



С. Зотов, М. Майзульс, Д. Харман

Страдающее Средневековье

Играя средневековыми образами, мы не рассказывали о том, откуда они появились и что означали на самом деле — за это нас часто критиковали подписчики. Эта книга поможет исправить нашу ошибку.

— создатели «Страдающего Средневековья»,
самого популярного исторического сообщества ВКонтакте

История и наука Рунета

Сергей Зотов

**Страдающее Средневековье.
Парадоксы христианской
иконографии**

«Издательство АСТ»

2018

УДК 75/76(091)

ББК 85.1

Зотов С.

Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии
/ С. Зотов — «Издательство АСТ», 2018 — (История и наука
Рунета)

ISBN 978-5-17-106077-0

Эта книга расскажет о том, как в христианской иконографии священное переплеталось с комичным, монструозным и непристойным. Многие из того, что сегодня кажется возмутительным святотатством, в Средневековье, эпоху почти всеобщей религиозности, было вполне в порядке вещей. Речь пойдёт об обезьянах на полях древних текстов, непристойных фигурах на стенах церквей и о святых в монструозном обличье. Откуда взялись эти образы, и как они связаны с последующим развитием мирового искусства? Первый на русском языке научно-популярный текст, охватывающий столько сюжетов средневековой иконографии, выходит по инициативе «Страдающего Средневековья» — сообщества любителей истории, объединившего почти полмиллиона подписчиков. Более 600 иллюстраций, уникальный текст и немного юмора — вот так и следует говорить об искусстве.

УДК 75/76(091)

ББК 85.1

ISBN 978-5-17-106077-0

© Зотов С., 2018

© Издательство АСТ, 2018

Содержание

Вступительное слово	6
Введение	7
Копирайт на Бога	9
Неуловимый канон	15
Вечность в настоящем	18
Вольности под присмотром	25
Назад в Средневековье	29
Инструкция по чтению	30
I. Звериное	31
Маргиналии: Ничего святого	33
Перевернутый мир	34
Контрастный монтаж	42
Конец ознакомительного фрагмента.	44

**Сергей Зотов, Михаил
Майзульс, Дильшат Харман
Страдающее Средневековье.
Парадоксы христианской иконографии**

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, а также фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons.

© Михаил Майзульс, Сергей Зотов, Дильшат Харман, текст, 2018

© ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Благодарим за помощь в работе над книгой всех, кто критиковал, вычитывал текст, сверял переводы и подавал идеи: российских коллег – Николая Буцких, Олега Воскобойникова, Валерию Косякову, Ольгу Тогоеву, Юрия Халтурина, Ольгу Христофорову, Александру Шевелеву, Якова Эйделькинда; российско-немецких ученых – Павлину Кулагину и Виталия Морозова; немецкого историка Вики Циглер; греческого историка Мелину Пайссиду; румынских исследовательниц иконографии Ану Думитран и Сильвию Марин-Барутчиеф; французских медиевистов Адриена Бельграно, Марианну Поло де Больё и Екатерину Решетникову; художника Яну Бондаренко; гения нейминга – Бэллу Мирзоеву.

Вступительное слово

Если вам ничего не говорит словосочетание «Страдающее Средневековье» – ничего страшного. Это группа в социальной сети «ВКонтакте», где мы и наши пользователи придумываем смешные подписи к средневековым миниатюрам, публикуем отрывки из фильмов, пересказываем современные новости, которые, увы, слишком часто напоминают средневековые, и иногда делимся научными публикациями по медиевистике.

Все началось на историческом факультете Высшей школы экономики, на одном из семинаров по истории Средних веков, где наш преподаватель, известный медиевист Михаил Анатольевич Бойцов, рассказывал о миниатюрах, на которых изображались адские муки грешников: «Посмотрите, они все страдают!» Так у нас появилось имя.

Мы создали сообщество для одноклассников, где шутили про Средневековье и придумывали злободневные комментарии к миниатюрам. Но что-то пошло не так, и сегодня во всех социальных сетях у нас уже полмиллиона подписчиков.

Игра со смыслами, пере придумывание визуальных образов характерны и для самих средневековых рукописей. На их страницах сакральные сюжеты порой соседствуют с фривольными сценками, рыцари спасаются бегством от улиток, а трактаты по церковному праву украшаются фигурками человечков с огромными фаллосами.

