

УДК 721

ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИХ ИДЕЙ  
ЗРЕЛОЙ СХОЛАСТИКИ  
В КУЛЬТОВЫХ ГОТИЧЕСКИХ СООРУЖЕНИЯХ

И. И. Орлов

*Липецкий государственный технический университет*

Поступила в редакцию 12 декабря 2008 г.

**Аннотация:** в статье предпринимается попытка рассмотреть взаимосвязь между философией зрелой схоластики и символикой готических соборов. Исследуется эстетическое и техническое отражение мастерами готических соборов философских и теологических идей своего времени.

**Ключевые слова:** философия, готические соборы, символика, готический мастер, Св. Фома Аквинат.

**Abstract:** the fundamental research of the symbolism of philosophy in Gothic cathedrals highlights and reflects. The aspects of the theology shown through the symbolism. Work on models, interpretation, variation and aesthetic and technical development of the acquired forms are basic to the creativity of Gothic artists.

**Key words:** philosophy, gothic cathedral, symbolism, gothic artist, Saint Thomas of Aquins.

«Средние века были не только эпохой созерцательной деятельности; они были также и эпохой героического труда, воспринимаемого не как рабство, но как освобождение» [1, р. 63]. В конце XII в. в мировоззрении средневекового человека происходят очень важные изменения, связанные с совершенно новым отношением к ручному труду и практической деятельности вообще по сравнению с предшествующей эпохой Средневековья. XIII век организовал в стройную систему многие из тех идей, которые были порождены социально-философской мыслью предшествующего времени.

Вопрос о ценности и необходимости человеческих знаний, как единственном данном человеку пути искупления греха, приближения к Богу и обретения благодати, широко обсуждавшийся в философии XII в., в XIII в. приобрел окончательную целостность и определенность. Объединенные в систему знания разделяются на «свободные» и «механические» искусства. Так, Винсент де Бовэ включает в свое грандиозное «Speculum doctrinale» — «Зеркало знаний» — и первые, и вторые «искусства». Их отображения находят свое место в скульптурной пластике готических соборов. Изображение сельскохозяйственных работ по сезонам — средневековый календарь — становится обязательной принадлежностью скульптурного убранства готического храма. Этому сопутствуют аллегорические изображения различных ремесел и «механических искусств»: металлургического, архитектурного и др., помещенные на архивольтах порталов соборов Шартра и Реймса. На витражах Шартр-

ского собора изображены представители разнообразных средневековых ремесел: кузнецы, мясники, булочники, ткачи, виноделы. Если в XII в. ручной труд хотя и был уже включен в систематический круг человеческих знаний, но рассматривался как дело «бедных ремесленников и сыновей низкорожденных», XIII столетие в корне меняет эту точку зрения [2, с. 268]. В разделении искусств на свободные и механические почти исчезает оттенок неравенства, отчетливо придаваемый ему в предшествующую эпоху. Экономические изменения века, большое значение города в социальной средневековой жизни привели к переоценке ценностей в области человеческой деятельности. Практические знания, деловая сметка начинают все более высоко цениться в жизни. Недаром Жильбер де Поре советовал студентам диалектики выучиться ремеслу булочника.

Стремление включить область практических знаний во всем их многообразии в систему философских и теологических знаний о Боге и мире породило сочинение Александра Некама «De nominibus utensilium», где речь идет о самых разнообразных вопросах хозяйственной и практической жизни того времени. Появление подобного сочинения, да еще вышедшего из-под пера богослова и философа, сетовавшего на излишнюю страсть людей его времени к украшению своего быта, нарядным жилищам, костюмам, предметам роскоши, знаменовало существенный сдвиг в отношении к тому, что было принято называть «механическими искусствами». Известный толковый словарь XIII в., составленный магистром Тулузского университета Жаном Гарландом, также содержит множество описаний различных практических работ с подробными глоссами к ним. В частности, в нем достаточно подробно разбирается архитектурная терминология [3, р. 122—131].

Как следствие вышеуказанных изменений в социальной психологии тогдашнего общества, возникала необходимость обсуждения вопроса о разных целях практической деятельности, в том числе и деятельности, не имеющей своей целью прямой пользы, но создающей произведения для удовольствия и для наслаждения их красотой. В «Сумме теологии» Фомы Аквинского мы можем наблюдать, как аристотелевская теория практической деятельности и ее целей осмысливается в духе метафизики XIII в. и связывается цепью отношений и подобий, приводящих в конечном счете к идее познания Бога как основной цели всякой человеческой деятельности. Деятельность архитектора, скульптора, художника представляется, таким образом, не только как практическая деятельность человека, но и как деятельность, имеющая целью создание красоты [2].

