегося на лошадь.

Однако лаконизм рисунка апостола отличается от бодрой энергии остановленного мгновения в рисунке, связанном с романской традицией. Фигура апостола статична, но только внешне; изображению присуща внутренняя динамичность, переданная посредством готического приема — тонкой разработкой складок, образующих каплеобразные формы, которые создают впечатление не только струящейся ткани, но и сиротливо-смятенного состояния духа. Фигура апостола изображена в трехчетвертном развороте, с почти параллельно изогнутыми руками, лица человека не видно, лишь в беспорядке вьющиеся волосы еще более усиливают ощущение тревожности и незащищенности. Изображение также плоскостно, но если в композиции с воином попытка изобразить пространственные закономерности связана с намеком на перспективу, то в фигуре апостола объемность изображения достигается пластическими средствами, т. е. изысканной, ритмически сложной линией. Интересно в этом плане обратить внимание на смену линейного ритма на разных участках рисунка. Волосы апостола — это самый быстрый, короткий, волнующийся ритм, как будто передающий тревожное мелькание мыслей спящего; затем идет замедление ритмического рисунка к спине и ногам, он становится более плавным, длинным; наконец, он совсем затихает на руках, где находятся чистые плоскости, что зрительно «выносит» руки вперед, создавая иллюзию объемности. Так еще раз демонстрируется один из основных принципов готического искусства — живописность. Лист 23v интересен тем, что в полной мере помогает по-

нять Виллара де Оннекура как мастера весьма одаренного, прекрасно владеющего художественными приемами как романского стиля, так и новой «французской манеры». Присутствие этих двух изображений на одном листе подтверждает и то, что готический мастер, по всей видимости, прекрасно отличал романскую манеру от *opus francigenum*. На это указывает и замечание Виллара на л. 9v о том, что в башне Ланского собора главной конструктивной деталью являются оконные проемы. Все это свидетельствует о том, что процесс зарождения и развития готического стиля не был спонтанным и плохо осознаваемым; напротив, альбом Виллара де Оннекура предоставляет доказательства, что развитие нового художественного стиля было осознанным и целенаправленным процессом, вызванным целым комплексом социально-экономических и философско-мировоззренческих причин. Альбом Виллара де Оннекура позволяет говорить о его создателе не только как о «новом человеке» нового готического века, но и как о мастере, знающем художественные традиции предшествующей эпохи и умеющем их использовать наряду с готическими новациями.

Однако готические новации были присущи в XIII веке прежде всего архитектуре. Общеизвестен факт отставания живописи от архитектуры и скульптуры в этот период<sup>1</sup>. Вместе с тем отставание живописи от скульптуры и архитектуры не означало отсутствия элементов нового художественного стиля в различных видах живописи. Даже в книжную миниатюру, дольше всего сохранявшую романские черты, в первой трети XIII столетия проникает новый стиль драпировок, который принято называть «стилем корытообразных складок» — от нем. *muldenfaltenstil* (термин А. Беклера — А. Voeckler). С этим стилем связан ряд известнейших памятников первой половины XIII века: Псалтирь Бланки Кастильской, первый Евангелиарий из Сен-Шапель, «Морализованные Библии» из библиотек Британского музея, Вены, Оксфорда, Толедо, Национальной библиотеки Франции. Примечательно, что стиль *muldenfalten* связан и с Вилларом де Оннекуром, в альбоме которого есть рисунки фигур, задрапированных подобным образом (л. 11, 14, 25v, 27v, 28). Именно этот стиль в дальнейшем эволюциониро-

<sup>1</sup> См.: *Branner R.* St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture. London, 1965. P. 6; *Rickert M.* Painting in England. The Middle Ages. London, 1954. P. 106; *Cahn W.* The year 1200. Exhibition review. The Arts Quart. 1970. № 3.



вал в объемную моделировку драпировок<sup>1</sup>. Следовательно, несмотря на «отставание» живописи от архитектуры и скульптуры, т. е. на неравномерность распространения готики в различных видах искусства, готические новации присутствовали везде.

Тем не менее, изучая проблемы французской книжной миниатюры XIII века, И. П. Мокрецова и В. Л. Романова в отношении живописных технологических трактатов Средневековья заметили, что «отдельные рецепты переходят из трактата в трактат от античности вплоть до сборников XVII–XVIII веков... Именно поэтому, изучая технику иллюминирования XIII века, можно воспользоваться почти всеми средневековыми трактатами, даже теми из них, которые относятся к более раннему времени...»<sup>2</sup>

Можно привести немало подобных высказываний<sup>3</sup>, свидетельствующих о том, что стилевые новации, проникавшие в живопись и прикладные искусства, почти никак не отражались в ремесленных живописных трактатах. Достаточно сравнить, например, содержание трактата Бернского анонима (рубеж XII–XIII вв.) и книги Петра из Сент-Омера о приготовлении красок (конец XIII в.), где встречаются одни и те же технико-технологические мотивы: о выделке пергамена, о достоинствах связующих на яичном белке, об искусстве золочения, особенностях применения минеральных и растительных пигментов. Живописные трактаты в XIII веке не претерпели тех изменений, которые запечатлелись в схоластических суммах того времени, в альбомах архитекторов, от которых до нашего времени сохранился альбом Виллара де Оннекура. Живописцы готической эпохи по-прежнему хранили и пользовались списками трактатов Ираклия, Теофила, Бернского анонима, созданных столетия назад. Но почему? Какие причины сделали возможным то, что здание нового художественного стиля продолжало покоиться на фундаменте старых ремесленных технологий?

<sup>1</sup> *Branner R.* Le premier Evangeliare de la sainte Chapelle. La Revue de l'art. 1969. № 3. P. 37–48.

<sup>2</sup> *Мокрецова И. П., Романова В. А.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1200–1270 гг. М., 1983. С. 12.

<sup>3</sup> *Branner R.* Manuscript — makers in Mid Thirteenth Century Paris. Vol. 48. Art Bulletin, 1966. P. 65–67; *Rickert M.* Painting in England. The Middle Ages. London, 1954; *Thompson D. V.* The Techniques and Materials of Medieval Painting. New York, 1956.

Чтобы разобраться в этом «готическом парадоксе», необходимо прежде всего выявить различия между живописью и архитектурой в плане их расположения на умозрительном древе познания, которое как бы аккумулировало всю совокупность знаний средневековой культуры и которое готические современники называли *Arbor scientiarum*. Доктор теологии Генри Лангенштейн (Henry Langenstein, умер в 1397 г.) в своем «*Arbor Scientiarum*», отражающем несомненно более ранние средневековые воззрения на природу знаний, трактует геометрию как одну из наук первой ступени абстрактной математики (*primaria mathematica abstractiva*), которая в свою очередь является ответвлением фундаментальных человеческих наук (*humana realis*) как раздела теоретической философии (*philosophia theoria*)<sup>1</sup>. Выше, согласно «*Arbor scientiarum*», расположены только супернатуральные науки, связанные с познанием неба и Божественных сущностей, составляющие теологию. Таким образом, архитектура как механика геометрии из всей художественной деятельности была ближе к Логосу культуры; поэтому все изменения, происходившие в интеллекте и менталитете, в первую очередь вносили изменения в архитектурные формы. Кроме того, геометрия, входившая во вторую ступень свободных искусств (*quadrivium ars liberalis*), которая в свою очередь представляла собой различные проявления Божественных чисел, мыслилась как дальнейшая материализация этих чисел в пространстве. Архитектура же, как механика геометрии, воплощала эти геометрические формы в камне, организуя пространство социума (город, феодальное поместье, военные укрепления и т. д.). Таким образом, в силу своего положения на «Древе наук» (*Arbor scientiarum*), т. е. в системе средневековых знаний, архитектура менялась одной из первых вслед за изменениями в представлениях средневекового человека о Боге, времени, пространстве, цели земной жизни, красоте. Так как средневековый собор (а готика выразилась прежде всего в культовых постройках) являлся моделью мироздания, то изменившиеся представления о мироздании закономерно отражались в архитектуре этих соборов. В силу своей специфики архитектура — искусство коллективное, требующее усилий не только архитектора, но и камнерезов, штукатуров, резчиков, плотников; синтезирующее в себе искусство и инже-

<sup>1</sup> См.: Steneck N. H. A late medieval arbor scientiarum. Vol. 50. Speculum, 1975. № 2. P. 250.

нерно-строительную мысль. Естественно поэтому, что средневековые зодчие должны были знать не только «что» им надо строить, но и «как» выполнить желаемое: как сделать нервюрный свод, как должна работать система контрфорсов и аркбутанов, как перекрыть свод большой окружности, как применять вращающуюся проекцию, как определить кривизну и длину нервюры и т. д. Вот почему в альбомах архитекторов появляются зарисовки в новой архитектурной манере, советы по обучению новым технологическим приемам, новая строительная терминология. Естественно, что скульптура — главное украшение средневекового собора на протяжении столетий — изменялась вместе с архитектурным обликом построек, отвечая как на мировоззренческие, так и на пластические новации, что также отражалось в альбомах архитекторов.

Ничего подобного не происходило с живописными трактатами, хотя, как уже отмечалось, готические веяния проникали в различные формы живописного искусства. Почему же живописные трактаты оставались неизменными с приходом нового художественного стиля? Нам представляется, что ответ на этот вопрос сможет дать определение места живописи на *Arbor scientiarum* средневековой культуры. Если архитектура овеществляла геометрические формы, то средневековая живопись считалась механикой алхимии. У Генри Лагенштейна алхимия представлена как ветвь практических человеческих знаний (*practica philosophia humana*), посредством эксперимента изучающая универсальные законы естественной природы (*realis, naturalis, universalis*)<sup>1</sup>.

После взятия крестоносцами в 1204 году Константинополя в Европу хлынул поток реликвий, в том числе и духовных. Среди последних было немало греческих и арабских алхимических трактатов, повествовавших среди прочего о том, что родиной алхимии был древний Египет, о чем говорит само название науки, происходившее от слова «ал-Кеми» (Кеми, Та-Кем — древнее самоназвание Египта). От Античности Средневековье восприняло воззрения о том, что у истоков алхимии стоял Тот — Гермес Трисмегист, мифическая божественная личность, запечатлевшая теоретические основания алхимии в так называемой «Изумрудной скрижали» («*Tabula smaragdina*»). Очевидно, алхимические трактаты имели широкое хождение в образованных кругах средневекового общества, на что косвенно указывает тот факт, что среди печатной продукции XVI века —

<sup>1</sup> Ibid.

Библий, схоластических сумм и энциклопедий — присутствует «Изумрудная скрижаль»<sup>1</sup>.

XIII век был веком повального увлечения не только астрологией, но и алхимией. Виднейшими алхимиками были схоласты Альберт Магнус, Фома Аквинский, Раймунд Луллий, Роджер Бэкон. Альберт Магнус в трактате «De chimiae» писал: «Алхимия есть искусство... с ее помощью включенные в минералы металлы, пораженные порчей, становятся совершенными»<sup>2</sup>. Ему вторил Роджер Бэкон: «Алхимия есть непреложная наука, работающая над телами с помощью теории и опыта и стремящаяся путем естественных соединений превратить низшие из них в более высокие и благородные»<sup>3</sup>. Фома Аквинский в труде «Principiis Naturae» описывает состав философского камня (Lapiz Philosophorum). «Любопытно, что художник относился к представителям алхимической науки, которая считалась в Средние века вершиной творческой деятельности человека как применение его творческих возможностей в воспроизведении процесса создания вещей»<sup>4</sup>, — замечает К. М. Муратова. Действительно, алхимия считалась в Средние века высшей механической деятельностью человека, и вот почему. В алхимии было семь направлений — проблем, которые пытались разрешить средневековые алхимики: 1) приготовление эликсира или философского камня, который мог бы превращать металлы в золото и серебро; 2) приготовление универсального растворителя для любой субстанции; 3) создание гомункулуса — искусственного человека; 4) палингенез — восстановление растений или других предметов из пепла; 5) приготовление spiritus mundi — растворителя золота; 6) извлечение квинтэссенции — активного первоисточника всех субстанций; 7) приготовление aurum potabile — жидкого золота, универсального лекарства. Знакомство с направлениями алхимии позволяет увидеть в ней универсальную деятельность, затрагивающую проблемы времени, вещества, генной инженерии, медицины. По существу, это была попытка достичь совершенства не только духовно-

<sup>1</sup> Tabula smaragdina de alchemia. Norricus, 1541; Tabula smaragdina in ipsius sepulchro inventa, cum commento Hortulani philosophi Ars Chemica. Nurenberg, 1566.

<sup>2</sup> Цит. по: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

<sup>4</sup> Муратова К. М. Указ. соч. С. 280.

го, но и материального, используя естественные законы природы. В отличие от других видов деятельности, в которых средневековый мастер оперировал количеством, в алхимии пытались воздействовать на качество вещественного мира. Свои труды по достижению совершенства как меры бытия алхимики называли Великой работой (*Opus Magnum*), и она насчитывала 14 процессов. Алхимическая деятельность была очень привилегированным занятием и одновременно вызывала подозрения и страхи у современников, так как ее окутывала сложная символика, числовая и графическая мистика, нарочитая недосказанность в текстах алхимических трактатов. Алхимией в раннее и зрелое Средневековье занимались в силу мировоззренческих и технологических причин лица духовного звания. Тогда почему же при всем этом художники проходили по алхимическому цеху?

Дело в том, что средневековая натурфилософия (куда входила алхимия — по «*Arbor scientiarum*») выстраивала некую универсальную смысловую вертикаль, которая начиналась от небесного света разной интенсивности, порождавшего 14 цветов (о чем писал Р. Гроссетест в трактате «*De colore*»), имевших свои символы — знаки Зодиака и планеты. Далее, спускаясь в материальный земной мир, архетипы света-цвета проявлялись в основных вещественных субстанциях, выражавшихся в основных химических элементах, которые должны были пройти в ретортах алхимиков 14 состояний, чтобы получились совершенные лекарства, минералы, растения и даже человек. Вся эта 14-ступенчатая смысловая вертикаль проецировалась в пространство Священной истории, где она представляла собой крестный путь Христа — от вынесения приговора до положения во гроб с 14 так называемыми стояниями. Именно химические элементы являлись основой для приготовления красочных пигментов (о чем повествует Альберт Великий в «*Summa Philosophia Naturalis*» в главе «*De rubium coloribus*»). В алхимии каждая химическая субстанция ассоциировалась с одним из химических процессов, символизировалась не только определенным знаком Зодиака или планетой, но и животным, растением, драгоценным камнем и главное — цветом. Мир алхимиков — это цветной мир, именно цвет был зримым показателем перехода от одной стадии Великой работы к другой, цвета средневековой живописи были не столько эстетико-художественным явлением, сколько порождением алхимии, визуальным выражением ее процессов. Вот почему средневековая живопись не могла не восприниматься как «алхимия цвета», не могла не символи-

зировать метафизические смыслы Священной истории. Живопись, так же как и архитектура, являлась специфическим выражением все того же теологического философствования, объясняющего и осваивающего мир на основе одного набора универсальных смыслов и понятий. Алхимики, например, так же как и архитекторы, строили «алхимический храм» совершенной природы, краеугольным камнем которого был Христос, символизирующийся в этой области таинственным процессом проекции, который трансформировал вещественные субстанции в более совершенные. Проекция была знакома и готическим архитекторам, о чем свидетельствует альбом Виллара де Оннекура. Альбом позволяет говорить о Вилларе и как о человеке если и не практиковавшем алхимические занятия, но имеющем о ней теоретические представления и знающем круг ее проблем. Так, на л. 5 Виллар приводит изображение «вечного двигателя», под которым делает запись о том, что споры о первотолчке для него ведутся длительное время и что, вероятно, веществом для этой цели должна быть ртуть<sup>1</sup>. Этот лист в альбоме полностью «алхимический», так как на нем изображен «вечный двигатель», который пытались сконструировать алхимики в подражание Создателю. Кроме того, по Виллару, толчок колесу должна дать ртуть, и это далеко не случайно, так как ртуть в алхимии считалась первичным материалом для металлов, была одной из трех главных алхимических субстанций (наряду с серой и солью), символизировала стихию воздуха, звездный огонь и Бога Отца, графически обозначалась сферой. Кроме того, на л. 11v, где изображены человеческие фигуры наподобие древних, Виллар рисует короля в короне со скипетром, под балдахином, и этот рисунок идентичен изображениям из алхимических трактатов и более раннего и более позднего времен, в которых почти всегда король в короне со скипетром в руке символизировал золото. Алхимические страницы в альбоме Виллара де Оннекура, во-первых, свидетельствуют о том, что его создатель был знаком с тайными знаниями своей эпохи (что еще раз подтверждает его статус духовного лица), а во-вторых, что мастера-механики были знакомы с теоретическими основами своих ремесел. Весьма привилегированным было и социальное положение мастеров-живописцев. Так, в регистре ремесел, составленном с 1261 по 1270 год

---

<sup>1</sup> «Maint jor se sunt maistre despute de faire torner une ruc par li seule; ves ent ci com en puet faire par mailles non pers u par vif argent». — Album de Villard de Honnecourt... Paris, 1849. P. 6 (f. 5).