С тех пор, как в XV в. итальянский гуманист Флавио Бьондо придумал само понятие «Средних веков», каждая эпоха вкладывает в него свой смысл. Средневековье – это не просто период, но и своего рода «мем», набор образов, вокруг которых не умолкают споры. Кто-то его идеализирует, восхваляя истовую веру, доблесть рыцарства и устремленные ввысь соборы; кто-то, наоборот, ассоциирует его с церковным диктатом, кострами инквизиции и постоянными междоусобицами.

Образ Средневековья в любом случае манит. Популярность «Имени Розы» Умберто Эко не сходит на нет, премьерный показ нового сезона «Игры престолов» проходит в московском метро, «Ведьмак» берет все награды в игровой индустрии, а дети изучают историю по компьютерной стратегии *Medieval Total War*.

Жак Ле Гофф, один из крупнейших медиевистов XX в., рассказывал, что его интерес к Средним векам проснулся под влиянием романа Вальтера Скотта «Айвенго». Сегодня Средневековье стучится в дверь с отрубленной головой Неда Старка – одного из главных героев «Игры престолов». И когда-нибудь (и очень скоро!) этот сериал явно породит новых великих историков.

Играя со средневековыми образами, мы никогда не рассказывали о том, откуда они были взяты и что на самом деле означали – за это нас часто критиковали подписчики. Эта книга поможет отчасти исправить нашу ошибку.

*Администрация «Страдающего Средневековья»
Юрий Сапрыкин, Константин Мефтахудинов.*

Введение

Страсти по Средневековью: (не)святые образы

Крест. К нему прибита фигура мужчины в набедренной повязке. Над его головой – сияющий нимб. Над ним – табличка «INRI»: «Иисус Назарянин, царь иудейский». Обычное Распятие, если не считать того, что Христос одет в сапоги, а его лицо закрывает противогаз (1).

Этот рисунок в 1927 г. был сделан немецким художником-экспрессионистом Георгом Гроссом как декорация для антивоенного спектакля «Похождения бравого солдата Швейка», который ставили в одном из берлинских театров. Вскоре «Христос в противогазе», вместе с другими зарисовками Гросса, был опубликован в отдельной книжке. А сам он вместе с издателем в 1928 г. попал под суд по 166-й статье УК Веймарской республики об оскорблении религии, т. е., по сути, за богохульство.

Первый процесс Гросс проиграл. Его признали виновным в поношении в адрес Христа и Церкви. Художника и издателя приговорили к двум месяцам тюрьмы или к выплате 2000 марок с каждого. Обвинение, которое сочло богохульными три рисунка, было особенно возмущено иконографическими вольностями в сцене Распятия (сапоги и противогаз), однако главным камнем преткновения стала надпись, помещенная в углу рисунка: «*Maul halten und weiter dienen*» – «Заткнись и делай, что положено!»

Но чьи это слова и к кому они обращены? Обвинение утверждало, что художник приписал этот циничный приказ Христу. Гросс парировал, что он, напротив, обращен к фигуре Иисуса, которая олицетворяет распятое человечество. Это то, что ему пришлось бы услышать, если бы он вдруг явился на фронт мировой войны с проповедью любви и братства. Суд признал правоту обвинения и постановил, что Христос, в оскорбительной интерпретации Гросса, не предлагает людям ничего, кроме циничного слогана.

Однако в 1929 г. суд более высокой инстанции удовлетворил апелляцию художника и постановил следующее: как противогаз и сапоги не сочетаются с образом Христа, так церковная проповедь в пользу войны не сочетается с истинной христианской доктриной. Художник хотел показать, что те, кто проповедует войну, Христа отвергли. Обвинение не сдавалось, и в 1931 г. после долгих мытарств (на Гросса ополчилось и католическое, и лютеранское духовенство) дело дошло до Верховного суда, который, не сумев доказать вины художника и его издателя, все же постановил конфисковать и уничтожить тираж рисунков. В январе 1933 г., незадолго до того, как Гитлер занял пост канцлера, художник, которого нацисты давно клеймили как большевика и врага отечества, был вынужден покинуть Германию.



1. Георг Гросс. Распятие, 1927 г.