Достоверно известно, что только в эпоху раннего Средневековья книги стали разделять на нумерованные главы, последовательность которых, однако, не отражала системы логического подчинения. Лишь в XIII столетии солидные трактаты стали оформляться по общему плану (*secundum ordinem disciplinae*) для того, чтобы шаг за шагом вести читателя от одного суждения к другому и постепенно инфор-

мировать его о ходе развития логического процесса. Целое разделялось на части (*partes*), которые, как, например, Вторая часть «*Summa Theologiae*» Фомы Аквинского, могли разделяться на более мелкие *partes*, те — на еще более мелкие *membra* (части), *quaestiones* (вопросы) или *distinctions* (разделы), а эти уже — на *articul* (пункты). В пределах *articuli* рассуждение ведется в соответствии с диалектической схемой, предполагающей последующее подразделение, причем каждое понятие распадается на два и более смысла (*intendi potest dupliciter, tripliciter, etc.*) в соответствии с его изменяющимися соотношениями с другими понятиями.

Иногда, некоторое количество *membra, quaestiones* или *distinctions* объединялись в одну группу. Так, Первая из трех частей «*Summa*» Фомы Аквината представляет собой фантастическую смесь логики и тринитарного символизма:

1. СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ СВ. УЧЕНИЯ (qu. 2—26)
  - a. Существует ли Бог (qu. 2)
    - 1) Является ли утверждение о Его существовании очевидным (art 1)
    - 2) Является ли оно разумным (art. 2)
    - 3) Действительно ли Он существует (art. 3)
  - в. Как Он существует или скорее не существует (qu. 3—13)
    - 1) Как Он не существует (qu. 3—11)
    - 2) Как мы Его познаем (qu. 12)
    - 3) О Божественных именах (qu. 13)
  - с. О деяниях Бога (qu. 14—26)
    - 1) О знании Бога (qu. 14—18)
    - 2) О воле Бога (qu. 19—24)
    - 3) О власти Бога (qu. 25—26)
2. ТРАКТАТ О ПРЕСВЯТОЙ ТРОИЦЕ (qu. 27—43)
  - a. О происхождении Божественных Лиц (qu. 27)
  - в. О Божественных отношениях (qu. 28)
  - с. О Божественных Лицах (qu. 29—43)
3. О ТВОРЕНИИ (qu. 44 — до конца)
  - a. Создание творений (qu. 41—46)
  - в. Различение творений (qu. 47—102)
  - с. Управление творениями (qu. 103 — до конца) [4, с. 316].

Как известно, интеллектуальное членение тематического материала предполагает акустическое членение речи периодически повторяющимися фразами, а визуальное членение страницы текста — заголовками, нумерацией и параграфами. Все это, как мы увидим, имело прямое воздействие на искусство и отражение в образах всех его видов. В визуальных видах искусства это членение выразилось в строгом и систематическом делении пространства, что привело к «разъяснению ради разъяснения» сюжетно-тематического (нарративного) контекста в изобразительных видах искусства и функционального контекста в архитектуре.

Продемонстрируем такое деление на примере общих ансамблей композиций порталов высокой готики. За исключением случайных отклонений (например, в Магдебурге или Бамберге) композиция портала высокой готики тяготеет к подчинению строгому и жестко стандартизированному плану, который, упорядочивая формальное построение, просняет сюжетно-тематическое содержание. Достаточно сравнить портал «Страшный суд» в Отэне с аналогичными порталами в Париже и Амьене, где, несмотря на гораздо большее богатство сюжетных мотивов, господствует идеальная ясность. Тимпан строго разделен на три регистра (прием не известный романской архитектуре, за исключением Сент-Урсен в Бурже и Помпьер), с тем чтобы Деисус был отделен от обреченных и избранных, а те, в свою очередь, — от воскрешенных. Апостолы, без видимой мотивировки включенные в тимпан Отэнского портала, в Парижской версии размещены в нишах по обе стороны двери, где они покоятся на двенадцати Добродетелях и противоположных им пороках (что восходит к традиционной семеричности и соответствует схоластически выверенной иерархии Правосудия), причем Стойкость соответствует фигуре Апостола Петра («Камня»), Милосердие — фигуре Апостола Павла (автора вдохновенных строк о любви из 13 главы «Первого Послания к Коринфянам»), а Девы мудрые и неразумные, прототипы избранных и обреченных, украсили дверной проем подобно маргинальному комментарию.