парижским прево Этьеном Буало, в статусе LXII было записано: «Каждый парижский живописец (скульптор-живописец) может иметь столько учеников и подмастерьев, сколько захочет, и работать ночью, если есть необходимость. Никто из живописцев (скульпторов-живописцев) не должен кутюму ни за какие вещи, относящиеся к его ремеслу, которые он продает или покупает. Живописцы (скульпторы-живописцы) свободны от несения караула, ибо ремесло их от этого освобождает на том основании, что оно предназначено для службы нашего города, его святых и для почитания святой церкви»<sup>1</sup>. Этот документ свидетельствует, что работа живописцев ценилось весьма высоко, что живописцы получали довольно высокую степень социальной свободы (они были свободны от подоходного налога, от караульной службы, не регламентировалось их рабочее время). По существу, их деятельность воспринималась как форма общественной деятельности, направленной к самой высокой для средневекового человека цели — к Богу и Церкви. Так же как и архитекторы, живописцы делились на несколько разрядов: два из них называет Этьен Буало — это живописцы (*paintres*) и скульпторы-живописцы (*taillieres-imagiers*). Кроме скульпторов-живописцев, раскрашивающих скульптуру и рельеф, и живописцев, изготовлявших алтарные образа, были живописцы-иллюминаторы (*paintres-alluminaires*), иллюстрировавшие книги, и живописцы-мастера стеной живописи (*maleatoria*). Возможно, современное восприятие готики несколько искажено тем, что до нашего времени сохранились лишь архитектура и ее скульптурное убранство, что делает восприятие готики строгим и графическим. Однако в Средние века каждый готический собор любовно раскрашивался, он весь был наполнен *splendor coloribus* — «блистающими красками», так как раскрашены были скульптуры, рельефы, сияли цветом лазурные витражи, о которых автор второй книги трактата Ираклия «*De coloribus et artibus Romanorum*» писал: «Видишь силу этого стекла, когда его сочная синева переплетается с росписями на стекле»<sup>2</sup>. Кроме алтарных картин в церкви были разноцветные занавеси, богато иллюминированные книги. Мироздание готического собора было таким же разноцветным, как и мир вокруг средневекового мастера. Не случайно в ремесленных трактатах того времени (например, в «*Libri Magistri Petri*

<sup>1</sup> Регистры ремесел Этьена Буало // Средние века. Вып. XI. М., 1958. С. 176.

<sup>2</sup> «*De isto vitro poteris, si vis, eum grossio saphiro miscere ad pingendum in vitro*». — Цит. по: *Tatarkiewicz W. History of aesthetics. Vol. II. Haag; Paris, 1970. P. 138.*

de Sancto Audemaro de coloribus aciendis») каждый цвет устойчиво ассоциируется с цветом предметов окружающего мира: черный как уголь, белый как лилия, желтый как ноги копчика, красный как рубин. Видный французский схоласт XIII века Вильгельм Овернский (Villigelmus Overnensis) в трактате с характерным названием «De faciebus mundi» («Об изготовлении мира», или «О мире как изделии») писал: «Зримое, внешнее наш поверхностный взор называет красотой... Однако, видимое не дает ни в практике, ни в понимании выделить цвет как таковой. А таковой есть, так как цвет есть сущность видимого, несмотря на разные соотношения и соразмерности»<sup>1</sup>. И здесь можно усмотреть одну из причин того, почему в живописных трактатах не отражались стилевые изменения. Происходило это потому, что в ремесленных живописных трактатах речь шла о цвете как сущности видимого мира, а, как известно, представления о фундаментальных вещах меняются только вместе с изменением всей культурной системы. С приходом готики оставалась все та же христианская культура с неизменными основами мировоззрения, способом производства и технологиями, общественными отношениями.

Вещественным носителям цвета — красочным пигментам — посвящены из вышеназванных три трактата: «Mappae Clavicula», трактат Бернского анонима и книга Петра из Сент-Омера о приготовлении красок. Все три трактата, по существу, повествуют об одних и тех же вещах: пигментах, связующих, технологии приготовления красок, инструментах, применяемых в работе. Так, из трактатов следует, что живописцы использовали как минеральные пигменты, так и органические. В качестве пигментов минерального ряда употреблялись ляпис-лазурь для ультрамарина, лазурит для синих красок, свинцовые белила, сурик и киноварь, медь и малахит для зеленых, аурипигмент; среди органических использовались многочисленные охры, земли, сажа, шафран, индиго. И Петр из Сент-Омера, и Аноним из Берна много пишут о связующем яичном белке и гуммиарабике, о добавках к ним — рыбьем или пергаментном клее, вине, моче, уксусе. Так как эти два трактата посвящены книжной живописи, то в них много рассуждений о качестве различных видов пергамена, о приготовлении различных чернил, о правилах работы кистью и пером. Интересно, что знакомство с ремесленными трактатами, посвященными мини-

<sup>1</sup> Цит. по: Bruyne E. The Esthetics of Middle Ages. Т. III. New York, 1969. P. 86–87.



атюрной живописи, позволяет согласиться с Ф. Вицтумом, который допускал возможность работы Виллара де Оннекура как художника-миниатюриста. Виллар, так же как и художники-иллюминаторы, может работать пером. Он приводит рецепт приготовления красок из цветов и трав (л. 33), а между тем такие краски были очень нестойки и не применялись ни в станковой, ни в настенной живописи, тогда как хорошо сохранялись на пергамене и не разъедали его.

Кроме того, Виллару известен процесс обработки кожи пемзой (л. 9), что входило в технологический процесс обработки пергамена. О том, что трактаты Бернского анонима и Петра из Сент-Омера посвящены книжному иллюстрированию, явствует из технико-технологических особенностей, в них описанных. Это довольно однообразные практические руководства, временами напоминающие наставления по химии. Художник должен был знать качества того или иного минерала или растения, секреты смешивания (*permixti*) и уметь хранить эти смеси, наконец, быть неплохим натуралистом и иметь познания о растениях, животных, драгоценных камнях, химических процессах и механических воздействиях, с которыми он сталкивался в процессе работы. Все это было весьма близко к практической деятельности алхимиков, работавших с целью отыскать философский камень, универсальный растворитель или универсальное лекарство. В этих трактатах отсутствуют рассуждения о произведениях, для которых готовились краски. Единственно, на что отваживаются авторы, так это вставить в свои руководства короткие замечания о природе красоты в типично схоластической манере; как, например, Аноним из Берна в XI главе: «...нет других оснований для создания красоты, если не очевидные изящество и связность»<sup>1</sup>. И Бернский аноним, и Петр из Сент-Омера много внимания уделяют золочению, особенно последний, который приводит много рецептов различных способов золочения. Так как золото использовалось очень часто и было дорого, то Петр из Сент-Омера дает рецепты по его замене. В этой связи характерно, что в эти рецепты входит ртуть (в сочетании с рыбьим клеем, тальком, уксусом и т. д.), которая в русле алхимических воззрений считалась матерью всех металлов.

---

<sup>1</sup> «...nec pro alia causa fiunt pulchra, nisi delicando et deligendo confesta». — Цит. по: Thompson D. V. *The material and Techniques of Medieval Painting*. New York, 1958. P. 6.

Среди технологических ремесленных трактатов Средневековья тематическим разнообразием отличаются «Mappae Clavicula» и «De coloribus et artibus Romanorum», а также «Schedula de diversarum atrium» Теофила. Все они, так же как и предыдущие два трактата, уделяют внимание миниатюрной живописи, в них приводятся рецепты приготовления чернил, красок и золота для иллюминирования.

Трактат Ираклия был, очевидно, очень популярен в Средние века, так как до нашего времени в библиотеках Европы сохранилось много списков. Автор трактата, известный под именем Ираклий\*, вероятно, был выходцем из Византии, его рассуждения о цвете и красках позволяют предположить, что Ираклий был знаком с византийскими трактатами о цвете «Codices purpurei et augei» и «Codex rossanensis», которые стали известны в Западной Европе во времена Карла Великого. Очевидно, Ираклий был весьма образованным человеком, так как знал стихосложение: первые две книги (правда, очень короткие: 1-я — 14 глав, 2-я — всего 7 глав) написаны гекзаметром. От первых двух книг весьма отличается и прозой, и стилем, и объемом (58 глав), и кругом рассматриваемых проблем третья книга трактата, что дало основание многим исследователям утверждать, что трактат создавался двумя авторами. А. Илг (A. Ilg), А. Жири (A. Giry), Х. Розен-Рунге (H. Roosen-Runge) относят время создания первых двух книг трактата к IX–X векам, М. Жепиньска (M. Rzepinska) — к X веку, а А. В. Виннер и Н. Е. Елисеева — к VIII–IX векам. Время же работы анонима, продолжившего трактат, варьируется от XI до XIII века<sup>1</sup>. Несомненно, что третья книга трактата «De coloribus et artibus Romanorum» создавалась в период зрелого Средневековья, так как среди прочего в ней отразились некоторые характерные для этого времени представления о цвете. Так, автор третьей книги трактата коротко говорит о белом и черном цвете, почти как Р. Гроссетест или Альберт Великий, называет их пограничными, или элементарными. Далее он рассуждает о цветах из группы красных, очерчивая, таким образом, цвета первого класса, символизировавшие в

<sup>1</sup> См.: Манускрипт Ираклия о красках и искусствах римлян VIII–IX веков / пер. А. В. Виннера и Н. Е. Елисеевой // Сообщения ВЦНИЛКР. 1961. Вып. 4. С. 23–59; Giry A. Notice sur un traite du Moyen-Age intitule «De coloribus et artibus Romanorum». Paris, 1878; Ilg A. Eitelberger Quellenschriften. Bd. Y. Wien, 1963; Rzepinska M. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. Krakow, 1970; Roosen-Runge H. Farbgebung und Technik fruhmittelalterlichen Buchmalerei. Studien zu den Traktaten «Mappae Clavicula» und «Heraclius». Bd I–II. Berlin, 1967.

алхимии три основных элемента: ртуть, соль, серу. Далее «Иракий II» повествует о цветах так называемого второго класса и говорит о зеленых, желтых, голубых и фиолетовых цветах, признавая за каждым из них свою, особую красоту. Хотя «Иракий II» утверждает, что всякая краска красива сама по себе, — она может стать еще прекраснее от хорошего соседства. Иракий редко говорит о смешивании разных красок; для того чтобы получить новый цвет, он приводит рецепты по добавлению в основной цвет белил (оловянных). «Иракий II» единственный среди авторов технических трактатов, кто говорит о регламенте эстетики цветов. В главе «О сочетании цветов» («De coloribus sibi contrariis») он выделяет устойчивые цветовые сочетания, прошедшие через всю средневековую живопись: белый — черный, зеленый — красный, желтый — фиолетовый, белый — красный — голубой.

Однако если авторы трактата «De coloribus et artibus Romanorum» (так же как и анонимного руководства «Ключик к живописи») ограничиваются различными видами живописи — это миниатюра (*arte-illuminare*), живопись на досках (*pintura*), стенная живопись (*maleatoria*), то сфера тем трактата Теофила\* значительно больше и включает в себя, кроме названных трех видов средневековой живописи, ряд художественных профессий, которые в XIII веке входили в категории *fusoria* (литье) и *fabrile* (прикладные работы, необходимые для украшения архитектуры).

Знакомство с трактатом Теофила «*Schedula de diversarum artium*» сразу позволяет ответить на вопрос об огромной популярности этого произведения среди средневековых ремесленников художественного труда. Это была энциклопедия средневекового художественного ремесла, носившая технико-технологический характер. «Записка» Теофила включает три книги: книга первая, состоящая из 45 глав, содержит сведения о станковой и настенной живописи, методы выполнения отдельных живописных процессов, а также рецепты окраски кожи, изделий из дерева, рецепты для миниатюрной живописи на пергаменте и бумаге. Книга вторая из 31 главы посвящена изготовлению обыкновенного и цветного стекла, глазури и керамики. Книга третья трактата Теофила — самая обширная, она включает 95 глав, рассказывающих о плавке различных металлов: — железа, олова, меди, серебра, золота. Последние четыре главы посвящены резьбе по кости и ее окраске, а также шлифовке драгоценных камней. Казалось бы, не осталось ни одной художественной ремесленной специальности, которую бы обошел своим вниманием

Теофил. Он упоминает о такой редкой в Европе технике, как интарсия — вид мозаики, в которой использовались дерево, перламутр, кость. Трактат Теофила создавался задолго до возникновения готики, однако в нем есть главы, которые могут пролить дополнительный свет на причины отсутствия рефлексии на меняющийся художественный стиль в любом ремесленном трактате, даже и написанном в XIII веке (как, например, «*Libri Magistri Petri de sancto Audemaro de coloribus faciendis*»). Примечательно, что из русского перевода трактата Теофила главы мировоззренческого плана изымались как не относящиеся к технике ремесел (о чем замечают переводчики трактата), тогда как в немецких, французских и английских публикациях такие главы присутствуют.

Так, во введении к книге третьей Теофил пишет: «Наиболее прославленный из пророков, Давид — в ком Господь даровал свои предвидения... произнес среди других такие слова: „Господь, я очарован красотой твоего дома...“ Также, чего сильно желал Давид, так это украсить различными материалами дом Божий, который есть дом молитвы. Он пылко желал сделать драгоценные украшения из золота, серебра, бронзы и железа для храма, основателем которого он был... Поэтому, возлюбленный сын, ты можешь не сомневаться, но верить с полной верой, что дух Божий наполняет твое сердце, когда ты украшаешь его храм такими разнообразными работами...»<sup>1</sup> И далее Теофил продолжает: «Учение и труд твой могут предложить Богу так много святых; и с этого времени ты сам с более обильными сердечными замыслами спешишь к совершенству со всеми знаниями твоего ума и через посредство вещей, которые необходимы среди утвари дома Божьего, без которых Божественные таинства и служба не могут проходить»<sup>2</sup>. У Теофила мы находим то культурологическое основание, которое объясняет отсутствие реакции на изменившийся художественный стиль в ремесленных трактатах XIII столетия. Оно проистекает из специфики средневековой культуры, которая в силу своей теологичности любую творческую деятельность рассматривала как подражание Богу с целью достижения совершенства. В этом контексте цель художника (перефразируя Теофила) — спешить к совершенству через посредство вещей, изготавливаемых для церкви. Такое основание в рамках средневековой культуры было незыблемым, и на нем никак не могли от-

<sup>1</sup> Holt E. G. A Documentary history of Art. New York, 1957. P. 5–6.

<sup>2</sup> Ibid. P. 7.

разиться стилевые новации. К тому же готического влияния в ремесленных художественных трактатах не могло быть и в силу технологических особенностей средневекового искусства. Теофил во введении к книге первой, посвященной обучению различным видам живописного искусства, писал: «При выполнении этой работы с точностью исполняй все указания, чтобы твоя живопись была прекрасной и натуральной»<sup>1</sup>. В этих словах ярко отразилась технологическая специфика средневековой живописи и художественного ремесла. Когда-то найденные эмпирическим путем художественные технологии продолжали передаваться от мастера к мастеру методом «делай как я». В силу ручного характера труда эти технологии были мало связаны с научно-техническими достижениями своей эпохи, т. е. живописные и художественно-ремесленные технологии были очень традиционными, почти исключавшие любые эксперименты (что стало характерным для живописи последующих столетий, начиная с братьев Ван-Эйк и Леонардо). Любые стилевые изменения мало затрагивали технологическую сторону средневекового искусства, что и отразилось в трактатах мастеров.

Как уже отмечалось, живопись в Средние века осмысливалась в ценностных координатах культуры как «механика», практика алхимии, отражавшая прежде всего цветовой аспект этой науки. Помимо всего прочего, на 14-ступенчатую вертикаль средневековой натурфилософии распространялись этические характеристики, которые были едины для всех уровней этой лестницы, в том числе и для ее цветового аспекта. Так, папа Иннокентий III, посылая Иоанну Безземельному несколько перстней, в препроводительном письме писал, что зелень изумруда — символ надежды, голубизна сапфира — выражение сфер неба, желтый цвет топаза означает добрые поступки, исполненные цвета солнца, красный гранат — знак милосердия и любви к ближнему, белый цвет жемчуга есть символ покоя, невинности и умиротворения. Те же значения приводит и Дурандус, когда рассуждает о цвете церковных занавесей<sup>2</sup>. Таким образом, учитывая, что живопись и художественные ремесла своей целью имели украсить дом Божий и служить этическому совершенству творцов этих украшений; что эти искусства базировались на традиционных ручных технологиях, далеких от научно-технических новаций; и наконец, что эти виды худо-

<sup>1</sup> Ibid. P. 1.