Копирайт на Бога

В таких процессах, как дело Гросса (а их и до, и после было немало), ставки намного выше, чем конкретный рисунок, – и все это понимают. Споря о том, можно ли изображать Христа в противогазе и чем оскорбительны его сапоги, стороны на самом деле ставят вопросы принципиально иного порядка – где проходят пределы дозволенного в обращении с сакральными символами и кто определяет эти пределы; как примирить защиту ценностей, которые для многих святы, со свободой высказывания, которая невозможна без права их публично критиковать или над ними смеяться; какую роль религия и Церкви могут играть в светском государстве и где стоит поставить предел их влиянию. Такие дела часто сдвигают (в одних случаях – расширяют, в других – сужают) границы социально приемлемого, а потому – сколь бы, на первый взгляд, ни был анекдотичен конкретный вопрос, о котором спорят в судебном зале, – творят историю.

Ясно, что процессы такого типа, по своей природе, не могут удержаться в строго юридических рамках. В зале суда принимаются обсуждать тонкости христианской иконографии и вспоминать о древних – чаще всего восходящих к Средневековью – канонах. Если, скажем, кто-то утверждает, что противогаз на лице Христа оскорбил его религиозные чувства, то как суд – если он стремится быть беспристрастным, а не выносит заранее проштампованное решение – может проверить, действительно ли эта маска является оскорблением? Для этого требуется какой-то эталон.

И таким эталоном чаще всего служит традиция – иконографический канон той конфессии, чьи представители считают себя уязвленными. Это кажется естественным и логичным. Но могут ли Церкви или какие-то группы верующих претендовать на то, что им принадлежит «копирайт» на фигуры Христа или Девы Марии, либо на такие символы как крест или нимб? В современном мире большинство религиозных образов давно живет двойной жизнью – внутри тех традиций, которые их почитают, и вне их – в искусстве (которое порой говорит о вере, но на своем, непривычном для многих верующих, языке; порой критикует религию; порой вовсе ее не замечает), в карикатуре, в рекламе и т. д. Иногда такой переход из регистра в регистр происходит мирно и безболезненно, но часто он воспринимается как кощунство (или, как минимум, дурновкусие) и поднимает новые волны споров о том, как дозволено обходиться с сакральным, а как – нет.

Это хорошо видно на примере рекламы, которая регулярно использует религиозные образы, чтобы с помощью юмора, а порой и осознанной провокации привлечь клиентов. И такие попытки не всегда остаются безнаказанными. В 2011 г. британский рекламный регулятор ASA, получив массу жалоб, запретил как неуважительную к христианству рекламу смартфонов *Samsung*, вышедшую незадолго до Пасхи. На ней нарисованный в комиксовом стиле Иисус радостно подмигивает покупателям и сулит им «чудесные» покупки: мол, главные чудеса – это скидки. В ЮАР в том же году Комитет по рекламным стандартам (ASASA) снял с эфира рекламный ролик дезодоранта *Axe*, где ангелы в облике крылатых красавиц вереницей летят на землю. Найдя юношу, от которого исходит соблазнительный аромат, они разбивают свои нимбы, т. е., видимо, готовы позабыть о небесах, чтобы ему отжаться. В конце появляется слоган *Even Angels Will Fall* – его можно перевести и как «даже ангелы падут», и как «даже ангелы влюбятся». В России, видимо, чтобы избежать неприятностей, этот ролик транслировали с уточняющей подписью о том, что «ангел – это фантазийный образ идеальной девушки». Такой дисклеймер – это, конечно, юридическая уловка, призванная предотвратить любые претензии. Однако образ ангела, как и рогатого черта, действительно, давно секуляризировался и превратился в визуальный мем, так что у церковной иконографии на него нет эксклюзивных прав.

В современной России вопросы о пределах дозволенного в обращении с сакральными символами точно не выглядят умозрительно. Со времен закончившихся уголовными процессами выставок «Осторожно, религия!» (2003) и «Запретное искусство» (2006) художники, решившие поэкспериментировать с христианскими образами, и кураторы, предоставившие им площадки, регулярно сталкиваются с давлением со стороны православных радикалов и юридическим преследованием со стороны властей.