Философия высокой схоластики строго изолировала святость веры от сферы рационального знания, предполагая при этом, что содержимое святилища остается ясно различимым. Так же и высокая готика отделила внутренний объем от внешнего пространства, предполагая эффект его проекции сквозь внешнюю структуру. Например, поперечное сечение нефа можно прочесть со стороны фасада собора. Как и «Summa» Фомы Аквината (образец высокой схоластики), собор высокой готики был ориентирован на «системность» и по этой причине стремился путем синтеза, равно как и исключения всего лишнего, прийти к единому окончательному и совершенному решению. Вот почему мы уверенно можем говорить о едином плане или единой системе применительно к высокой готике. Ибо в своем символизме собор высокой готики стремился воплотить все христианское знание: и теологическое, и этическое, и естественнонаучное, и историческое и демонологическое — расставив все по своим местам и отмечая то, чему не нашлось места. В структуре плана он также стремился синтезировать все главные мотивы самого разного происхождения и в итоге достиг небывалого доселе равновесия между христианской базиликой и центрическим типом культовых сооружений, устранив все детали, которые могли привести к нарушению этого баланса (крипту; галереи; все башни, кроме двух фронтальных) [5, с. 133].

Еще одно требование, предъявляемое к схоластическим трактатам, — «классификация по принципу единообразия частей и частей этих частей» — особенно наглядно выражалось в делении и подразделении

всей готической постройки. Вместо романского разнообразия форм восточных и западных сводов (крестовых, нервюрных, цилиндрических, купольных и полукупольных), зачастую имевших место в одном и том же сооружении, в готике мы имеем один-единственный нервюрный свод, так что теперь даже своды апсиды, капелл и галереи перестали отличаться по типу от сводов центрального нефа и трансепта [8, с. 206].

После возведения Амьенского собора округлые поверхности были полностью упразднены, за исключением плетения сводов. Вместо привычного контраста между трехрядным пространством нефов и нерасчлененными трансептами (или пятинефным пространством и трехчастными трансептами) мы имеем трехчастность в обоих случаях, а вместо различия (по типу или/и размеру перекрытия) между пролетами центрального нефа и боковых приделов — «единую травею» (*travee*), в которой нервюрно-сводчатый центральный пролет соединяется с обеих сторон с одним из нервюрно-сводчатых пролетов боковых приделов. Целое дробится на более мелкие части — *articuli*, единообразие которых состоит в том, что все они треугольны в плане, и в том, что каждый из этих треугольников имеет смежные стороны с соседним. Именно благодаря такой унификации мы можем постичь, как структура здания соотносится с иерархией «логических уровней» блестяще выстроенного схоластического трактата. Разделив все строение на три основные составляющие — неф, трансепт и алтарную часть (*chevet*) — и выделив внутри каждой различия между центральным нефом и боковыми приделами, с одной стороны, и между апсидой, галереей и венцом капелл — с другой, мы можем выявить аналогичные соотношения: во-первых, между каждым центральным пролетом, центральным нефом в целом и всей конструкцией нефа, трансепта или передней части хора соответственно; во-вторых, между пролетом каждого бокового придела, каждым боковым приделом в целом и всей конструкцией нефа, трансепта или передней части хора соответственно; в-третьих, между каждым сектором апсиды, всей апсидой и общей конструкцией хора; в-четвертых, между каждым сектором галереи, всей галереей и общей конструкцией хора; в-пятых, между каждой капеллой, всем венцом капелл и общей конструкцией хора [4].

Нет необходимости подробно, шаг за шагом, расписывать, как этот принцип ступенчатого дробления действует по нарастающей в структуре всего здания. Уместно вспомнить, что на пике развития такой тенденции в готическом искусстве, опоры стали разделяться и подразделяться на основные столбы, большие колонны, малые колонны и совсем маленькие колонки; узорные переплеты окон, трифориев и декоративных аркад — на первичные, вторичные и третьестепенные тяги и профили, а нервюры и арки — по типам лепных украшений.