<sup>2</sup> *Durandus. Rationalis diuion offition libri. Cap. III. Ulm, 1473. P. X (r).*

жественной деятельности считались механикой алхимии, оперирующей «незыблемыми» для средневековой мысли категориями — веществом и цветом — все это делало ремесленные технико-технологические трактаты невосприимчивыми к различным стилевым изменениям. В философском плане эти произведения (ремесленные трактаты) базировались на неизменной константе — Природе. Как известно, почти все средневековые философские системы (как Запада, так и Востока) исходили из того, что активным, творческим началом мироздания является Дух, действующий в человеке через сознание, интеллектуальную деятельность, формируя Логос культуры. Тогда как материя, вещественно-пространственные компоненты — инертны и сами по себе не генерируют изменений. Естественно поэтому, что живопись и художественные ремесла, относящиеся к этому вещественно-пространственному миру, стояли вне постоянно меняющихся представлений о Боге и картин мира, рисуемых интеллектом культуры. И это еще раз подтверждает факт, что трактаты, рождающиеся в ремесленной среде, не могли отражать какие-либо новшества.

Их задачей было прежде всего научить и объяснить, как выполнить ту или иную работу, в отличие от архитектурных руководств, отражавших изменчивые картины интеллектуальных представлений и учивших не только как выполнить, но и что сделать. Однако эти различия между архитектурными и живописными трактатами объясняют, почему живописных руководств сохранилось гораздо больше, чем архитектурных наставлений. С уходом с исторической арены готики альбом Виллара де Оннекура, например (как и многих его коллег), никому не стал нужен, и с ним можно было поступить как заблагорассудится. Тогда как технология средневековых живописных рецептов долгие столетия оставалась неизменной, некоторые из них используются и доныне.

Ремесленные трактаты об архитектуре и искусствах, ее украшающих, в отличие от схоластических сочинений об искусстве, не являют целостной картины ни в плане философско-теоретических оснований, ни в плане освещаемых тем, ни в стилевых особенностях изложения материала. Альбом Виллара де Оннекура и трактаты не только Теофила, Ираклия, Бернского анонима, но и младшего современника Виллара де Оннекура — Петра из Сент-Омера — резко отличаются и кругом рассматриваемых тем, и способами изложения материала, и теоретическими основаниями: для архитектурного альбома это геометрия, а для живописных трактатов — алхимия. Общее, что есть в ремесленных трактатах, лежит вне сферы искусства — в

области этики. Это прежде всего цель художеств, отраженная в ремесленных руководствах: во-первых, служить Богу через строительство его Дома и украшать этот Дом молитвы; во-вторых, через свои произведения продлевать себя в жизни земной, стремясь к совершенству в жизни будущей. Популярный английский святой XIII века Эдмунд из Абингдона (Edmund of Abingdon), обращаясь к мастерам-ремесленникам (среди которых в XIII веке было немало монахов), писал:

*«Всегда читай, всегда молись  
Либо ремеслом занимайся.  
Так как время твое коротко,  
А работа тебя продлевает»<sup>1</sup>.*

Смена большого художественного стиля в XIII веке вызвала к жизни массу схоластических сочинений, в которых определялись философские, эстетические и художественные основания готики. То, что механическим искусством (куда входили изобразительные искусства и архитектура) занималась значительная часть населения средневековых городов, повышало социальную значимость схоластических исследований в этой области. Анализ взглядов на готическое искусство десяти крупнейших схоластов XIII века, отразившихся в их сочинениях, позволил выявить ряд общих черт, характерных для этих воззрений. Это прежде всего их иерархичность. Ее ступени определялись тем углом зрения, под которым схоласт рассматривал изобразительное искусство и архитектуру. Границы этой иерархичности — от констатации методов работы, материалов, конкретных произведений до теологических рассуждений об архитектуре и живописи, когда они еще представляли собой Божественный свет или невоплощенную мысль.

Второй отличительной чертой схоластических воззрений на готику, отразившейся в трактатах, было то, что схоласты рассматривали постройку, или картину, или витраж как результат динамического процесса, охватывающего период от зарождения идеи в голове художника или архитектора до воплощения ее в материале. Схоластические сочинения XIII века дают основание предполагать, что под «новым искусством» понимались

---

<sup>1</sup> Monasticism and the Arts. Ed. T. G. Verdon. Syracuse, 1984. P. 67.

не только уже готовые произведения, но и предшествующие им эмоционально-ментальные состояния, рождающие идеи будущих произведений.

Третьей общей особенностью схоластических взглядов на готику было то, что схоласты пытались объяснить готику не на основе анализа ее произведений, а в русле менявшихся мировоззренческих установок. Вместе с тем, кроме того общего, что присутствовало во взглядах схоластов на современное им готическое искусство, их воззрения содержали немало разнообразного, являя картину интеллектуальной свободы, выразившуюся в различных направлениях в изучении изобразительных искусств. Среди этих направлений можно выделить следующие: 1) взаимодействие света и цвета (Р. Гроссетест); 2) закономерности воплощения формы в конкретном материале и роль в этом процессе личности и таланта художника (Фома Аквинский, Бонавентура, Александр Хэльский); 3) проблемы перспективы и построение объема на плоскости (Роджер Бэкон); 4) история искусства, его дидактические задачи (Дурандус, Винсент из Бове); 5) эстетические начала искусства (Альберт Великий).

Совершенно иную картину в плане отражения готических новаций представляют ремесленные сочинения. Ремесленные трактаты Средневековья четко разделяются на две группы: одна — архитектурные руководства, другая — трактаты о живописи и прикладных искусствах. Они отличаются и кругом рассматриваемых проблем, и способом изложения материала (для живописных руководств это повествование, для архитектурных альбомов — в основном, рисунок). Различны и теоретические основания этих сочинений: для архитектурного альбома — это геометрия, для живописных трактатов — алхимия. Исходя из различного положения архитектуры и живописи в системе средневекового мирозерцания, живописные руководства и архитектурные альбомы по-разному реагировали на стилевые новшества XIII века. В силу того, что целью живописи и прикладных ремесел было украшение Дома Божьего и нравственное совершенствование художника, что эти искусства базировались на традиционных ручных технологиях, далеких от научно-технических новаций своего времени, и наконец, то, что эти виды художественной деятельности считались механикой алхимии, — все это делало ремесленные живописные трактаты невосприимчивыми к готическим новациям.

Совершенно по-иному обстояло дело с архитектурными руководствами, от которых до нашего времени сохранились листы из альбома Виллара де Оннекура. Архитектура как механика геометрии из всей худо-



жественной деятельности была ближе к Логосу культуры, поэтому все изменения, происходившие в интеллекте и менталитете общества, вносили изменения в архитектурные формы. Так как средневековый собор являлся моделью мироздания, то меняющиеся в XIII веке представления о Боге, времени, пространстве, красоте закономерно отражались на архитектуре этих соборов. Архитектура, являющаяся в силу своей специфики также выражением инженерно-строительной мысли, реагировала на все технико-технологические новации в этой области, что и запечатлелось в альбоме Виллара де Оннекура. Помимо внешних мировоззренческих и технических оснований архитектура менялась первой в силу внутренних стилевых причин, как основа большого художественного стиля. Вот почему в альбоме Виллара де Оннекура с наибольшей полнотой отразились готические стилевые новшества, как технико-технологические и образно-художественные, так и их философские основания.

Между тем при всем несходстве схоластических и ремесленных сочинений XIII века в плане отражения современного им готического искусства нельзя не отметить, что все они в той или иной форме запечатлели в себе некоторые существенные понятия, определявшие особенности той эпохи и ее искусства. У каждого века человеческой истории есть ключевые слова, аккумулирующие в себе сущность века, его «душу». Такими словами для XIII века были пары «свет — роза» (*lumen — rosa*) и «глаза — зеркало» (*oculus — speculum*). Именно этими словами очерчивается некое интеллектуальное и художественное поле, на котором происходили основные изменения этого столетия, приводившие к многочисленным новациям эпохи, одним из результатов которых явилась готика. В это время в схоластике бурно развивалась идея умозрительного зеркала, в котором отражаются духовные Божественные сущности через их воплощение в вещественно-пространственном мире, в частности посредством архитектуры, скульптуры, живописи. Главным инструментом, помогавшим охватить все богатство этих отражений, считались глаза, и многие схоласты XIII века занимались проблемами перспективы и передачи объема на плоскости. Свет — одно из фундаментальных понятий в схоластике и искусстве этого столетия, в частности, схоласты утверждали, что его интенсивность находится в прямой связи с цветом различных объектов окружающего мира, в том числе и с цветами живописных красок. Понятие «роза» в системе воззрений XIII века являлось высшим символом единства и рассеяния небесного света, оно было и

сложным алхимическим понятием, обозначавшим процесс создания тварного мира, в котором существеннейшим элементом являлся свет. Понятия «свет — роза» зримо воплощались в витражном окне и в розе на фасадах готических соборов, тогда как весь готический собор, развертывавший картины Священной истории и природы, мыслился как умозрительное зеркало, отражающее знания человека и замыслы Творца. Кроме этих «новых» готических понятий общим для схоластических трактатов и технико-технологических руководств являлось также и то, что они постулировали для готики те незыблемые мировоззренческие основания, которые проистекали из специфики всей средневековой культуры. В схоластических сочинениях — это устремленность к Богу и высокие этические установки, а в ремесленных трактатах — незыблемость вещества, цвета и традиционных ручных технологий. Эти неизменные составляющие готика наследовала от предшествующего ей средневекового искусства.

Но в тех же схоластических трактатах развивались философские новшества, которые стали теоретическим основанием готики. С распространением готики схоластическая мысль рефлексировала на ее достижения, рассматривая готическое искусство прежде всего в плане его социальных функций: эстетической (Альберт Великий), дидактической (Дурандус), познавательной (Фома).

Обобщая отражение готического искусства в схоластических и ремесленных сочинениях XIII века, можно говорить о его многообразии, сложности и взаимовлияниях. Так, схоластика не только вырабатывала теоретические основания для нового художественного стиля, но с его развитием стала осмыслять его проявления и формировать символику и иконографические программы.

Вместе с тем, хотя ремесленные сочинения не реагировали непосредственно на стилевые новшества, они обеспечивали технико-технологическое единство готики в рамках средневековой культуры. Неким фокусом, в котором сконцентрировалось отражение готического искусства, явились архитектурные альбомы. Дошедший до нашего времени альбом Виллара де Оннекура показывает, что именно в них наиболее полно отражались схоластические, образно-художественные и технико-технологические составляющие, воплотившиеся в готике.

# Приложение 1

## \* РОБЕРТ ГРОССЕТЕСТ

(1175–1253)

Роберт родился в богатой семье в Страдбруке в графстве Саффолк. В юном возрасте начал образование в Оксфорде, где изучал право, медицину и естественные науки. Один из его наставников — Джеральд Кембрийский — в 1199 году представил Роберта епископу Херефорда Уильяму де Вере, отмечая выдающиеся способности ученика. Вероятно, влияние епископа изменило интересы Роберта, и он занялся теологией и философией. Для продолжения образования он едет в Париж, но через пять лет возвращается в Англию, где становится преподавателем в Оксфордском университете.

Вступив в орден францисканцев в довольно зрелом возрасте (Роберту было уже за 40 лет), он стал первым ректором францисканского колледжа, открывшегося в 1224 году. Владея греческим языком, Гроссетест читал лекции по философии Аристотеля и естественным наукам.

Одновременно, с 1214 по 1231 годы, Гроссетест «прекрасно справлялся» (как отмечали современники) с обязанностями архидиакона в Честере, Нортемптоне, а затем в Лестере. В 1232 году, после продолжительной болезни, он получает пребенду в Линкольне и хочет уйти в монашескую созерцательную жизнь. Однако в 1235 году его избирают епископом Линкольна.

Гроссетест был истинным францисканцем, т. е. монахом в миру, и кроме теологических проблем его живо интересовали политика и государственное управление Англии. Обладая независимым нравом, он часто конфликтовал с королями Генрихом III и Эдвардом I по поводу взаимоотношения светской и церковной властей. Он был против новой финансовой политики папы Иннокентия III (продажа индульгенций и рост роскоши папского двора). Мэтью Парижский отмечал, что мало кто с меньшим уважением относился к папской курии, чем Гроссетест. Как францисканец-спиритуал он критиковал папу, ставя в пример жизнь Христа и апостолов, требуя церковной реформы. Близким другом Р. Гроссетеста был выдающийся францисканец Адам Марш. Их сближали и политические идеи: стремление к государственной реформе через ограничение монархии и увеличение прав парламента.

Умер Роберт Гроссетест, епископ Линкольнский, известный церковный и государственный деятель, профессор Оксфордского университета, 9 октября 1253 года в возрасте 78 лет, на вершине своей карьеры. Хотя мнения современников о личности и деятельности Роберта Гроссетеста расходились: от восторженного у Мэтью Парижского до резко критического у Роджера Бэкона.

## \* АЛЕКСАНДР ХЭЛЬСКИЙ (Галесский)

(1195(?)–1245)

Обстоятельства и точный год рождения Александра Хэльского (A. Halensis) неизвестны, скорее всего, это середина 90-х годов XII столетия. Очевидно, он был

сиротой из богатой феодальной семьи, так как с юных лет воспитывался в монастыре в местечке Хэльс в графстве Глостершир (юго-западная Англия). В процессе обучения, проявив выдающиеся философские способности, возможно, по настоянию епископа, Александр отправился в Париж. В 1219 году францисканцы основали свою первую миссию в Париже. Высокие идеалы францисканства производят впечатление на молодого Александра Хэльского, и он в 1222 году вступает в орден.

Лекции и проповеди Александра Хэльского пользовались популярностью и признанием, и спустя 9 лет (в 1231 году) Парижский университет присваивает ему степень магистра и он первый из францисканцев занимает место профессора на теологическом факультете. В это время Александр Хэльский пользуется европейской славой как выдающийся знаток Аристотеля. С 1242 по 1245 год у него учился Бонавентура, и, несомненно, взгляды Александра Хэльского оказали на него влияние. В конце 30-х годов XIII века Александр создает первую теологическую «Сумму» за несколько десятилетий до Альберта и Фомы Аквинского. «Summa universale theologiae» принесла ему первые почетные титулы схоластики: *doctor irrefragabilis* (несокрушимый доктор) и *primus doctor eorum* (первый небесный доктор). В философских спорах схоластов Александр Хэльский был реалистом. Умер он внезапно, очевидно, от какого-то приступа, 27 августа 1245 года.

### \* ВИНСЕНТ ИЗ БОВЕ

(1190–1264)

Винсент родился на севере Франции в зажиточной бюргерской семье. Вступив в только что утвержденный орден доминиканцев, Винсент прошел все стадии доминиканского образования. Свое обучение он завершил в «*Studium generalia*» (высшая школа), и в Парижском университете получил степень магистра богословия и прозвище *librogrum helleo* (Пожиратель книг), что свидетельствовало о выдающейся начитанности и эрудированности. Около 1235 года Винсент занимает место профессора теологии в Сорбонне, где через год его замечает король Людовик IX и приглашает на службу в качестве королевского библиотекаря и чтеца. К 46 годам ученый обладал настолько высокими моральными и интеллектуальными качествами, что вскоре ему было доверено воспитание детей короля Людовика Святого. За 29 лет королевской службы Винсент написал всего два произведения. Одно из них — «О воспитании детей короля», другое — главный труд жизни Винсента «*Speculum Majus*», созданный в 1250 году. Умер Винсент из Бове в 1264 году.

### \* АЛЬБЕРТ МАГНУС

(Альберт Великий, Альберт фон Больштедт)

(1193–1280)

Альберт Великий родился в 1193 году на юге Германии в городе Лаунгенге, в семье графов фон Больштедт, состоящих в родстве с германскими императорами из династии Штауфенов. С ранних лет он обнаружил большие склонности к за-

нениям науками. Особенно долго он задерживается в Падуе, куда приезжает в 1212 году в возрасте 19 лет, чтобы изучать юриспруденцию и Аристотеля. В Падуе в 1223 году, в возрасте 30 лет, Альберт вступает в доминиканский орден. Доминиканцы были одержимы идеей борьбы с ересями посредством распространения истинного знания о Боге и мире. Это импонировало Альберту, жаждущему знаний и истины.

С 1228 по 1245 год он преподавал в разных городах Германии, особенно ему полюбился Кёльн. В эти годы стали выходить в свет первые труды Альберта. Широта его интересов и знаний даже для энциклопедичных Средних веков была потрясающей. О познаниях Альберта ходили легенды, он был одним из самых знаменитых в Европе астрологов, и у него в доме, как утверждали современники, жил «железный», т. е. механический человек.

В 1245 году вместе со своим любимым учеником Фомой Аквинским он едет в Сорбонну, где читает лекции вместе с Фомой, Бонавентурой, Винсентом из Бове. В 1248 году Альберт вернулся в Германию, в Кёльн, где основал школу и возглавил кёльнское отделение германской провинции доминиканского ордена. В 1260 году Альберт был избран епископом Регенсбурга и оставался им до 1262 года. В 1277 году уже 84-летний Альберт Великий вновь едет в Париж, чтобы защищать доктрины ордена и почтить память умерших за три года до этого своих учеников и друзей — Фомы и Бонавентуры. Умер Альберт Магнус 15 ноября 1280 года в Кёльне в возрасте 87 лет, оставив после себя школы, учеников и множество трудов, которые переиздавались в Европе на протяжении нескольких столетий.