Однако стоит отметить, что сам принцип гомологии, управляющий всем процессом, все-таки подразумевает и обеспечивает относительное единодушие, которое столь характерно для высокой готики и отличает ее от высокой романики. Все части, находящиеся на одном «логическом

уровне», соответствуют «подобиям» (similitudines) Фома Аквинского, что особенно заметно на тех декоративных и изобразительных деталях, которые осмыслялись теперь как элементы одного класса. Так что от богатого разнообразия, например, в очертаниях балдахинов, в орнаментовке цоколей и архивольтов, в форме столбов и капителей стали отказываться в пользу стандартных типов, допускающих лишь незначительные отклонения (подобно тем, что встречаются в природе у особей одной породы). Теоретически беспредельное дробление структуры здания ограничивается принципом, соответствующим третьему требованию схоластических трактатов («четкость и дедуктивная убедительность»). Согласно стандартам высокой готики, отдельные элементы, формируя некое неразрывное целое, одновременно должны демонстрировать свою идентичность, оставаясь четко отделенными один от другого: колонны от стены или опоры, нервюры — от примыкающих к ним деталей, вертикальные членения арок — от самих арок, однако между всеми этими элементами должно соблюдаться строгое соответствие. Стоящий в соборе должен быть в состоянии определить, какой элемент с каким соотносится: из чего вытекает так называемый ПОСТУЛАТ ВЗАИМНОЙ ВЫВОДИМОСТИ, но не по параметрам, как в классической архитектуре, а по внешней согласованности [5, с. 258]. Так, если поздняя готика даже в избытке допускала текучие переходы и переплетения, а подчас беспардонно пренебрегала правилом соответствия, поощряя, в частности, чрезмерную расчлененность потолка при недостаточной расчлененности опор, то классический стиль требует, чтобы мы могли вывести не только интерьер из экстерьера или форму боковых приделов из формы центрального нефа, но и организацию всей структуры здания из поперечного сечения одной колонны [6].

Рассмотрим этот пример более подробно. Для того, чтобы добиться единообразия всех опор, включая круглые столбы центрального нефа (rondpoint), а возможно отдавая дань тайному влечению к античности, строители наиболее значительных сооружений, возведенных после соборов в Санлисе, Нуайоне и Сене, отказались от сложных колонн и стали использовать в аркадах нефа простые цилиндрические колонны. Это нововведение не позволяло «отобразить» в структуре опор характер всей надстройки. Для того чтобы исправить положение и сохранить вновь принятую форму, была изобретена pilier cantonne — опора в виде столба с четырьмя прилегающими к нему колонками (пилястрами). Однако этот тип опоры, «отражающий» поперечные нервюры нефа и боковые пределы в соборах Шартра, Реймса, Амьена, а также продольные дуги аркад нефа, не распространялся на диагонали.

Окончательное решение было найдено в соборе Сен-Дени благодаря возвращению к сложной колонне, реорганизованной так, что она «отражала» все особенности надстройки храма. Внутренний профиль арок нефа поддерживается мощной колоннадой, внешний — более тонкой, а поперечные и диагональные нервюры нефа — тремя высокими столбами (причем центральный — более мощный, чем два других), кото-

рым соответствуют три аналогичные колонки поперечных и диагональных нервюр боковых приделов. Налицо самый настоящий «рационализм». Однако это не совсем тот рационализм, каким он казался исследователям готики конца XIX столетия (О. Шуази и Виоле ле Дюк), поскольку сложные колонны Сен-Дени не имеют ни функциональных, ни экономических преимуществ перед *piliers cantonnes* Реймса и Амьена, но это и не «иллюзионизм» Пола Абрахама [6].

Здесь мы имеем дело отнюдь не с «рационализмом» в чисто функциональном смысле, равно как и не с «иллюзией» в духе современной эстетики «искусства ради искусства». Мы сталкиваемся с тем, что можно назвать «визуальной логикой» (по терминологии Э. Панофского и его школы иконологии), которая иллюстрирует положение Фомы Аквинского: «*Nam et sensus ratio quaedam est*» (ибо и чувство есть своего рода разум) [4, с. 270].

Человек, пропитанный схоластическими умонастроениями, стал бы рассматривать форму организации архитектуры — как и форму организации литературы — с точки зрения *manifestation*. Он воспринял бы как должное и то, что первостепенной задачей множества элементов, из которых состоит собор, является обеспечение устойчивости, и то, что первостепенной задачей множества элементов, из которых состоит «Сумма Теологии», является обеспечение убедительности. Однако он не был бы удовлетворен, если бы расчлененность здания не позволяла ему вновь почувствовать сам процесс построения архитектуры или если бы расчлененность «Суммы Теологии» не позволяла ему заново почувствовать сам процесс размышления. Поскольку богатое разнообразие колонн, нервюр, контрфорсов, ажурной резьбы, пинаклей и растительных декоративных элементов было для него самоанализом и самообъяснением архитектуры, так же как традиционный аппарат частей, разделов параграфов и пунктов — самоанализом и самообъяснением разума. Если гуманистическому уму деятелей Возрождения (например, Вазари) требовался максимум «гармонии», то схоластическому уму — максимум ясности. Он так же ратовал за безусловное прояснение функции посредством формы, как и за безусловное прояснение мысли посредством языка [5].

Как известно, потребовалось не более ста лет (от сооружения Сен-Дени аббатом Сугерием до творений зодчего Пьера де Монтро), чтобы готический стиль достиг своей зрелой фазы, но не стоит думать, что это стремительное развитие было прямолинейным.

Если проследить эволюцию процесса развития готики от истоков до окончания, то получится картина, напоминающая процессию секты «прыгунов-методистов»: два шага вперед, один шаг назад. К примеру, «окончательное» решение общего плана культовых готических сооружений было найдено в базилике с трехчастным нефом и в таком же трехчастном трансепте, четко выступающем из нефа, но словно перетекающем в хор, в полукруглой алтарной части (апсиде) с обходной галереей и венцом капелл, а также в удалении всех башен, кроме

фронтальных. Кажется, естественным было бы дальнейшее «прямолинейное» развитие, продолжающее линию Сен-Жермен, Сен-Люсьен в Бовэ, где почти все эти особенности были предвосхищены еще в XII в., но вместо этого мы наблюдаем не лишнюю драматизма борьбу между двумя резко противоположными решениями, каждое из которых явно уводит от конечного результата. Аббат Сугерий в Сен-Дени и зодчие собора в Сансе ввели в архитектурный обиход строго вытянутый тип постройки с двумя фронтальными башнями и либо укороченным, либо полностью упраздненным трансептом — план, взятый на вооружение создателями собора Нотр-Дам де Пари и собора в Манте, и не отвергнутый при возведении высокоготического собора в Бурже. Зодчие Ланского собора, учитывая уникальное местоположение будущей постройки, вернулись назад к идее многочисленной группы (или постройке ансамбля) с выступающим трехчастным трансептом и множеством башен. Потребовалось построить еще два собора, чтобы вернуться к идее избавиться от лишних башен, венчающих трансепт и средокрестие. В Шартрском соборе было запланировано не менее девяти башен, в Реймском, как и в Ланском, — семь и только в Амьене был вновь возрожден тип собора с двумя фронтальными башнями [4, с. 274].

Аналогичным образом «окончательное» решение композиции нефа по горизонтали предполагало череду однотипных вытянутых четырехчастных сводов и однотипных профилированных колонн, а по вертикали — трехчастную структуру аркад, трифория и верхнего яруса окон. И здесь снова может возникнуть впечатление, что это решение могло быть достигнуто в ходе неуклонного развития по прямой линии, ведущей свое начало от прототипов XII в. (соборы Сен-Этьен в Бовэ и Лессай в Нормандии). Однако все крупные сооружения, предшествующие собору в Суассоне и Шартре, оформляются шестичастными сводами на простых непрофилированных колоннах или даже возвращаются к «устаревшей чередующейся системе». Их вертикальный разрез демонстрирует галереи, которые в наиболее значительных постройках после Нуайона объединены с трифорием (или с его эквивалентом, как в Нотр-Дам де Пари), образуя четырехъярусную композицию [6].

В ретроспективе хорошо видно: то, в чем мы склонны были усматривать случайные отклонения от прямого пути, в действительности является необходимой предпосылкой «окончательного» решения. Без опыта многобашенного ансамбля в Лане не было бы достигнуто равновесие между продольной и центрической композицией, не говоря уже об объединении окончательно сложившейся алтарной части с окончательно сложившимся трехчастным трансептом. Без введения шестичастных сводов и четырехъярусной вертикали было бы невозможно привести в соответствие идеал единообразной протяженности с запада на восток с идеалами прозрачности и «вертикализма». В обоих случаях «окончательное» решение было достигнуто в результате ПРИЗНАНИЯ И ПОЛНОГО ПРИМИРЕНИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ. И здесь во всей полноте проявляется так называемый второй

руководящий принцип схоластики. Как мы помним, первый — *manifestation* — помог нам понять, что собой представляет высокая готика; второй — *concordantia* (соответствие, гармония) — должен помочь нам уяснить, как она возникла [4, с. 277].