### \* ФОМА АКВИНСКИЙ (Фома Аквинат) (1225–1274)

Родился Фома в 1225 году в Южной Италии в родовом замке недалеко от Монте-Кассино. Он происходил из очень знатного рода, состоящего в родстве и с германскими императорами, и с неаполитанскими королями. В 18 лет после продолжительного конфликта с отцом и старшими братьями (вплоть до заточения и побоев), которые препятствовали желанию Фомы стать монахом, он убежал из дома, вступил в орден доминиканцев и поехал учиться в Кёльн, в школу Альберта Великого. Здесь Фома изучал философию Платона и Аристотеля, латынь, греческий, теологию. Вместе с Альбертом в 1245 году в качестве ассистента своего учителя Фома приезжает в Париж, а спустя три года вместе с Альбертом возвращается в Кёльн.

Закончив образование и расставшись с учителем в 1252 году, Фома читает лекции в Парижском университете и в 1257 году в возрасте 32 лет вместе с Бонавентурой получает звание магистра.

С 1266-го Фома работает над своей колоссальной «Summa Theologiae», с совершенной полнотой отразившей средневековое католическое мировоззрение, и продолжает совершенствовать ее до своей смерти. Неоднократно, благодаря своему аристократическому происхождению, Фома выполнял дипломатические поручения папы Урбана IV или совершал инспекционные поездки по поручению руководства ордена доминиканцев (например, в 1272-м ездил инспектировать

studium generale в Неаполе). Умер Фома два года спустя, в 1274 году, во время II Лионского собора, в котором он участвовал в качестве советника папы.

О Фоме еще при его жизни ходили легенды, современники отмечали его поразительную молчаливость, смирение и колоссальное трудолюбие. Однажды (как свидетельствует предание) его собратья по ордену доминиканцев видели, как Фома парил в воздухе, когда молился в одиночестве перед распятием. Еще при жизни его почитали как святого человека, и спустя 50 лет после смерти (в 1323 году) Фома Аквинский был канонизирован и причислен к отцам церкви.

### \* УЛЬРИХ (Энгельберт) СТРАСБУРГСКИЙ (1230–1278)

Как и большинство схоластов, Ульрих обладал разносторонними способностями и остался в памяти современников и потомков как выдающийся схоласт, философ, теолог, деятель церкви. Уроженец Страсбурга, Ульрих рано (в возрасте 18 лет) вступил в орден доминиканцев, поехал учиться в Кёльн в знаменитую школу Альберта Великого. Здесь, познакомившись с Фомой Аквинским и Гуго Страсбургским, он проучился до 1254 года (начиная с 1248-го). В эти годы Ульрих под руководством Альберта Великого изучал труды Дионисия и этику Аристотеля. В эти же годы молодой Ульрих, как член приората Страсбурга Германской провинции ордена доминиканцев, пробовал себя как лектор теологии в своем родном городе. Его лекции, по-видимому, пользовались успехом, среди слушателей был известный лектор Иоанн Фрайбургский.

За годы учения Ульрихом были написаны и самостоятельные труды: комментарии на Аристотеля, «*Metheora*» и «*De Anima*», «*Sententiarium de Petri Lombardi*», книга об Экклезиасте. Однако главным трудом его жизни стала «*Summa de Bonis*», которая задумывалась как энциклопедия в восьми томах. Опубликована была только первая книга, остальные известны в рукописях. Над своей «Суммой» Ульрих работал с 1262 по 1272 год, опираясь на подобные опыты Уильяма Оксеррского, Александра Хэльского, Альберта Великого. В произведении ощущается также влияние Августина, неоплатонизма, Авиценны, Псевдо-Дионисия и учителя Ульриха — Альберта Великого. Восемь книг энциклопедии посвящены следующим темам: 1 — введение в теологию, 2 — сущность верховенства Бога, 3 — Троица, ее общая характеристика, 4 — Бог-Отец и сотворение, 5 — Бог-Сын и воплощение, 6 — Святой Дух и освящение, 7 — святые Таинства, 8 — конечное блаженство.

В течение пяти лет, с 1272 по 1277 год, Ульрих возглавляет Германскую провинцию ордена доминиканцев, пока генеральное собрание ордена не вызвало его в 1277 году в Париж для присуждения докторской степени по теологии. Однако в 1278-м Ульрих внезапно скончался, так и не дожив до присуждения ему степени — в манускриптах его именуют бакалавром теологии.

### \* БОНАВЕНТУРА (Джованни Фиданца) (1217–1274)

Родился Джованни в 1217 году (по новейшим данным) в маленьком городке Боньореджио близ Орвьето в итальянской области Умбрия. Отец — Джованни Фи-

данца да Кастелло — принадлежал к богатому и уважаемому семейству. Когда маленький Джованни (ему было 7 лет) тяжело заболел, его мать обратилась к святому Франциску, и мальчик выздоровел. Франциск (по преданию) дал мальчику второе имя — *Buona Ventura* («дитя счастья», или «благопришедший»). Когда Джованни Фиданце исполнилось 17 лет, он вступил в орден францисканцев. Сначала он учился в орденской школе в Орвьето, где обнаружил прекрасную память, склонность к мистике и литературный дар. Для продолжения образования в 1242 году Бонавентура был послан в Парижский университет, где он учился под руководством Александра Хэльского до 1245 года. В 1248-м, получив степень бакалавра теологии, Бонавентура читает лекции, толкуя «Сентенции Петра Ломбардского». В 1257 году Парижский университет присваивает ему степень магистра.

Бонавентура отличался не только ученостью, но и высокими нравственными качествами. Современники говорили, что по брату Бонавентуре можно подумать, что Адам не согрешил. В том же 1257 году в возрасте 40 лет Бонавентура был избран генералом ордена францисканцев. В это время он много странствует со своими блестящими проповедями: по Италии, Германии, Франции. Генеральный капитул ордена в Сорбонне 1260 года поручил составить Бонавентуре официальное житие святого Франциска. В 1266 году Парижский капитул признал версию Бонавентуры «*Vita de seraphico S. Francesco*» аутентичной, а все прежние версии («*De paupertate Christi*», «*Determinationes quaestionem circa regulam beati Francisci*») были запрещены. В 1273 году папа Григорий X возвел Бонавентуру в сан кардинала и епископа Альбанского, а в 1274-м послал его в Лион для переговоров с восточными церквями о воссоединении. Как свидетельствуют современники, Бонавентура поразил всех на этом собрании своей образованностью, красноречием и остроумием.

Однако разносторонняя деятельность — исследовательская, литературная, дипломатическая, проповедническая, организационная — и аскетический образ жизни подорвали и без того слабое здоровье Бонавентуры. В том же 1274 году он умер. Современники еще при жизни Бонавентуры считали его святым. Но только в 1462-м он был канонизирован папой Сикстом IV. Все 200 лет до своей канонизации Бонавентура носил почетный титул *doctor seraphicus* (серафический доктор). С 1587 года он причислен к учителям церкви.

## \* РОДЖЕР БЭКОН

(1214–1292)

Роджер Бэкон родился в Англии в родовом поместье Илчестер, недалеко от Оксфорда, в семье рыцаря. Родные были настроены против ученых занятий Роджера и хотели в нем видеть рыцаря, однако Роджер в 18 лет убежал в Оксфорд (в 1232 году). Здесь он учился у двух выдающихся английских францисканцев — Роберта Гроссетеста и Адама Марша, с которым впоследствии был дружен. Для продолжения образования в конце 1230-х годов Роджер был отправлен в Париж, где вступил в орден францисканцев. Почти 30 лет (с 1247 по 1277 год) Роджер Бэкон преподавал в Сорбонне и Оксфорде. Широта познаний Бэкона ошеломляла даже его выдающихся современников: он не только занимался теологией, но имел обширные познания в астрономии, медицине, геоме-

три, математике, физике, химии, латинской и греческой грамматике, логике, а также был выдающимся астрологом, магом и алхимиком. Однако не познания в магии и не резкий характер настораживали церковные власти. В конце концов, все знаменитые схоласты (и не только они, но и королевские особы) знали астрологию и магию, а неуживчивостью нрава отличались и Гроссетест, и Иоанн Дунс Скот. Настораживало их то, что Роджер Бэкон первый в Европе стал на путь эксперимента, проводя первые химические и физические опыты, — одним из результатов было изобретение пороха (в Европе) и очков. Роджер Бэкон предугадал открытие телефона, летательных аппаратов, самодвижущихся повозок. Да и его философские идеи опережали время: об объективности единичного, о качественно различных элементах, комбинации которых образуют конкретные вещи, о делимости атомов, о познании двух видов — мистическом озарении и эксперименте.

Таких головокружительных новаций не смог принять даже новый орден францисканцев, тем более что Бэкон позволял себе критику церкви и папства за любовь к роскоши. Все это привело к тому, что в 1277 году Роджер Бэкон был отстранен от преподавания в Оксфорде, а генерал ордена Иеремия Маски из Асколи послал грамоту в Парижское отделение ордена с тем, чтобы Бэкона, который в то время находился во Франции, заключили в тюрьму, так как его новации сочли опасными и еретическими. Францисканский генерал Иеремия в 1288 году стал папой Николаем IV, и Бэкону пришлось оставаться в темнице до своей смерти в 1292 году. Однако за 15 лет заточения Роджер Бэкон создал главный труд своей жизни — научную энциклопедию, состоящую из трех книг: «Opus Majus», «Opus Minus», «Opus Tertia», который остался незавершенным.

#### \* ГИЛЛЕЛЬМУС ДУРАНДУС (Гийом Дюран)

(1230–1296)

Дурандус родился во Франции в 1230 году в зажиточной семье горожан. Учился он в Италии у Бернарда Пармского. Гийом придерживался ортодоксальных теологических воззрений и не был членом ни францисканского, ни доминиканского орденов. Еще в годы обучения в Парме его привлекали право и монастика, а не философско-теологические проблемы. В 60–70-е годы XIII столетия Дурандус преподавал в Болонском университете право. Он стал широко известен как один из комментаторов юридической школы в Болонье. Особую известность и прозвище *Speculator* (Отражатель, т. е. Энциклопедист) принес Гийому труд «*Speculum iudiciale*», который представлял собой самую обширную в то время энциклопедию практического права — как светского, так и канонического. Это произведение получило силу закона во второй половине XIII — начале XIV века во французских судах, а в дальнейшем послужило основой для позднейших немецких сборников законов Иоганна Цинна (XIV в.) и Ульриха Тенглера (XV в.).

Когда в начале 80-х годов XIII столетия Дурандус стал епископом Мендским, его научные интересы изменились, и он написал «*Repertorium aureum*» («Создаваемое золотом») и «*Rationale Divinorum Officium*» («Разум, служащий Божествен-



ному»), посвященные происхождению и символике церковного ритуала, месту и роли в нем изобразительных искусств.

**\* ДЖОН (Иоанн) ДУНС СКОТ**  
(1266–1308)

Дунс Скот родился 17 марта в маленьком шотландском городке Макстоне (согласно новейшим исследованиям) в 1266 году. Очевидно, он рано проявил свои способности, и местные церковные власти направили его для продолжения образования в Англию, в Оксфорд. Дунс Скот был младшим современником выдающихся схоластов своего века, таких как Роберт Гроссетест, Фома Аквинский, Альберт Великий, Бонавентура. Дунс мог слышать о них, а позднее читать их произведения. Большую часть жизни он провел в Оксфорде, изучая и преподавая Священное Писание, философию, в которой он придерживался номиналистических взглядов, астрономию и математику.

Вступив еще в годы обучения в Оксфорде в орден францисканцев, Дунс повел обширную полемику с доминиканцами по вопросу об изначальной непорочности Девы Марии (*Immaculata Conceptio*) — этот догмат был утвержден спустя пять веков, в XVIII столетии, папой Пием IX. Дунсом были написаны обширные комментарии на Аристотеля, Петра Ломбардского, Порфирия, которые были столь популярны в ученых кругах того времени, что принесли Джону Дунсу славу «францисканского Фомы Аквинского».

Около 1301 года Дунс Скот приезжает в Париж, где преподает до 1305 года, а в 1305 году защищает докторскую диссертацию — это было знаменитое сочинение «*Quodlibetum*», образец изощренной схоластики высокого Средневековья, оно принесло Дунсу звание *doctor subtilis* (тончайший доктор). Кроме Оксфорда и Парижа Дунс преподавал в Кёльне, куда ему пришлось приезжать по делам францисканского ордена, генералом которого он стал в 1304 году. В один из таких приездов, 8 ноября 1308 года, в возрасте 42 лет он внезапно умер. Ходили слухи, во всяком случае во францисканской среде, что его похоронили живым и что Дунс Скот в это время находился в глубоком трансе или мистическом созерцании.

**\* ВИЛЛАР ДЕ ОННЕКУР**  
(между 1190–1200 и 1241–1250)

О жизни Виллара де Оннекура сохранилось очень мало сведений, основным источником которых является его альбом набросков, дошедший до наших дней.

Виллар был уроженцем северо-востока французской провинции Пикардии. Ханс Ханлозер и Пауль Франкль полагают, что он родился в 1195 году, вероятно, в семье горожанина. Прошел все стадии обучения строительному делу, на что указывает его карманная книжка путевых зарисовок, известная как «*Album de Villard de Honnecourt*». Виллару знакомы плотницкое дело и рисование, работа каменщика и архитектора, фортификация и врачевание, инженерное дело и живописная технология. Оннекур много путешествует по Европе в поисках работы — обычное дело для людей его профессии. Вероятно, Оннекур участвовал в строительстве церкви Св. Квентина (Св. Кантен) в Камбре и Нотр-Дам-

де-Восель, расположенных в его родной провинции, где, по предположению Ник-Дотрелини, получил архитектурное образование. Автор данной работы предполагает, что, возможно, здесь же Оннекур стал членом цистерцианского ордена, основанного святым Бернардом, самым популярным в Средние века французским святым. В пользу этой гипотезы говорит тот факт, что Виллар знает схоластическую терминологию, имеет представление о латинском и греческом языках, упоминает только о цистерцианских постройках, в его альбоме нет ни малейших намеков на то, что он имеет семью, наконец, в 1230–1235 годах он работает в Венгрии, где в XIII веке орден цистерцианцев вел активную деятельность, в том числе и строительную. Постройки его в Венгрии не сохранились, но, по предположению Ж.-Б. Лассюса, Виллар мог строить церковь Sainte Elizabeth de Cassovie (закончена в 1250 году). Альбом Виллара де Оннекура свидетельствует, что, кроме Венгрии, он знал также постройки Реймса, Мо, Лозанны, Шартра, Лана. Очевидно, Оннекур неоднократно работал с другими архитекторами, альбом сохранил имя одного из них — Пьера де Корби.

Учитывая многочисленные путешествия Виллара де Оннекура, высокий уровень доходов средневекового архитектора, образованность и широкий круг интересов — от алхимии до богословия, можно предположить, что Оннекур был человеком смелым, независимым и любознательным. Как и Альберта Магнуса и Бонавентуру, Гвидо Кавальканти и Марко Поло, Виллара де Оннекура можно назвать «новым человеком», воплотившим многочисленные изменения «новой» готической эпохи. Умер Виллар де Оннекур предположительно в Камбре.

### \* ИРАКЛИЙ

Под таким именем известен анонимный автор (авторы) трактата «De coloribus et artibus Romanorum». Исходя из того обстоятельства, что первые две книги трактата написаны гекзаметром, можно предположить, что автор — южанин (грек или итальянец), возможно, живописец-иллюминатор, так как большая часть трактата посвящена краскам и технике миниатюрной живописи. А. Илг и А. Жири считают, что Иракий, написавший первую и вторую части трактата, жил в IX веке, тогда как третья часть «De coloribus et artibus Romanorum» создавалась значительно позже, в XII или даже в XIII веке «Иракием II». Обоих Иракиев, исходя из характерных черт трактата, можно представить как людей эстетически одаренных, интересующихся историей и алхимией, а также медициной.

### \* ТЕОФИЛ (Ругерий)

(X–XI вв.)

О жизни некоего Теофила ничего не было бы известно, если бы не монументальный труд, посвященный технике и технологии изобразительных искусств «*Schedula de diversarum artium*». Единого мнения о том, в какое именно время жил Теофил, нет. Если А. Илг или М. Жепиньска считают, что он жил в XI–XII веках, то Ч. Додвелл, С. Смит и Д. Хауторн относят время жизни Теофила к X веку. Возможно, «*Schedula*» создавалась несколькими авторами, один из которых жил в X веке, а другой (или другие) в XI или XII столетиях. Судя по имени Теофила и тому, что

он сам говорит о себе, можно предположить, что он был одним из ученых греков, путешествовавших по Европе в поисках художественной работы при дворах светских и духовных сеньоров. Возможно, он родился в Византии или в Неаполитанском королевстве, где были большие греческие колонии. Путешествуя по Европе, Теофил присоединился к ордену бенедиктинцев, что косвенно указывает на то, что это могло быть в условиях единой церкви, т. е. в X–XI веках. В ордене Теофил принял имя Ругерий.

Вторую половину жизни Ругерий провел в Германии, где в монастырях Св. Эммерама и Св. Галла было найдено несколько манускриптов Теофила. А. Эйбнер (A. Eibner) полагает, что Теофил-Ругерий жил в бенедиктинском монастыре Гельмерсгаузен, находившемся в Падерборне, в кафедральном соборе которого хранится ларец работы мастера Теофила.

Хотя сам Теофил-Ругерий вряд ли был практикующим художником, его «*Schedula*» — одна из важнейших книг раннего Средневековья, описывающая теорию и практику церковного искусства. Анализ труда Теофила дает право характеризовать его автора как выдающегося педагога, человека больших познаний (им были созданы руководства по обучению живописи, витражному делу, работе с металлом, драгоценными камнями) и независимой мысли. Теофил — один из немногих, кто выводит иконографические программы не по указаниям церковных властей, а исходя из особенностей технологии и художественных возможностей.

О жизни авторов трактатов «*Maprae Clavicula*», «*De clarea* — Anonimus Bernensis» и некоего Петра, которому приписывают трактат «*Libri Magistri Petri de coloribus faciendis*», нет никаких сведений.

## Приложение 2

### \*\*De colore

*Robert Grosseteste in Die philosophischen werke des R. Grosseteste Bischofs von Lincoln. Münster, 1912. P. 78.*

Color est lux incorporate perspicuo. Perspicui vero duae sunt differentiae: est enim perspicuum aut purum separatum a terrestreitate, aut impurum terreitatis admixtione. Lux igitur clara multa in perspicuo puro albedo est. Lux pauca in perspicuo impure nigredo est. Sequitur etiam ex hoc sermone quod colores proximi albedine, in quibus potest fieri recessus ab albedine et permutatio, septem sunt, nec plures nec pauciores — Similiter septem erunt proximi nigredini quibus a nigredine versus albedinem ascenditur, donec fiat concursus alioem septem colorum quibus ab albedine descenditur. Cum enim albedinis essentiam tria constituent, scilicet lucis multitudo, eiusdemque claritas et perspicui puritas, duobus manentibus cuiuslibet trium potest fieri remissio, eritque per hunc modum trium colorum generatio, vel quolibet trium solo manente, duorum reliquorum erit remissio, et sic fiet diorum edorum a tribus prioribus trina generatio; aut omnium trium simul erit remissio; et sic in universo ab albedine erit septem colorem immediata progressio. Consimilis est ratio, per quam ostenditur a nigredine per septem colores illi proximos versus albedinem ascensio.

### О цвете

*Роберт Гроссетест в кн.: Философские работы Роберта Гроссетеста, епископа Линкольнского. Мюнстер, 1912. С. 78.*

Цвет — это бестелесный свет, ясно видимый. По виду цвета могут быть разделены на прозрачные, или чистые, естественные, без примесей, и неестественные, с искусственными добавлениями. Очень яркий свет при его восприятии дает чисто-белый цвет. Слабый и тусклый свет окрашивает предметы в черный. Из нашей беседы следует, что цвета, близкие белому цвету, есть результат уменьшения силы света, и таких цветов семь, ни больше ни меньше. Соответственно, есть семь цветов, близких к черному, которые от черного цвета поднимаются к белому, в то же время семь цветов нисходят от белого к черному.

Сущность белого цвета образуют три составляющие: это большое количество света, ясность и чистота этого света; необходимо, чтобы эти возможности соединились — в их соединении рождается этот цвет, объединение их в одно дает белый цвет, при этих же условиях рождаются и другие цвета на основе трех составляющих; когда все три компонента ослаблены, семь цветов мира начинают неуклонно удаляться от белого цвета к черному.

Существует совершенно такой же путь, показывающий семь цветов, возникающих из черного цвета и восходящих к белому.

### \*\* De prima eius specie, qua est aedificato (Capitul XV)

*Vincentius Belvacensis (Bellocensis). Speculi Majoris. Tomus II. Speculum doctrinal. Liber XI. De Arte Mechanica, de speciebus eius. Venetus, 1591. P. 185.*

Architectura partes sunt tres, scilicet aedificato, gnomonica, machinatio, Edificato bipartita una meanium, communium operum in publicis locis collocatio, altera prina-

torum aedificiorum explicato. Publicorum autem distributiones sunt tres equibus una est defensiones, scilicet murorum, turriumque, portarum, ad hostium impetus perpetuo repellendos excogitata ratio. Altera religiones, scilicet templorum, sacrarumque eadum collocatio. Tertia oportunitatis, scilicet communium locorum ad usum publicum dispositio, ut portus, porticus, fora, balnea, familia. Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, unilitatis, venustatis. Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, equaque materia, fine anarita diligens electio. Utilitata autem cum fuerit emendata, fine impeditione pro usu locorum dispositio, ad regiones sui cuiusque generis apta, commode distributio. Venustatis vero, cum fuerit grata, elegans operis species, membrorumque commensus habent symmetriarum ratiocinationes.

### О том, что есть постройка прежде всего (глава XV)

*Винцент из Бове (Винцентуус Белваценсис). Великое зеркало. Книга XI. О механических искусствах и его видах. Венеция, 1591. С. 185.*

Строительство подразделяется на три вида: это, разумеется, возведение зданий, строительство часов (или старых солнечных, или водяных, или новых механических), создание механизмов. Здания бывают двух видов: 1 — обычное жилье и хозяйственные постройки, 2 — важнейшие (общественные) здания. Кроме того, здания должны выполнять три функции. Во-первых, защиты, с этой целью возводят стены, башни, входные ворота, которые часто отражают сильное желание показать все затеи разума. Во-вторых, благочестия — это, конечно, возведение храмов и святилищ. В-третьих, выгоды (пользы): здесь, конечно, размещение на государственных землях таких построек, как пристани, судебные палаты, залы для диспутов, бани, мукомольни.

В результате мы видим, как сохраняется принцип — польза, прочность, красота. Прочность — это есть испытание расчетов, которая достигается посредством возводимого фундамента на глубине и на твердой почве, и конечно, материалами для строительства, которые определяются тщательным выбором. Со своей стороны, выгода с порождаемыми ею удобствами связана с правильным размещением здания, которое устраняет помехи и целесообразно распределяет каждую часть постройки. Поистине, красота с рожденным ею изяществом и изысканными для взора творениями формирует пропорциональный облик здания, в основе имеющих симметричные расчеты.

### \*\* De venustate aedificiorum (Capitul XIX)

*Vincentius Belvacensis (Bellovacensis). Speculi Majoris. Tomus II. Speculum doctrinale. Liber XI. De Arte Mechanica, de speciebus eius. Venetus, 1591. P. 187.*

Venustas est quicquid illud ornamentum, decoris causa aedificijs additur, ut tectorum auro distincta laquearia, praeciosi marmoris crustae, colorum picture. Laquearia sunt, que cameram subtegunt, ornant, que lacunaria dicuntur, quod lacus quosdam habeant quadratos, vel rotunbos ligno, vel gypso, vel coloribus picto, cu signi intermicantibus. Crustae rabalae sunt marmoris, unde marmorati perietes, crustati dicuntur. Licostrata sunt elaborata arte picture paruulis cristis, ac theffelis tinctus in varios colores thessellae autem a thefferis nominatae idest quadratis lappillis per diminutionem. Pictura autem est imago exprimens speciem alicuius rei, quasi sictara, Irinc, fucata ideft fuco quodam colore illita. Sunt quaedam pictura, quae dum sidem augere contendunt, ad

mendacium proehunt, quichymeram tricipitem pingunt vel Scyllam hominem futfum, caninis autem capitibus cinctam deorsum, pictores prius umbras quasdam. Lineas futurae imaginis ducunt, deinde coloribus implent. Colores autem dictos, quod carole ignis, vel fole persiciuntur, siue quod in imitio colabantur, ut summae subtilitatis existerent. Colores aut nascuntur, aut fiunt. Nascuntur ut synopsis, rubrica, pernonium, melinum, fretia, auripigmentum. Ceteri finguntur aut arte, aut per mixtione. Minium autem, hoc quidam decunt cinnabarin. Cinnabarin a olracone barro esse fanquinem, dum impli-cant elephantes. Ruunt enim be luae, dracones obruuntur, fuorum fufus cruor terram inficit, fitque pigmentum quicquid soli tuixerit. Est enim pulvis coloribus rubri. Pratin idest creta viridis, in Libia Cerenensi. Vermiculum rubrum fine coccineum. Est enim vermiculum ex filuestribus frondibus, in quo lana tingitur, quae vermiculum appellatur. Venetum ceruleum temperare primum Alexandria repperit, in Italia ex arena puluere, nitri flore idem faciunt. Purpuristum ex creta argentaria cum purpuris pariter tingitur, bibitque eum colorem celerius, lanis prapicnum est. Indicus color in Indicus inuenitur calamus, spuma adherente limo. Est autem co loris cianei, mixturam purpurae, ceruleique mirabilim reddens. Omnes antem colores calcis admixtione corrumpunrur. Ador. De synopide, mino, rubrica, cerusa, ceterisque edorileus natiuis, qui ex terra colliguntur, plenius dictum est superius.

### Об украшении построек (глава XIX)

*Винсен из Бове (Винценциус Белваценсис). Великое зеркало. Книга XI. О механических искусствах и его видах. Венеция, 1591. С. 187.*

Зачастую украшения постройки составляют орнаменты, придающие декоративность стенам; мастера резных потолков, расчлняя их на кессоны, украшают эти квадраты резными мраморными плитами и цветными картинами. Находящиеся под сводами потолки делятся на квадраты, зовущиеся кессонами, и ямки, которые имеются в кессонах, заполняются мастерами резных потолков либо круглой деревянной розой, либо гипсовым рельефом, либо живописью. У стен располагаются мраморные столбы, а где невозможно выполнить это из мрамора, замещают его толченой штукатуркой. Мозаика — это работа над произведением вначале немного кистью, но после того как тессеры окрасятся в разные пестрые краски, они распределяются по квадратам, а иногда тессеры изготавливаются путем дробления драгоценных камней.

Именно живопись создает образ, изображающий Небесного Царя Всемогущего, посредством умелого выбора и наложения красок. Та же живопись способствует расширению невидимого мира, изображая живое и враждебное и даже невидимое: трехглавы быстрых химер, змеиное тело Сциллы со свешивающимися с пояса, глядящими вниз собачьими головами. Живопись прежде всего рассеивает мрак. Будущий живописный образ создается сначала геометрическими линиями (рисунком), а затем уже наполняется цветом. Говорят, что краски не выносят яркого огня или палящего солнца, так как из-за этого изображение может осыпаться, и в итоге вся тонкость и изящество погибнут.

Одни краски рождает сама природа, другие изготавливаются. К природным краскам можно отнести цветные земли, красную охру, уголь, белила, сепию, желтый мышьяк. Прочие краски формируются искусственно, путем смешивания. Киноварь (минимум) некий протак назвал драконовой кровью, или кармином. Драконовый кармин иначе прозывают слоновьей краской. Утверждают, что полнокров-

ный дракон был перепутан с большим слоном. Наполняясь кровью, чтобы быть скользким для зарывания в землю, дракон окрашивает поверхность земли, листья растений на ней смачиваются его кровью. Так добывается темно-красная краска. Зеленую травяную краску и хороший, сильный мел добывают в Ливии Церенсии. Существуют также древесные пурпурные червячки, обматывающие липкой ниткой листву и окрашивающие пряжку, которая к ним прилипает. Лазурные восковые палочки впервые открыли и изготовили в Александрии, а в Италии есть места, где находятся хорошие щелочи и делают песок. Улитки-багрянки в результате быстрого перетиранья с белой глиной в равных количествах образуют пурпурный (багряный) пигмент. Индийская краска (индиго) изготавливается в Индии из определенного количества тростника, так как краска — это пена, получаемая, когда тростник ломают и обрабатывают. С другой стороны, если в штукатурку добавить размельченных багряных улиток, смешанных с воском, то отдача, эффект получится удивительным. Однако все краски истолчать и примешивать друг к другу нельзя, это испортит смесь.

Итак, об умбре, киновари, охре, белилах, которые дает благословенная натура и которых извлекают из земли, уже достаточно полно говорилось ранее.

## \*\* De artibus mechanicis

*Albertus Magnus. Summa de laudibus christifere virginis Maria. Fo (LII). Coloniae, 1509.*

De scientia ulli scinerit mechanicas muliebres Maria subtiliores et nobiliores sicum cas que fiunt aurifrigus et sericis opationibus et subtilibus futuris et texturis et bmoi. Et videt fic ipsa est quod. Da masce a nullo illustriu vincit. De art sunt scie et opa illustriu femina rum que. Ite ipsa fua opatio fuit nobilissima. Igit humilima. Sed maior himilitas apparet seire nobilia et subtilia et operari vilia et emunia que tantu seire vilia et operari talia. Que videt que btissima ego de buit sciero nobilia et operari vilia. Item contra ista subtilia magis ordinant ad vanitate que ad utilitatey, operatio aut ignis gloriose tum ad necessitate fuit igit no erat circa talia. Ite btissima quo ego perfecta fuit sum actoem et contemplatoem, vic Luc. Optima parte elegit bona et pars actiuon melior cotemplatiorr, sed optima ei que pfecta in actoe et oteplatoe fuit sicut fuit btissima que ego, igistipa debuit labere opera actonis que otemplationi minime repugnaret, bec aut sunt opera manualia grossa et communia que non requirunt multa attentoem cogitati- oni, igit videt que circa hmoi debet esse opus beatissime quoginis.

Duerit igit si sciag machanicas habiut iproportionabili excellit effectu caulatu ab artibus mechanicus in alluis, igit scia mechanica in quocuque. Dinorpex quor dignissimus ad quod ordinant mechanice vestimentu, pmo est aia... corpus tertio vestimentum; Dignissima oim vestimenross fuit tunica inconsutilis qua fecit btissima ego. Igit ei ars mechanica causabat nobilissimu effectum. Igit habiut scientiam artis.

## О механических искусствах

*Альберт Магнус. Сумма, прославляющая христианскую Деву Марию. Лист LII. Кёльн, 1509.*

Наиболее знающими из мастеров механических искусств, умеющих выделить женственность, утонченность и превосходства Девы Марии, издавно были золотых дел мастера и резчики, делающие подобиия тончайших шелковых одежд. Бла-

годаря их трудам есть на что посмотреть. Покоряет услаждающая блистательная сила. Об искусствах, показывающих чудесные качества Девы, можно сказать, что это знание и деятельность. Сама Дева не роскошествовала, но была отражением смирения. Но больше, чем смирение, произведения, ей посвященные, показывают ее славу и нежность, они широко распространены и работы это значительные. Кто видел то, что видел я, знает широкую известность этих работ. В отношении этих произведений скажу, что это тонкое волшебство, отделяющее лживость, бессодержательность от пользы; трудиться же необходимо, имея в душе небесный огонь, иначе не будет хорошего произведения во всех отношениях. Кто хоть в малейшей степени являлся хорошим создателем или созерцателем, был им из-за этого Света.

Благодарная участь все же принадлежит более создателю, чем созерцателю, и лучшее, что происходило в создании произведения или его созерцании, делает счастливейшим самого мастера; он должен трудиться над произведением так, чтобы наблюдатель менее всего был не согласен; или когда идет общая грубая ручная работа, не требующая многих напряженных размышлений, он должен видеть, как это произведение украсить наилучшим образом. Если мастера-механики знают основы пропорциональных построений и хитросплетения рукотворных эффектов, то они владеют всеми методами создания превосходных произведений механических искусств. Кроме того, величественный вид произведения связан с ее одеждами, среди которых встречаются и платья третьего сословия. Замечательной среди этих покровов была одна необычная туника, которая помимо скульптуры сама по себе была прекрасна. Следовательно, механические искусства являются причиной восхитительных впечатлений. В целом, в лице механических искусств мы имеем науку.

## \*\* De nubium coloribus (Capitul XI)

*Albertus Magnus. Summa Philosophie Naturalis. Leipzig, 1505.*

Coloris vero nubium fine nebularum canfantur ex coadunatio ne luminus cum ipfios que magis et minus ipfe nubues sunt dyaphone onde dicit auerrois... Color igitur albus canfatux in nube ex adiunctione luminis clari cum ea fi fuerit in ipsa nubes multe dyaphoneitatis. Color vero niger cansatur in nube ex coadmittione luminis cum ea sifuerit minime dyaphoneitatis. Mediy autem colore intex album et nigrum diursisicantur siquim diwersitatem istor duorum coloris lucidi et coloris dyaphoniscum magis et minus et ideo dicit auerrois color albus et niger sunt elementa colorum. Rubedo vero ferontina in nube canfatur ex spiliitudine ipsius nubis propter solis adustionem coloris.