Все, что средневековый человек знал о Божественном Откровении, и многое из того, что он считал истинным в других отношениях, приходило к нему из авторитетных источников (*autoritates*): во-первых, из канонических книг Священного Писания, представлявших аргументы «надежные и неопровержимые» (*proprie et ex necessitate*), затем — из трудов и учений Отцов Церкви, предоставлявших аргументы «надежные», но лишь «вероятные», а также из трудов «философов», предоставлявших аргументы «не вполне надежные» (*extranea*) и по этой причине не более чем вероятные. Нельзя не отметить, что упомянутые авторитетные источники (включая и фрагменты из самого Писания) часто вступали в противоречие друг с другом. И поэтому выход был один: принять их за данность и вновь и вновь толковать и перетолковывать до тех пор, пока между ними не будет достигнуто полное соглашение, чем, собственно, и занимались все теологи испокон веков [5, с. 80].

Эта проблема была возведена в принцип только после написания Пьером Абеляром своего знаменитого труда «Да и Нет» (*Sic et Non*), где он продемонстрировал тот факт, что авторитетные источники, включая Писание, расходятся по 158 важнейшим пунктам, начиная с основополагающего вопроса о том, должна ли вера искать поддержку в человеческом разуме и кончая такими специфическими проблемами, как допустимость конкубината (внебрачного сожительства — пункт 124) [7, с. 116]. Подобного рода систематический отбор и сопоставление противоречивых фрагментов авторитетных источников давно стали обычным делом для знатоков канонического права. Изложив в своем блестящем вступлении основные принципы текстологии, П. Абеляр намеренно воздержался от предложения каких-либо решений, однако неизбежность таких решений была очевидна, и решение это становится наиважнейшей частью схоластического метода. Его дал Роджер Бэкон, который, трезво проанализировав различные истоки этого метода, свел его к трем следующим компонентам: «разделение на множество частей, как у диалектиков; ритмические созвучия, как у грамматиков; принудительное согласие, как у юристов» [7].

Возможно, именно эта методика примирения внешне непримиримого, доведенная благодаря ее уподоблению Аристотелевой логике до изящного совершенства сродни искусству, определила и форму академического образования, и ритуалы публичных диспутов всякого рода (*disputations de quolibet*), и, наконец, сам процесс аргументации во всех схоластических трактатах. Каждая тема должна была формулироваться в виде «вопроса» (*quaestio*), рассмотрение которого начинается с выстраивания одной группы авторитетных источников (*videtur quod...*) против другой (*sed contra...*) и сводится к решению (*respondeo*

dicendum...) с последующей критикой каждого из отвергнутых аргументов (*ad primum, ad secundum, etc.*), т.е. лишь в части толкования данных авторитетных источников, а не их надежности. Стоит ли говорить, что сам этот принцип просто обязан был привести к формированию умонастроения, тяготеющего к определенности и всеохватности при сохранении стремления к доскональному прояснению, и, соответственно, принципы, свойственные высокой схоластике, должны были применяться и строителями высокой готики [7].

Для архитекторов соборов величайшие сооружения прошлого были такими же авторитетами (*auctoritas*), как и творения Отцов Церкви для теологов и философов. Именно поэтому из двух внешне противоречивых побуждений, одинаково санкционированных авторитетами, ни одно нельзя было просто взять и отбросить в пользу другого. Требовалось досконально их проработать и в итоге примирить, как пришлось примирить высказывания Бл. Августина с высказываниями Свт. Амвросия Медиоланского. И, возможно, именно этот подход в какой-то степени объясняет неустойчивый, но в то же время упрямо последовательный характер эволюции архитектуры ранней и высокой готики, которая, похоже, развивалась согласно схеме: *videtur quod — sed contra — respondeo dicendum* [4, с. 279—280].

В работе известного историка искусства Эрвина Панофского «Готическая архитектура и схоластика» эта гипотеза подтверждается блестящими примерами «трех готических проблем» (*quaestiones*): окно-роза на западном фасаде соборов, композиция стены под верхним ярусом окон и конструкция опор нефа [4].

Насколько нам сегодня известно, западные фасады культовых сооружений первоначально украшались не «розой», а обычными окнами до тех пор, пока аббат Сугерий не решился использовать этот мотив на западном фасаде Сен-Дени (возможно, под впечатлением великолепного образца такой «розы» на северном трансепте собора Сент-Этьен в Бовэ). Интересно, что дальнейшее развитие этого нововведения сопровождалось большими трудностями. Ведь если диаметр розы оставался сравнительно небольшим (как, например, в Санлисе), то по обеим сторонам и под розой образовывалось неразумно пустое («неготическое») пространство стены. Если же роза располагалась почти во всю ширину нефа, то это противоречило сводам нефа, если смотреть изнутри, а снаружи требовало максимального расширения промежутка между контрфорсами фасада, что, в свою очередь, создавало неудобство, уменьшая пространство боковых порталов [8].