### О красочных пигментах (порошках) (глава XI)

*Альберт Магнус. Сумма натурфилософии (Естественно-научная сумма). Лейпциг, 1505.*

Поистине, многие краски начинаются из порошка, либо одного цвета, либо большинство красок в большей или меньшей степени составлены из двух частей, т. е. двойственны, как говорит Аверроэс. Также и белый цвет происходит от пигмента (порошка), который сам есть результат смешивания самого яркого цвета со многими различными добавками. Чисто черный цвет получается из черного пигмента с минимальными добавлениями. Промежуточные цвета между белым и черным цветом различаются постольку, поскольку различаются по яркости (интенсивности) эти два цвета; в той степени, в какой больше или меньше имеются в них примеси. Именно по этой причине белый и черный цвет Аверроэс называет



элементарными, или основными цветами. Чистая красная краска получается из железного порошка путем прокаливании его на солнце.

## \*\* Tertia forma addifce

*Bonaventura. Sermones aures subtilis Sanctissimu Bonaventure doctoris Seraphici Sacrosancte Ecclesia Cardinalis, opi ex ordine minori. Feliciter incipit Basel, 1502, p. LVII.*

Tertia forma addifce di est experiri veraciter ettefficaciter. Quid em prodesset domu edificare et nunque ca inhabitare. Quid valeret cibos multos et diuitias congregare et nunqua ex eis fumere. Ergo no valer si verbu auias et corde retineas: si iux ta verbu operari desistas. Na oparte finis eoz quo bonum audit et coferuat viua citate metis, uno sicut omne id est vanu que non affequit fine fue, omne opus sit ex fine laudadu.

### Третья разновидность постройки

*Бонавентура. Беседы о тонких вещах святейшего Бонавентуры, серафического доктора, кардинала святой церкви, брата ордена миноритов. Базель, 1502. С. 57.*

Третья разновидность постройки есть способ испытания истинности и действительности постройки (строения). Пробный дом (постройка) предшествует строительству, и в нем никогда не живут. Пробный дом имеет значение как пища для многих размышлений и выводов; его всегда дольше возводят, чем потом разбирают. Сам он не имеет значения, но сведения, которые из него получены, должны быть сохранены в памяти: как только интересующие данные получены — работы прекращаются. Раннее, скорое прекращение работ свидетельствует о том, что все хорошо просчитано и ошибки устранены.

## \*\* De Picturis cortinis et ornamentis ecclesie (Capitul III)

*Durandus. Rationalis diuion offition libri. De libri primi. Ulm, 1473; Strausburg, 1501. Liber I. Capitul VI. P. 7 (titulum fo 9)*

Unde versus Effigiem xpi qui transis pronus honora. Non tamen effigiem sed quod delignat adora. Effe deum ratione caret cui contrulit esse. Materialis lapis effigiale manus. Nec deus est nec ho pus quam cernis imago. Sed deus est homo quem sacra firurat imago. Greci etiam vtuntur imaginib pingentes illas vid solum ab umbilico supra non inferius ut ois ftulti cogitacionis occasion tollat nullam etiaz faciut sculptilem imagines, pro eo quod legitu exo. Non facies sculpture nec imagines. Non facietis idolum nec sculptue, item deucro. Ne Forte decepti faciatu vobis sculptam similitudinem. Item non facietis vobeis deos aueros, argenteos, item propheta. Simulacra gentium, argentum, aurum opa manuum hoim.

*Strausburg, 1501. Liber I. Capitul VII. P. 7 (versum). Titulum fo 9*

Non enim agnus deus in cruce principaliter depingi sed homine depicto non obeltagnum in parte inferiori vel porteriori depingi cu ipse sit verus agnus qui tollis peccata mundi.

*Strausburg, 1501. Liber I. Capitul VII. P. 8 (rectum). Titulum 10*

Unde apostoli 12 Ons quosdam dedit apostolos quosdam alios euangelistas alios pastores et doctores in opus ministrelis. Diuina maiestas quig depingitur cu libro clauso in manibus, quia memo inuentus est dignus aperire illuminisi leo de tribi uida. Et quinque cum libro aperto ut in illo quinque legat op ipse est lux mundi et via veritas ac

vita et liber vite. Quare aut Paulus ad dexteram Petrus ad siniltraz saluato ris depinguntur, dicetur in septimatre sub ti de Euangelistis Johannes vero Paptista quinque ut Deremita, Martires cum acules, ut Laurencius in craticula, Stephanus cum lapidibus. Et quinque cuni palmis que victoriam signant.

*Strausburg, 1501. Liber I. Capitul VII. P. 10 (rectum). Titulum 12*

Rurtiis cortine in feltinitatib extenduntur in corus oppatur ornatum ut visibilis ornatu ad inuisibiles monea mur, que sunt quinque variis coloribus colorate, ut premitum est, ut ex diuersitate colorum ipsos notetur, que homo est dei templum ornatu esse debz varietate seu diuersitate virtutum. Cortina alba signat vite mundiciam. Rubea — caritate. Viridis otemplaco. Nigra carnis mortificatione. Liuida tribulaco. Adhuc super cortinas candidas suspendunt quinque panni varii coloris votandum que cor nostril purgati esse debet a vicuis in eo debent esse cortine virtutum ut varietas honor operum.

*Strausburg, 1501. Liber I. Capitul VII. P. 11 (rectum). Titulum 13*

Et icom eunde clemete si altaris palla i vel timeta altaris vel cathedra in qui sedet sacerdos sarciis vestib indut vel candelabru vel velu i panni vel cortia sub altare pedes fuerit vetustate osumpta acment et cineres ut i baptistio ut pietate aut i follies panime-toque ut non Fit tusitus iactend. Et nota ecclesiastica ornamenta bona dicunt ut dicet sub tide osecracomibus et unctomibus.

### О росписях, занавесях и украшениях в церкви (Глава III)

*Дурандус. Разум на службе божественного. Ульм, 1473. Книга I. С. 7.*

*В Страсбургском издании 1501 года — книга I, глава VI, с. 7 (от титула с. 9).*

Благодаря портретам, скульптурам в церкви Христу воздаются почести. И тем не менее скульптуры и образа не являются тем, чему поклоняемся. Теоретически скульптуры не подвластны разрушению, так как создаются они из камня. Конечно, это не Бог, но то, что воссоздает его облик. Его святой образ напоминает нам, что Бог — это человек. Греки также создавали живописные образы на основании того, что видели: также и скульптурные образы, но не из жертвенности, а из одних неразумных умозаключений. Нет внешней формы скульптуры — нет и образа. Однако внешний облик идола — это плохо, это еще не скульптура. Не случайно обманывают вас эти скульптуры подобием.

*В Страсбургском издании 1501 года — книга I, глава VI, с. 7 (об.) — (от титула лист 9).*

Обманывают не только облики варварских богов из золота и серебра, но и жрецы. Это всего лишь работа человеческих рук из золота и серебра — это варварские подобия скульптур. И конечно, агнец Божий в муках преимущественно изображается как жертва, пронзенная острием; пишется красками как человек, несущий крест, как истинный агнец, взявший грехи мира.

*В Страсбургском издании 1501 года — книга I, глава VII, с. 8 (от титула лист 10).*

О 12 апостолах. Необходимо знать, как изобразить апостолов, как и куда поместить евангелистов, учителей церкви и докторов веры в произведениях мастеров. Божественная святость символизируется закрытой книгой в руках святых; подобает писать, помня о взаимосвязях, племя Иудово в виде темного льва. И это оттого, что прекрасная книга есть как бы представитель мощи Бога и сама по себе является светом мира и дорогой истины, символом жизни и книгой жизни. Вследствие

чего надо знать, почему Павел изображается по правую сторону, а Петр — по левую с приветственной улыбкой, обращенной к 70 апостолам; Иоанн, для того чтобы походить на Крестителя, пишется в шкуре, Мартин — с мечом, Лаврентий — с решеткой, Стефан — с камнем. Также они должны иметь в руках пальмовую ветвь, которая означает победу.

*В Страсбургском издании 1501 года — книга I, глава VII, с. 10 (об.) — (от титула лист 12).*

В свою очередь занавеси, простирающиеся на восточной алтарной стороне церкви, украшаются от заметного изящного узора до чистой гладкой поверхности, которая окрашивается в пять различных тонов (цветов). Они имеют свои значения, если же занавесь двуцветная, то это означает, что украшение храма божьего — человек — существо двойственное и сочетает в себе различные двойственные качества. Так, белая занавесь — знак чистой жизни, красная — милосердия, зеленая — созерцательности, черная — смерть плоти, льняная — посвящения. Иные занавеси, вешаемые наверху из кусков ткани различных цветов, означают, что сердца наши искуплены и долг наш воздать за это Богу — и через прекрасные занавеси и другие разные почести.

*В Страсбургском издании 1501 года — книга I, глава VII, с. 11 (об.) — (от титула лист 13).*

И иконы, разделяющие алтарь на верхний и скрытый, или кафедра, на которой сидит священник, оформление церковного входа и подсвечники, так же как занавеси и поверхность самого алтаря, не должны быть дряхлыми, некрасивыми и серыми; так же как и крестильня, пиета и дарохранительница должны быть достойны восхваления. Привычные церковные украшения более говорят прихожанам, нежели утварь или благовония.

## De Picturis cortinis et ornamentis ecclesie (Liber I)

*Durandus. Rationale oficorni. Strausburg, 1501.*

### Capitul VI

Pictura, ornamenta in Ecclesia sunt laicorum lectiones scriptura: onde Gregorius de confecratio. Aliud est picturam adorare: aliud per pictura historiam, quid sit adorandum, addficere: nam quod legetibus scriptura, hoc idiotis cernen tibus praestat pictura: quia in ipsa literas nesciunt. Sane Chaldaei ignem adorant, cogunt alios idem facere alia idola comburentes. Pagani vero imagines seu icones, idola adorant: quod Sarraceni non faciunt, qui imagines nec habere, nec videre volunt: moti ex verbo illo: Non facies tibi omnem similitudinem eorum, quae in coelo, vel in terra, vel in aquis vel sub terra sunt. Alijs autoritatibus, que statum sequuntur: nos valde super hos increpantes: sed nos illas no adoramus: nec Deos appellamus: nec srem salutis in eis ponimus: quia hoc effect idolatriae: sed ad memoriam recordationem rerum olim gestarum, eos veneramus.

### Capitul VII

Sed greg. dicit qie picturas no fragere ea occalioe que adorari no debet pictura nasque videt mouere animi quiz scriptura, pictura aque resgesta anoctos ponit qui in penitentigeri videat. Sed scripturares gesta qui auoditu que minianimum moerata ad memoza renocat. Sic etia est in ecclesia notanta renerentiam exribe nuslibus quontas imaginibus picturas. Picturari fine imaginuale fut supra ecclesiam gall aqla alie extra ecclesiam. Sic foris frote ecclie bos rleo alte intra ycone, statue et quiersa picturari,

sculptura genera, qum destib in pienbutin vurealib depungut, de gratio sub tractatu de ecclesia dictuz a tabernaclo moysirteplo saliones suptue. Sculpsit ei moyses, sculpsit repinxit et salomonu parietes celatur pictur ornaunt.

### О росписях, занавесях и украшениях в церкви (книга I)

*Дурандус. Разум служащий. Страсбург, 1501.*

#### Глава VI.

Картины и украшения в церкви есть учение и писания мирян, выработанные после папы Григория. Одно дело живопись молитвы, другое — историческая, которой также поклоняются: люди простые и неученые, видя превосходную живопись, как будто читают Писание, понимая то, чему они должны следовать, хотя буквы им были неизвестны. Халдейские мудрецы поклонялись огню, собирая также любимы идолов в святилищах. Язычники также имеют свои изображения богов, которым поклоняются, чего сарадины, например, не делают и не имеют изображений, на это нет разрешения их Бога, волнует их только слово. Однако они строят себе храмы с подобиями небес, земель, вод и подземного мира. Иное дело мы, твердо следующие своим авторитетам: у нас часто встречаются изображения Бога, однако мы им не поклоняемся с чувствами идолопоклонников; к Богу взываем и ожидаем величия в его изображениях, так как это относится к нашей памяти о священных событиях, которые были когда-то и которым мы поклоняемся.

#### Глава VII.

Григорианские каноны говорят, что картины не нарушают установленного поклонения и живопись должна давать возможность видеть души тех, о которых говорит Писание, живопись также представляет полезные правила жизни, ведущие к покаянию. Изображения показывают пастве то, что надо слушать и что для наименьшей печали в памяти и мыслях надо сохранять. В церкви есть также и прекрасные обозначения, многое объясняющие, — это образы, которые создает живопись. Кроме этих изображений есть в церкви и статуи — и картины и статуи должны быть лучшие, как и вино в церкви. Таким образом, снаружи и внутри церкви размещаются иконы, каменная скульптура и дубовые статуэтки, которые создают благочестивую обстановку, некоторые из них хранятся в табернаклях (дарохранительницах) в закрытом виде. Из камня — в церкви — высекают статуи, например Моисея и Соломона, а стены храма украшаются живописью.

### De picturis, corrinis, ornamentes Ecclesiae (Capitul II)

*Guillelmus Durandus. Rationale Divinorum Officium. Florentia, 1574. P. 2 (rectus).*

Siquider liberalis atq, quarumlibet artium professores nude forte, incolorate in illis plerunque cotenta fatagrunt caufis et rationibus vestire, fulcire atq, colorare. Pictores quoque ac quilibet mechanici fen opifices in quibuslibet operu fuori varietabilis student, verisimilis rationes, causas reddere, in promptu habere. Verum licet facerdotibus scientia fit valde necessaria ad doctrina.

#### P. 2 (versum).

Omnis divina autoritas aut ex historiali, aut allegorico, aut ex intellectu et allegoria, tropologia et quedlibet fidelis anima anagogice.

#### P. 3 (rectus).

Pictura et ornatura in Ecclesia, sunt laicorum lectiones, scriptura onde Grygorius. Aliud est picturam adorate aliud per pictura historiam, quid sit adorandum, addificare:

nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis cernentibus praestat pictura: quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debebat in ipsa legit, qui literas nasciunt.

### О картинах, занавесях и украшениях церкви (глава II)

*Гиллельмус Дурандус. Разум, служащий божественному. Флоренция, 1574.*

#### С. 2

Везде произведениями искусства, исключая случайности, украшают по большей части покрытые толстой штукатуркой стены, разумно заполняя их, отличая также цветом. Каждый живописец свои произведения изготавливает свободно, самостоятельно, во всякой работе используя приемы самые разнообразные и темы изображения ясно выражает. Поистине, творящая украшения наука (знание) очень необходима Священному Писанию.

#### С. 2 (об.)

Все божественные образа исторически, аллегорически или по смыслу и нравственно верно отвечают задачам совершенной жизни.

#### С. 3

Картины и украшения в церкви есть учение и Писание мирян по григорианским канонам. Одно дело живопись для молитвы, другое — рассказы посредством живописи, которые прибавляют поклонения: в самом деле, как будто читая Писание, люди простые и неученые, видя превосходную живопись, понимая то, чему они должны следовать, хотя буквы им были неизвестны.

#### \*\* Proemium fo 2 Ef (tractatus 1)

*Duns Scoti. Expositio Magistri Petri Tatareti in summulas Petri Hispani una cum passibus Scoti undequaq in marginib par fis maturiori quiz diligentia summq studio recognita. Basel.*

Secundo sciendu est ars similiter et scientia capiunt qui pliciter. Uno modo large aggregatione multoz documentori ad uno fine tedentui i pro aggregatione multaru noticiari fiue habitui de illis documentis ordinant ad inuice ad unu fine cognosce dum. Et sic ars est quaddam coe ad quinque habit intellectuales: qui sunt sapientia, scientia, intellectus, ars et prudentia, circa quis no contingit dicere falsum. Etia ad oes artes liberalis, qui sunt septe: logica, rhetorica, grammatica, arithmetica, musica, geometria, astrologia. Quarum tres dicuntur trinitiales, quisi ad unu terminu quam quiersos modos tendentes. Alio modo capitur ars pprie ut distinguit contra alios habitus intellectuales: et sic est recta ro reru a nobis factibuliu, i habit intellectualis inclinas er doces nos recte operari circa factibilia, i circa materias existentes extra intellectu r voluntate: r cotinet sub se septe artes mechanicas qui in istis versib cotinetur: lana, nemus, miles, nauigatio, rus, medicina. Ibis ars fabrillis commerari pot. Et dicuntur mechanice: quo faciut intellectu mechari seu alienari a ppria et operatione. Dicunt etia sermiles: quor subseruiunt ad usum seu canodiare corporis. Et isto modo dialectica no est ars qui time ars distinguitur contra scientiam.