Стоит отметить тот факт, что сама концепция изолированной круглой формы прямо противоречила идеалам готического вкуса вообще и идеалу готического фасада как адекватного отображения интерьера в частности, а потому неудивительно, что в Нормандии и Англии (за редким исключением) архитекторы отказались от этой идеи и стали просто увеличивать размеры традиционных окон, пока окно не заполнило всю поверхность. Зодчие королевского домена Франции и Шам-

пани, напротив, сочли себя просто обязанными внедрить мотив, санкционированный авторитетом Сен-Дени и вынуждены были искать выход из трудного положения. Архитектор Нотр-Дам де Пари, у которого был пятичастный неф, смело выстроил трехчастный фасад, боковые секции которого оказались настолько широкими по сравнению со средней частью, что проблема расположения розы была решена относительно просто. Зодчий собора в Лане, желая сохранить величественные порталы и вместить полноценное окно-розу, вынужден был прибегнуть к своеобразному ухищрению: он разбил контрфорсы таким образом, что их нижние секции (обрамляющие центральный портал) оказались ближе друг к другу, чем верхние (которые обрамляют розу), а затем прикрыл разрывы огромным портиком [7]. Наконец, создатели собора в Амьене (с его необычайно узким нефом) соорудили две галереи (одна со скульптурой, а другая — без), чтобы заполнить пространство между розой и порталами.

Заслуга нахождения «окончательного» решения принадлежит Реймской школе в 1240—1250 гг. Роза была вписана в стрельчатую арку огромного окна, став более тектоничной и соответствующей духу готики. Гибкость и изящество этого решения позволяли поместить розу ниже, не нарушая при этом соответствия сводам; пространство под ней можно было заполнить стеклом и переплетом, и композиция в целом (хотя и отображала поперечное сечение нефа) не страдала, окно оставалось окном, а роза — розой. Таким образом Гюг Либержьер нашел оригинальное разрешение этой проблемы, следуя по пути примерения *videtur quod* и *sed contra* в рамках схоластической методологии [4, с. 289].

Что касается проблемы организации стены под верхним ярусом окон (если эта стена не была замещена полноценными галереями с независимым освещением), то романский стиль предлагал два противоположных способа решения. Один способ делал упор на двухмерную плоскость и горизонтальную протяженность, а другой — на глубину и вертикальное членение, т.е. с одной стороны стену можно было «оживить» продольным поясом небольших глухих арок, расположенных на одинаковом расстоянии друг от друга (Сент-Тринитэ в Канне, Сен-Мартен-де-Бошервиле в Ле-Мане и в церквях клюнийского-отэнского типа), а с другой стороны — рядом крупных арок (обычно по две в нишах, так что они превращались в глухие окна), выходящих на крыши боковых приделов, как в соборе Мон-Сен-Мишель, в нартексе Клюни, в Сансе [8].

Настоящий трифорий, возведенный в Нуайоне около 1170 г., был первым синтезом этих двух типов: в нем горизонтальная протяженность сочетается с акцентами на затененной глубине, а вертикальное членение в пределах ниши полностью упразднено. Особенно остро это почувствовалось, когда окна верхнего яруса стали соединять по два проема. Так, в хорах соборов Сен-Реми в Реймсе и Нотр-Дам-ан-Во в Шалоне на Марне стволы колонн были продлены от нижнего края трифория до верхнего светового яруса, служа своего рода рамами для окон и разбивая сам трифорий на части по два или три проема [7].

Это решение было, однако, отвергнуто в соборах Лана, Шартра и Суассона. В этих первых культовых сооружениях высокой готики, где галереи были устранены окончательно, а парные оконные проемы объединены в одно двойное резное окно, трифорий по-прежнему оформляется как ряд совершенно одинаковых проемов, разделенных совершенно одинаковыми колонками. Так как горизонталь — превыше всего, стволы пилястр перерезает линия карниза. Реакция на это неодолимое стремление к «горизонтали» в Реймсе привела к тому, что вертикальные оси в проемах трифория были акцентированы за счет утолщения центральных колонок (с тем чтобы те совпадали с пилястрами окон над ними).