#### Введение. Fo 2, Ef (Трактат 1).

*Дунс Скот. Изложение магистра Петра Татареги суммы Петра Испанского и Скота, с повсеместными, старательными и соответствующими в высшей степени прилежными комментариями. Базель.*

Второй отраслью знаний является искусство, этой наукой подобия владеют те, кто ее применяет. Прежние свидетельства говорят, в основном, об одном и том

же, что достигали славы те произведения, чей облик был похож один к одному на предмет, который они изображали. Можно утверждать, что искусство есть до определенной степени та область, где имеют место такие понятия, как рассудительность, знания, логика; искусство есть дисциплина, которая не оскверняет себя фальшью. К семи свободным искусствам относятся: логика, риторика, грамматика, арифметика, музыка, геометрия, астрология. Три из них отделены как триумум, вследствие склонности их к говорению (речи). Когда рассматривают своеобразие искусства, то возникают следующие противоположные рассуждения: с одной стороны, многочисленные выдающиеся произведения дают пищу для ума и объясняют нам многое, с другой — повсюду мастера, хорошо работающие, кроме интеллектуальных рассуждений и желания (воли к воплощению замысла) должны использовать имеющиеся материалы. Механические искусства собраны в семь групп: они включают ткачество, плотничество, военное дело, кораблестроение, сельское хозяйство, медицину<sup>1</sup>. О произведениях искусства можно сказать, что они достигают большого влияния на людей. Итак, о механике можно сказать, что ее произведения рождаются интеллектом, который преобразуется в вещи посредством действия. Можно сказать также, что механика производит привычные или материальные вещи. И посредством этих рассуждений ясно, что не есть искусство то, что боится граничить с наукой.

---

<sup>1</sup> Переписчиком или издателем допущена ошибка: пропущено слово «архитектура».

# Библиография

## Источники

1. Манускрипт Ираклия об искусствах и красках римлян XIII–IX веков / Пер. А. В. Виннера и Н. Е. Елисейевой // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 4. 1961. С. 23–59.
2. Манускрипт неизвестного автора, хранящийся в Берне / Пер. А. В. Виннера и Н. Е. Елисейевой // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 4. 1961. С. 61–66.
3. Манускрипт Теофила. Записка о разных искусствах / Пер. А. А. Морозова и С. Е. Октябревой; Под ред. А. В. Виннера // Сообщения ВЦНИЛКР. Вып. 7. 1963. С. 66–184.
4. *Albertus Magnus*. «De pulchro et Bono». — Opera omnia Thomas Aquinas. Ed. R. Busa. Vol. VII. Stuttgart, 1980. P. 43–47.
5. *Albertus Magnus*. Summa de Laudibus Christefere Virginis Maria divi Alberti doctoris magnus. Coloniae, 1509.
6. *Albertus Magnus*. Summa Philosophia Naturalis. Leipzig, 1505.
7. *Albertus Magnus*. Super Dyonisium de divinis nominibus. Ed. P. Simon. Münster; Aschendorf, 1972.
8. Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle reproduction des 66 pages et dessins du manuscrit francais 19093 de la Bibliotheque nationale. Paris.
9. Album de Villard de Honnecourt architecte du XIII siecle manuscrit publie en facsimile, annote par J. B. A. Lassus et A. Darcel. Paris, 1858.
10. *Alexandre Halensis* (de Hales). Ordinis fratris minorum Summa Theologiae. Ed. Claras Quaracchi. T. I–II. Florentia, 1927.
11. *Aquinatis S. Thomas*. Commentarium in Aristotelis librum De Anima. Ed. P. F. Angeli, M. Pirota. Roma, 1948.
12. *Aquinatis S. Thomas*. De Principiis Naturae. Opuscula omnia necnon Opera Minora. Ed. P. P. G. Perrier. Paris, 1949.
13. *Aquinatis S. Thomas*. De veritate catholicae fidei contra gentiles. Vol. I–II. Paris, 1854.
14. *Aquinatis S. Thomas*. Opera Omnia. Ed. R. Busa. Vol. VII. Stuttgart, 1980.
15. *Aquinatis S. Thomas*. Summa Theologiae. Coloniae, 1611.
16. *Bacon R. Fratris ordinis Minorum*. Opus Majus. Venetus, 1530.
17. *Baconis R.* Opus Major. Londini, 1733.
18. *Bonaventura S.* Opera Omnia. Ed. Quaracchi. Vol. I–II. Firenze, 1883.
19. *Bonaventura S.* Ordinis Minorum, episcopi Albanensis speculum disciplinae Noutios. Antwerpiae, 1510.
20. *Bonaventura S.* Sancti Bonaventura speculum disciplinae novitios. Antwerpen, 1600.
21. *Bonaventura S.* Sermones aures subtilis sanctissimu Bonaventure doctoris Seraphici Sacrosancte Ecclesia Cardinales, opi ex ordine minori Feliciter incipit. Basel, 1502.
22. *Bonaventura S.* Vita del S. Francesco scritta da S. Bonaventura. Venetia, 1598.
23. *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Ed. Mynors. Oxford, 1937.
24. *Cennino Cennini*. Il Libro dell'arte. Ed. Simi. Lanciano; Carraba, 1913.

25. *Dominicus Gundissalinus* (Gundisalvi, Gundisalvus). De divisione philosophiae. Ed. L. Bauer. Münster; Aschendorf, 1903.
26. *Scoti D.* Expositio Magistri Petri Tatarati in summilas Petri Hispani una cum passibus Scoti. Basel.
27. *Duns Scoti Johannes.* Questiones super libro primo Sententiarum. Venetia, 1506.
28. *Duns Scoti Johannes.* Questiones super quator libri sententiarum. Parisi, 1517.
29. *Duns Scoti Johannes.* Questiones Secundi Volumnis scripti Oxoniensis super Sententias. Venetiis, 1580.
30. *Durandus.* Rationalis diuion offitio libri. Ulm, 1473.
31. *Durandus.* Rationale oficnoru. Strausburg, 1501.
32. *Durando Guilliemo.* Rationale Divinorum officiorum. Lugdini, 1560.
33. *Durandus Gullelmus.* Rationale Divinorum officiorum. Florentia, 1574.
34. *Durando Guilliemo.* Rationale Divinorum officiorum. Lugdini, 1574.
35. *Robert Grossateste.* De cessatione legalium. Ed. by R. C. Dales and E. B. King. London, 1986.
36. *Isidori Hispalensis Episcopi.* Etymologiarum sive originum. Ed. by M. Lindsay. Oxford, 1911.
37. *Martian Capallae et Nuptis Philologiae et Mercurii.* Ed. T. Eyssenhardt. Leipzig, 1866.
38. *Merryfield M. P.* Original Treatises dating from the XIIth to the XVIIIth centuries on the Arts of Painting. Vol. I–II. London, 1849.
39. *Die philosophischen werke des R. Grossateste Bischops von Lincoln.* Ed. L. Baur. Munchen, 1912.
40. *Summa de Bono.* Introduction et edition critique par Jeanne Daguillon. Paris, 1930.
41. *Tabula smaragdina de alchemia.* Nurenberg, 1541.
42. *Tabula smaragdina in ipsus sepulchro inventa cum commento Horticultani philosophi Ars Chemica.* Norricus, 1566.
43. *Theophile prete et moine.* Essai sur divers arts. Paris, 1843.
44. *Vinsentius Belvacensis.* Speculi Majoris. T. I–II. Venetus, 1591.
45. *Way A. Mappae Clavicula.* A Treatise on Preparation of Pigments during the Middle Ages. Archaeologia, 1847. № 32. P. 183–244.

## Монографии и статьи

1. *Августин Бл.* Творения. Киев, 1901–1912.
2. *Барин А.* Франциск Ассизский. СПб., 1913.
3. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
4. *Биццли П.* Элементы средневековой культуры. Пг., 1919.
5. *Вашестов А. Г.* Джованни Бонавентура и метаморфозы схоластического дискурса // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 124–132.
6. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. М., 1936.
7. *Герье В.* Западное монашество и папство. М., 1913.
8. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.
9. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
10. *Грановский Т. Н.* Аббат Сугерий. М., 1866.
11. *Грацианский Н. П.* Парижские ремесленные цехи в XIII–XIV столетиях. Казань, 1911.
12. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.



13. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (еxemplа XIII века). М., 1989.
14. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
15. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990.
16. Гуревич А. Я. Язык исторического источника и социальная действительность: средневековый билингвизм // Труды по знаковым системам. № 7. Тарту, 1975.
17. Джувелегов А. К. Средневековые города в Западной Европе. СПб., 1902.
18. Добиаш-Рождественская О. А. Западные паломничества в Средние века. Пг., 1924.
19. Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского Средневековья. Научное наследие. М., 1987.
20. Добиаш-Рождественская О. А. Церковное общество во Франции в XIII веке. Пг., 1914.
21. Дюби Ж. Европа в Средние века. М., 1994.
22. Жильсон Э. Разум и откровение в Средние века. Киев, 1992.
23. История европейского искусствознания. М., 1963.
24. История эстетики, Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962.
25. Искусство готики. Архитектура. Скульптура. Живопись. М., 2001.
26. Карсавин Л. П. Культура Средних веков. Пг., 1918.
27. Карсавин Л. П. Монашество в Средние века. СПб., 1912.
28. Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках. Пг., 1915.
29. Карсавин Л. П. Очерки религиозной жизни в Италии. СПб., 1912.
30. Конради В. Книга о св. Франциске Ассизском. СПб., 1912.
31. Лависс Е., Рамбо А. Культура и цивилизация Западной Европы в эпоху крестовых походов. СПб., 1895.
32. Лакордер О. П. Жизнь св. Доминика. М., 1915.
33. Ляскова О. А. Французская готика. М., 1973.
34. Малеш А. И. Энциклопедия Винсента из Бове // Труды института книги, документы и письма. Т. II. М.; Л., 1932. С. 23–43.
35. Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1200–1270 гг. М., 1983.
36. Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1270–1300 гг. М., 1984.
37. Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988.
38. Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. М., 1964.
39. Пуассон А. Теория и символы алхимиков. Пг., 1914–1915.
40. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979.
41. Регистры ремесел Этьена Буало / Пер. Л. И. Киселевой; под ред. А. Д. Люблинской // Средние века. Вып. X–XI. 1957–1958.
42. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных стилей. М., 2001.
43. Средневековый быт / Сб. ст. под ред. О. А. Добиаш-Рождественской, А. И. Хоментовского, Г. П. Федотова. Л., 1925.
44. Суворов Н. Средневековые университеты. М., 1898.
45. Фулканелли. Тайны готических соборов и эзотерические толкования герметических символов Великого Делания. М., 2008.
46. Фуртай Ф. Записки средневекового масона. Альбом Виллара де Оннекура. СПб., 2008.

47. Цирес А. Искусство архитектуры. Художественный образ романских и готических соборов. М., 1946.
48. Эйкен Г. История и система средневекового мировоззрения. СПб., 1907.
49. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003.
50. Эпоха крестовых походов / под ред. Э. Лависса и А. Рамбо. М., 1914.
51. Ястребицкая А. А. Западная Европа в XI–XIII вв. Эпоха, быт, костюм. М., 1978.
52. A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe / Ed. Conrad Rudolf. Wiley; Blackwell, 2009.
53. Artz F. B. The Mind of the Middle Ages. New York, 1954.
54. Baldwin S. E. Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956.
55. Bargellini P. Arte gotica. Firenze, 1960.
56. Beaujonan J. L'interdependance entre la science scholastique et les techniques utilitaires. Paris, 1957.
57. Boglioni P. La cultura popolare an Moyen age. Montreal. Paris, 1979.
58. Branner R. Three problems of Album de Villard de Honnecourt. Art Bulletin. XXXIX. 1957. № 1. P. 61–66.
59. Brooke C., Brooke R. Popular religion in the Middle Ages. London, 1984.
60. De Bruyne E. The Esthetics of Middle Ages. Vol. I–III. New York, 1969.
61. Cahn W. The year 1200. Exhibition review. The Art Quart. 1970. № 3.
62. Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, rhetoric and the making of images 400–1200. Cambridge, 1998.
63. Conrad D. Kirchen Bau in Mittelalter. Leipzig, 1990.
64. Daunou. Histoire Litteraire de la France. Vol. XVIII. Paris, 1835.
65. Denis M. Histoire de la'art religieux. Paris, 1939.
66. Dodwell C. R. Theophilus. De Diversis Artibus. London, 1961.
67. Dunbar H. F. Symbolizm in Medieval Thought. New York, 1929.
68. Easton S. C. Roger Bacon and his search for a universal science. Oxford, 1952.
69. Eco U. Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven. London, 1986.
70. Eco U. L'arte come mestiere. A curra di Umberto Eco. Milano, 1969.
71. Eco U. Il problema estetica in Tommazo d'Aquino. Milano, 1970.
72. Egbert V. W. The Medieval artist at work. Princeton, 1967.
73. Erbssosser M. Heretics in the Middle Ages. Leipzig, 1984.
74. Evans J. Life in Medieval France. London, 1952.
75. Fedden R. Crusader Castels. London, 1950.
76. Fergusson G. Signs and symbols in Christian Art. Oxford, 1961.
77. Il Fioretti di Francesco. Le considerazioni sulle stimmate. Il Cantico frate Sole. Firenze, 1961.
78. The flowering of the Midde Ages. Text by Brooke and others. Ed. By G. Evans. London, 1966.
79. Franco A. La filosofia e le artes mechanicae nel secolo XIII. Studii medievali. № 6. 1965. P. 71–155.
80. Frankl P. The general Problems of the gothic style. — Readings in art History. Vol. I. New York, 1976. P. 325–351.
81. Frankle P. The Gothic. Literary Sources and Interpretation Throught Eight Centuries. Princeton. New York, 1960.
82. Frankle P. Gothic Architecture. London, 1962.
83. Frankle P. History of Gothic. Harmondsworth, 1960.
84. Frankle P. F. Secret of Medieval Masons. Art Bulletin. XXVII. 1945. № 1. P. 50–54.
85. Frankl P. Zu Tragen des Stils. Leipzig, 1988.
86. Friedman J. B. The monstrous races in medieval art and thought. Cambridge; London; Harvard, 1981.

87. *Frinta M. S.* A note on Theophilus, Maker of Many Wonderful Things. Art Bulletin. Vol. XLVI. Dec. 1964. № 4. P. 525.
88. *Frish T. G.* Gothic Art. 1440–1450. Sources and Documents. Toronto, 1987.
89. *Gilson E.* Joannes Duns Scoti. Paris, 1952.
90. *Gilson E.* Reason and revelation in the Middle Ages. New York, 1938.
91. *Giry A.* Notice sur in traite du Moyen Age intitule «De coloribus et artibus Romanorum». Paris, 1878.
92. *Grodecki L.* Gothic architecture. Paris; New York, 1977.
93. *Hahnloser H. R.* Villard de Honnecourt. Wien, 1935.
94. *Harvey J.* The Gothic World. London, 1950.
95. *Harvey J.* Medieval Architect. London, 1972.
96. *Harvey J.* Medieval Craftsmen. London, 1975.
97. *Hawthorne J. G., Smith C. S.* On Divers Arts.
98. The Treatise of Theophilus. Chicago, 1963.
99. *Holt E. G.* Documentary History of Art. New York, 1957.
100. *Ilg A.* Eitelberger Quellenschriften. Bd. V. Wien, 1963.
101. *Ilg A.* Theophilus Presbyter Schedula Diversarum artium. Vienna, 1847.
102. *James M. R.* English medieval sketch book. Cambridge, 1924–1925.
103. *Kren C.* Medieval science and technology. New York; London, 1985.
104. *Knowles D.* The Evolutions of Medieval Thought. New York, 1962.
105. *Ladner B. G.* Images and ideas in the Middle Ages. Vol. I–II. Rom, 1983.
106. *Lasterie R.* L'architecture religieux en France a l'epoque gothique. Paris, 1927.
107. *Lesser G.* Gothic Cathedral and Sacred Geometry. Vol. I–II. London, 1957.
108. *Male E.* L'art religieux du XIIIen siecle en France. Paris, 1925.
109. *Male E.* Art et artistes du Moyen age. Paris, 1927.
110. *Male E.* Medieval iconography. Readings in art History. Vol. I. New York, 1976. P. 265–273.
111. *Manselli R. S.* Francesco di Assizi. Roma, 1981.
112. *Martindall A.* Gothic Art. New York, 1967.
113. *Martindall A.* The Rice of the Artist in Middle Ages and Early Renaissance. New York, 1972.
114. Medieval Culture and society. Ed. by *D. Herlihy*. New York; London, 1968.
115. The Medieval World. Ed. by *H. F. Cantor*. New York, 1967.
116. Metrologicorum scriptorum reliquiae. Ed. *Friedrich Hultsch*. Leipzig, 1864–1866.
117. Monasticism and the Arts. Ed. by *T. G. Verdon*. Syracuse, 1984.
118. *Mundy J. H.* Europe in the High Middle Ages (1150–1309). London, 1973.
119. *Mundy J. H., Riesenberd P.* The Medieval Town. Princeton, 1958.
120. *Panofsky E.* Abbot Suger on the abbey Church of St. Denis and its art treasures. Princeton; London, 1946.
121. *Panofsky E.* Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957.
122. *Panofsky E.* Meaning in the visual arts. New York, 1955.
123. *Pickering F. P.* Literature and art in the Niddle Ages. London, 1970.
124. *Quicherat J.* Notice sur l'album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siecle. Revue archeologiques. Vol. 6. 1886.
125. *Reau L.* Histoire de la peintre au Moyen Age. Melun, 1946.
126. *Rickert M.* Painting in England. The Middle Ages. London, 1954.
127. *Robinson W. R.* Grossateste. London, 1896.
128. *Rosenau H.* Design and medieval Architecture. London, 1934.
129. *Rzepinska M.* Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. Krakow, 1970.
130. *Sanfacon R.* Le role des techniques dans les principales mutations de l'architecture gothique. Cahiers d'etudes medievals VII les arts mechaniques, au moyen age. Paris, 1982. P. 93–129.