То, что в Реймсе было лишь намеком, в Амьене проявляется в полную силу. Проем трифория здесь разделен пополам, как это уже имело место в Шалоне на Марне (или ранее в Сансе). Амьенские мастера практически сводят на нет идею трифория, разделив каждую нишу на два «ложных окна» и превратив ряд одинаковых колонок в чередование разнородных элементов (колонок и пучков колонн). И словно для того, чтобы нейтрализовать такой чрезмерный вертикальный акцент, амьенские мастера участили ритм трифория и сделали его по сути независимым от ритма верхнего яруса окон. Каждое из двух «ложных окон», входящих в проем трифория, делится на три вертикали, а каждый из двух проемов светового яруса — только на две. Горизонтальный элемент еще более усиливается за счет разработки нижнего карниза трифория, который оформлен в виде полосы растительного орнамента.

Однако последнее слово — *respondeo dicendum* — осталось за Пьером де Монтро. Трифорий в Сен-Дени (как и в Суассоне и Шартре) представляет собой последовательность однотипных групп из четырех проемов, отделенных друг от друга одинаковыми элементами. Трифорий, спроектированный Пьером де Монтро, не только стал первым застекленным трифорием, но в нем впервые было достигнуто примирение между «*Sic*» Шартра и Суассона (Сент-Тринитэ в Канне и Отэне) и «*Non*» Амьена (Шалона на Марне и Санса), поскольку теперь мощные столбы опор могли перекрывать карнизы без опасения разорвать горизонтальную протяженность трифория [4, с. 299].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что теория творчества, четко разделявшая творческий процесс на замысел, исполнение и результат, в основе своей отвечала художественной практике эпохи, в которую создание произведений искусства укладывалось в рамки ремесленного производства (начиная с книжной миниатюры и кончая ансамблем готического собора). Понимание творчества как реализации в материале «формы», «идеи», «образца», заранее существующего «помимо самих вещей», вполне соответствовало ремесленному характеру практики и находилось в согласии с методами работы средневековых мастеров. Эти методы вытекали не из полной свободы художника или из предоставления ему только функции исполнителя чу-

жого замысла. Они были выражением ремесленного состояния художественной практики, причем на этом уровне развития искусства особое участие в создании произведения принимает его заказчик. Работа над произведением искусства носит корпоративный характер, проблема же самостоятельности или несвободы средневекового мастера в этих условиях отступает на задний план [2].

Метод работы художника, базирующийся на иконографической традиции, заключающийся в интерпретации образа, соответствует средневековому образу мышления, средневековому восприятию мира как цепи подобий, восходящих к высшему прототипу. В художественной теории и практике Средневековья ясно прослеживается мысль о творчестве человека как подобию творчества Бога, о следовании в искусстве законам природы. Средневековое понимание имитации природы в искусстве, воплощение символического смысла в произведении искусства заставляли строить мир художественных форм на основании умозрительно созданной и упорядоченной системы художественного мышления (четко изложенной в «Сумме теологии» Фомы Аквината). Метод готического художника был УМОЗРИТЕЛЬНЫМ; он творил по законам видимого мира так, как были поняты эти законы в его эпоху, опираясь на те же закономерности строя, порядка, гармонии, красоты, которыми, по средневековым схоластическим представлениям, оперировал в своем творчестве Бог, создавая универсум, а затем, подражая Ему, повторяла природа.

#### Литература

1. *Male E.* XIII / E. Male. — Paris, 1948.
2. *Муратова К. М.* Мастера французской готики / К. М. Муратова. — М., 1988.
3. *Deschamps P.* Termes architecturaux dans des gloses du dictionnaire de Jean de Garlande / P. Deschamps // Bulletin de la sositete Nationale des Antiquaires de France. — 1920.
4. *Пановский Э.* Перспектива, как «Символическая форма» / Э. Пановский // Готическая архитектура и схоластика. — М., 2004.
5. *Эко У.* Эволюция Средневековой эстетики / У. Эко. — М., 2004.
6. *Ювалова Е. П.* Сложение готики во Франции / Е. П. Ювалова. — СПб., 2000.
7. *Коплстон Ф.* История философии / Ф. Коплстон // Средние века. — М., 2003.
8. *Соловьев Н. К.* История интерьера. Древний мир. Средние века / Н. К. Соловьев. — М., 2007.

*Липецкий государственный техни-  
ческий университет*

*Орлов И. И., ассистент кафедры  
«Дизайна и художественной обработки  
материалов»*

*E-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru  
Тел.: (4742) 32-80-68*

*Lipetsk State Technical University*

*Orlov I. I., Assistant of the Department  
of Disighn*

*E-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru  
Тел.: (4742) 32-80-68*