131. *Schenkluhn W.* Ordines studentes. Aspecte zur Kirchenarchitectur der Dominikaner und Fraziskaner in 13 jahrhundert. Berlin, 1985.
132. *Scritti di Leonardo Pisano.* Practica geometriae ed opuscoli. Ed. Boncompagni. Vol. I-II. Roma, 1862.
133. *Shelby L. R.* The Education of Medieval English Master Masons. *Medieval Studia.* XXXII. 1970. P. 1-26.
134. *Shelby L. R.* The geometrical knowledge of medieval master-masons. *Speculum.* Vol. 47. 1972. № 3. P. 395-421.
135. *The Sketchbook of Villard de Honnecourt.* Ed. by *T. Bowie.* Bloomington, 1962.
136. *Smalley B.* The Study of the Bible in the Middle Ages. New York, 1952.
137. *Smith C. S., Hawthorne J. G.* Mappae Clavicula: A little key to the world of Medieval Techniques. *Transactions of the American Philosophical Society*, n. s. 64. Part 4. Philadelphia, 1974. P. 128.
138. *Spitzer L.* Classical and Christian Ideas of World Harmony. Vol. I-II. New York, 1944; *Stevenson F. S.* Robert Grossateste. London, 1899.
139. *Stenberghen F., van.* The Philosophical Movement in the Thirteenth Century. Edlinburg, 1955.
140. *Steneck N. H.* A late Medieval Arbor scientiarum. Vol. 50. *Speculum*, 1975. № 2. P. 245-269.
141. *Stoddard W. S.* Art and Architecture in Medieval France. New York; London, 1972.
142. *Tatarkiewicz Wl.* Estetyka sredniowieczna. Wroclaw; Krakow, 1960.
143. *Taylor H. O.* The Medienvnal Mind. F. I-II. London, 1938.
144. *Thompson D. V.* The Techniques and Materials of Medieval Paintings. New York, 1956.
145. *Thomson S. H.* The writings of Robert Grossateste. Cambridge, 1940.
146. *Thorndike L.* A History of magic and experimental Science. New York, 1923.
147. *White A.* Medieval Technology and social change. Oxford, 1962.
148. *William C., Stahl H.* Roman science: Origins, Development and Influence to the Later Middle Ages. Madison, 1962.
149. *Willis R.* Album de Villard de Honnecourt. London, 1859.
150. *Worringer W.* Formprobleme der Gothic. München, 1912.
151. *Zarnecki G.* Art of the medieval world. New York, 1975.

# Именной указатель

- Августин св. 33, 48, 59, 84, 149  
Аверроэс — см. Ибн Рушд.  
Авиценна — см. Ибн Сина.  
Авраам 103  
Адемар Ж. 124  
Адемар Шабаннский 93  
Алан Лилльский 11, 36  
Александр Хэльский 17, 23, 30–33, 39, 46, 59, 60, 68, 73, 76, 77, 82, 84, 91, 143, 146, 147, 149  
Алкуин 23, 26, 79  
Альберт X Мудрый, король Кастилии 42  
Альберт Магнус (Альберт Великий) 17, 18, 23, 25, 33, 41–51, 56, 59, 64, 68, 71, 73, 80, 82, 84, 87, 91, 116, 131, 132, 137, 143, 145, 147–149, 152, 153  
Альберти, Леон Баттиста 77  
Альд Мануций 69  
Аноним из Берна — см. Бернский аноним.  
Ансельм Кентерберийский 24, 26  
Аристарх Самосский 35  
Аристотель 44, 46, 47, 52, 57, 66, 74, 146–149, 152  
Артц Ф. 13  
Ашар 107  
Бава М. 9  
Барди 18  
Барнес К. 89  
Батай Ж. 5  
Бахтин М. М. 30  
Беда Достопочтенный 24, 26, 33  
Бердяев Н. А. 3, 7  
Бернар из Суассона 93  
Бернар Клервоский 70, 106, 153  
Бернард Пармский 151  
Бернский аноним 17, 86, 87, 128, 135, 136, 141  
Бодрийяр Ж. 5  
Боккаччо, Джованни 77  
Больштедт фон, семья 147  
Бонавентура св. 17, 23, 25, 27, 32, 33, 61–65, 67, 68, 71, 82, 84, 143, 147–150, 152, 153  
Бозций 66, 104  
Брак Ж. 40  
Буало, Этьен 134  
Бурхард Галльский 79  
Бэкон, Роджер 17, 18, 23, 25, 49, 65–68, 75, 82, 84, 104, 116, 131, 143, 146, 150, 151  
Бэкон, Френсис 44  
Ван Гог, Винсент 7  
Ван-Эйк, братья 140  
Варлаам Калабриец 28  
Виллиам, подмастерье 100  
Вильгельм Овернский 135  
Виннер А. В. 86, 137  
Винсент из Бове 13, 17, 21, 22, 25, 33, 37, 41–43, 46, 59, 68, 70, 75, 80, 82, 84, 91, 92, 103, 108, 123, 143, 147, 148, 156, 157  
Вителло, Эразм 67  
Витри, Филипп де 77  
Витрувий Марк Поллион 35–38, 55  
Витрувий Руфус 105  
Вицтум Ф. 102, 136  
Вольфенбюттель, герцог фон 87, 94  
Газали 47  
Гвидо Бонети 42  
Гвидо Кавальканти 153  
Генри Лагенштейн 130  
Генрих III 146  
Генрих Корнелий Агриппа 87  
Герберт Реймссский 105  
Герхох Рейхерсбергский 24  
Ги Божонан 16  
Гийом де Рубрук 47  
Гийом Конисский 24  
Гиллельмус Дурандус (Гийом Дюран) 17, 22, 68–74, 79, 82, 84, 140, 143, 145, 151, 161, 163, 164  
Гонорий Августодунский 36  
Гор, Мартин 5  
Гораций 70  
Григорий VII, папа римский 73, 163  
Григорий X, папа римский 58, 61, 150

- Григорий Палама св. 28  
 Гроссетест, Роберт 17, 21, 22, 25–30, 33, 39, 40, 46, 48, 50, 60, 64, 65, 68, 73, 77, 82, 84, 92, 95, 132, 137, 143, 146, 150, 151, 152, 155  
 Гуго Сен-Викторский 23, 33, 35, 79, 92, 105, 109  
 Гуго Страсбургский 149  
 Гундиссалинус — см. Доминик Гундиссалинус.  
 Гуревич А. Я. 4, 30, 110, 122  
 Данте Алигьери 45, 70, 113  
 Дарсель А. 88  
 Дешан, Эсташ 24  
 Джексон П. 9  
 Джеральд Кембрийский 146  
 Джованни Акуто 18  
 Джованни Бернардоне — см. Франциск Ассизский.  
 Джон Безземельный — см. Иоанн Безземельный.  
 Джон Солсберийский — см. Иоанн Солсберийский.  
 Джонсон, Роберт 4  
 Джотто ди Бондоне 74  
 Джоффри из Винсофа 120  
 Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит 27, 33, 48, 59, 60, 92, 149  
 Додвелл Ч. 153  
 Доминик Гундиссалинус 23, 69, 92, 105, 109  
 Донатус 66  
 Дунс Скот — см. Иоанн Дунс Скот.  
 Дурандус — см. Гиллельмус Дурандус.  
 Дюрер А. 30, 116  
 Елисеева Н. Е. 86, 137  
 Жан д'Орбе 93  
 Жан де Бутелье 93  
 Жан де Жуанвиль 93, 94  
 Жан де Мен 49, 56  
 Жан де Шелль 93  
 Жан ле Лу 93  
 Жан Риви 93  
 Жене Ж.-П. 9  
 Жепиньска М. 137, 153  
 Жерар Кембрийский 6  
 Жижек С. 5  
 Жильсон Э. 42  
 Жири А. 86, 137, 153  
 Зальцман Л. Ф. 100  
 Ибн Рушд 46–48, 50, 74, 75, 159  
 Ибн Сина 57, 149  
 Иеремия Маски 65, 151  
 Илг А. 87, 137, 153  
 Иннокентий III, папа римский 17, 140, 146  
 Иоанн XXI, папа римский 42  
 Иоанн (Джон) Безземельный 91, 140  
 Иоанн Дунс Скот 17, 23, 46, 74–77, 80, 83, 151, 152, 164  
 Иоанн Мимм 100  
 Иоанн Скот Эриугена 23, 26, 27, 33, 79 92  
 Иоанн (Джон) Солсберийский 20, 26, 79, 92, 109  
 Иоанн Фрайбургский 149  
 Иоахим дель Фьоре 92  
 Иракий 17, 85–87, 91, 111, 128, 134, 137, 138, 141, 153  
 «Иракий II» 138, 153  
 Исагор 66  
 Исидор Севильский 22, 23, 35–38, 75, 79, 105, 108  
 Камерон Дж. 4  
 Карл Великий 41, 137  
 Кейв, Ник 5  
 Кишера Ж. 88  
 Коэльо П. 9  
 Крен К. 16  
 Лазарев В. Н. 18  
 Лассюс Ж.-Б. 88, 90, 153  
 Ле Гофф Ж. 24, 30, 72  
 Леонардо да Винчи 30, 140  
 Леопольд Австрийский 42  
 Лессинг Г. Э. 87  
 Лосев А. Ф. 72  
 Льюис К. 9  
 Людовик IX Святой 33, 93, 147  
 Людовик VI Толстый 92  
 Лясковская О. А. 89  
 Майринк Г. 9  
 Маль, Эмиль 12–15, 89, 100, 112, 123  
 Мандельштам О. Э. 56, 80  
 Манетти, Джаноццо 77  
 Мансель 90  
 Марко Поло 18, 47, 74, 153  
 Марциан Капелла 20, 105  
 Марш А. 146, 150  
 Меррифилд М. 86  
 Минь А. 25  
 Мокрецова И. П. 128  
 Монтрейль, Одо де 94  
 Мор, Томас 49  
 Морозов А. А. 87  
 Морте В. 106

- Муратова К. М. 15, 25, 75, 78, 89, 99, 112, 126, 131  
 Мэтью Парижский 146  
 Нерви, Паоло 11  
 Нессельштраус Ц. Г. 89  
 Николай Орезмский 120  
 Ницше Ф. 5  
 Ноулз Д. 13  
 Оккам, Уильям 12, 46  
 Октябрева С. Е. 87  
 Оннекур, Виллар де 17, 72, 87–93, 96, 98–125, 127, 128, 133, 136, 141, 143–145, 152, 153  
 Панофский, Эрвин 9, 13–15, 30, 70, 72, 95, 105, 118, 120  
 Паоло, Джованни де 17  
 Пачоли, Лука 30  
 Перуцци 18  
 Петр из Сент-Омера 17, 85–88, 91, 128, 135, 136, 141  
 Петр Ломбардский 74, 150, 152  
 Петрарка, Франческо 117  
 Пикассо П. 40  
 Пифагор 104  
 Плано Карпини, Иоанн 47  
 Платон 61, 148  
 Полански Р. 9  
 Порфирий 66, 74, 152  
 Присциан 66  
 Пьер де Корби 100, 105, 153  
 Пьер де Кормон 93  
 Пьер де Монгон 106  
 Пьер де Шелль 93  
 Пьеро делла Франческа 26  
 Радульф Арденнский 75, 76, 79, 80, 108, 109  
 Радульф Глабер 35  
 Раймунд Луллий 72, 116, 131  
 Ристоро из Ареццо 66  
 Робер де Люзарш 93  
 Розен-Рунге Х. 137  
 Романова В. Л. 128  
 Роулинг Дж. 9  
 Руссо, Жан-Жак 11  
 Сигер Брабантский 46  
 Сикст IV 150  
 Смит С. 86, 153  
 Сократ 61  
 Соломон 101, 103, 163  
 Спиноза Б. 116  
 Стокер Б. 9  
 Сугерий (Сюжер) 27, 28, 40, 70, 71, 92  
 Тейлор Г. О. 13, 14  
 Тексас, Александр 4  
 Тенглер, Ульрих 151  
 Теофил (Ругерий) 17, 85, 86, 87, 91, 111, 128, 137–141, 153, 154  
 Толкиен Д. Р. 9  
 Томпсон Д. В. 86  
 Уиллис Р. 89  
 Уильям де Вере 146  
 Уильям Оксеррский 59, 149  
 Ульрих (Энгельберт) Страсбургский 17, 59, 60, 68, 80, 82, 149  
 Урбан IV 54, 148  
 Фелибьен Д. М. 88  
 Фелибьен Ж. Ф. 88  
 Фелибьен, семья 96  
 Фелибьенс, Алессис 88  
 Фибоначчи, Леонардо 105, 120  
 Фиданца да Кастелло, Джованни — см. Бонавентура.  
 Фома Аквинский (Фома Аквинат) 14, 17, 18, 23, 25, 32, 33, 42, 50–61, 64, 68, 71, 74, 77, 81, 82, 84, 131, 143, 145, 147–149, 152  
 Франкль П. 13–15, 89, 96, 112, 117, 124, 152  
 Франко А. 16  
 Франциск Ассизский 17, 18, 61, 72, 74, 92, 150  
 Фридрих II Гогенштауфен 42, 91  
 Фульхерий Шартрский 92  
 Ханлозер Х. 89, 90, 96, 97, 108, 112, 117, 126, 152  
 Хант, Холман 5  
 Харви Д. Х. 15  
 Хауторн Д. 86, 153  
 Хейзинга Й. 59  
 Хильдуард 106  
 Хирам 103, 104  
 Цинн, Иоанн 151  
 Ченнини, Ченнино 111  
 Шелби Л. 103, 105  
 Шелли, Мери 9  
 Штауфены, династия 147  
 Эванс Дж. 100  
 Эвклид 103, 104  
 Эдвард I 146  
 Эдмунд из Абингдона 142  
 Эйбнер А. 154  
 Эко, Умберто 5, 9, 14–16, 30, 49, 52, 57, 72  
 Эриугена — см. Иоанн Скот Эриугена.  
 Якопоне да Тоди 18, 61

## Содержание

От автора .....	3
Введение .....	11
Схоластические трактаты об изобразительном искусстве .....	20
Ремесленные трактаты о художественных работах .....	85
Приложение 1 .....	146
Приложение 2 .....	155
Библиография .....	166
Именной указатель .....	172



**ФРАНЦИСКА ВИКТОРОВНА ФУРТАЙ**

## **ARS ET SCHOLA**

**Теория изобразительного искусства  
в Средние века**

*Редактор:* **ВАЛЕНТИНА МАКАШИНА**

*Корректоры:* **ГАЛИНА МАТВЕЕВА, ОЛЬГА АБРАМОВИЧ**

*Дизайн и верстка:* **ВЕНИАМИН НАИНСКИЙ**

*Директор издательства:* **БОРИС БОЖКОВ**

Подписано в печать 16.08.2010.

Формат издания 60×90 1/16. Печ. л. 11. Печать офсетная.

Гарнитура Charter. Тираж 500 экз.



Издательство «ЭЙДОС»

**WWW.EIDOS-BOOKS.RU**

Гуманитарная научная литература. Электронные издания

Отпечатано в типографии «СБОРКА».

190031, Санкт-Петербург, Казначейская ул., д. 5.

Заказ № 08-1/10



**ФУРТАЙ**  
**Франциска Викторовна**

Специалист в области средневекового искусства. Училась у известных российских историков искусства Ц. Г. Нессельштраус, Н. Н. Никулина, А. Л. Пунина. Пишет стихи и музыку. Имеет публикации поэтических произведений («Неслучайный наблюдатель» СПб, 2005 г.). Член Союза художников.

Для читателя, по-настоящему и увлекательно написанно и очевидно, что расхожие представления о Средневековье как об исключительно застойной эпохе не имеют ничего общего с действительностью. Готика заговорила живыми и неповторимыми человеческими голосами, озарилась духом напряженного интеллектуального поиска, смелого практического эксперимента.

Автор предпринял поистине грандиозную работу по извлечению, переводу на русский язык и комментированию эстетических и художественно-нормативных фрагментов из трактатов виднейших схоластов XIII века — Роберта Гроссетеста, Александра Хэльского, Винсента из Бове, Альберта Магнуса, Фомы Аквинского, Ульриха Страсбургского, Бонавентуры, Роджера Бэкона, Гиллельмуса Дурандуса, Дунса Скота.

(А. В. Степанов, Н. Н. Никулин)



9 785904 745097