В 2015 г. несколько активистов ворвались в выставочный зал «Манеж», где проходила выставка советских скульпторов-нонконформистов. Под раздачу попали четыре линогравюрные доски, на которых Вадим Сидур в 1971 г. изобразил распятое, а потом снятое с креста тело Иисуса. На этих работах, напоминающих кричащие от боли Распятия, которые после Первой мировой войны создавали немецкие экспрессионисты, Христос предстает полностью обнаженным, и его гениталии ничем не прикрыты. Один из атакующих тогда заявил, что эти изображения «страшно глумятся над Иисусом Христом, над Божьей Матерью, святыми». Образы, которые в советское время запрещали как религиозную пропаганду, теперь пострадали за то, что якобы оскорбляют веру.

Такие конфликты регулярно разворачиваются не только вокруг выставок, но и вокруг спектаклей. Особенно тут, конечно, не повезло рок-опере Эндрю Ллойд Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда». Например, в 2012 г., когда петербургский театр «Рок-опера» в очередной раз привез ее в Ростов-на-Дону, несколько возмущенных граждан подали в областную филармонию и в местную приемную уполномоченного по правам человека заявление о том, что «образ Христа, который трактуют в опере, – неправильный с позиции христианства. Если такая постановка и имеет место быть, она должна быть согласована с патриархией. А в том виде, в котором существует данное произведение, – это профанация». В итоге продажа билетов на спектакль была временно приостановлена. Требуя запретить рок-оперу, активисты, по сути, настаивали на том, что образ Христа «принадлежит» их Церкви (в данном случае – Русской православной церкви), и его следует трактовать лишь в соответствии с принятыми в ней канонами.

В 2017 г. в Сочи мировой суд признал местного жителя Виктора Ночевнова виновным в «оскорблении религиозных чувств верующих» и приговорил к штрафу в 50 000 рублей за то, что тот в 2014–2015 гг. опубликовал на своей странице «ВКонтакте» семь картинок с изображением Иисуса Христа. На них Спаситель висит на турнике, танцует на стадионе, занимается на спортивном снаряде и т. д. Иллюстрации Ночевнов не создавал, а «репостил», но, по словам его адвоката, некоторые из них он сопроводил собственными сатирическими, в т. ч. нецензурными, комментариями. Выступавший в суде благочинный церковью Сочи сослался на установленный в 787 г. на Втором Никейском соборе догмат об иконопочитании и назвал рисунки кощунством и провокацией «из-за сниженного использования священного образа». Вслед за его показаниями упоминание о догмате переключалось и в судебный вердикт.

В спорах вокруг «несанкционированного» – особенно сатирического – использования религиозных образов, само слово «кощунство» порой применяется столь широко, что под него подпадает любая непочтительность. В 2016 г. французский журнал «*Charlie Hebdo*», который в своей сатире не признает никаких табу, выпустил карикатуру по случаю открытия в Париже Российского православного духовно-культурного центра. На ней купола Свято-Троицкого собора, который входит в построенный комплекс, изображены с лицами президента Путина. После этого глава комитета Госдумы по образованию и науке Вячеслав Никонов назвал этот рисунок кощунственным и объяснил, что в России за него было бы возбуждено дело по статье об оскорблении чувств верующих. В его представлении, видимо, сам облик храма с золотыми куполами, уже превратился в святыню, над которой смех неуместен (и наказуем). При этом очевидно, что французские карикатуристы высмеивали не православие как таковое, а слияние церкви с властью, веру как инструмент политики.

В 1559 г. Питер Брейгель Старший на своих «Фламандских пословицах» изобразил сидящего в кресле Христа. За его головой красуется золотой нимб с крестом, правая рука сложена в жесте благословения, а левой он, как повелитель мира, держит державу, увенчанную крестом. Все бы ничего, если бы склонившийся перед ним монах не прилаживал ему на подбородок белую мочалку (2). Это иллюстрация к пословице «Привязывать Христу льняную бороду», т. е. скрывать обман под личиной благочестия. Хотя Спаситель тут предстает в довольно комичной ситуации, ясно, что острие сатиры (как самой пословицы, так и ее визуального воплощения) направлено вовсе не против него самого.

Часто можно услышать, что сакральные образы должны быть вознесены на недостижимую высоту, и всякое их появление в «низких» жанрах – уже поругание. Хотя намеренное кощунство, конечно, встречается, нельзя забывать о главном – сатира неоднородна. Изображения, где сакральные персонажи и символы предстают в странном, нелепом или комичном контексте, могут критиковать конкретные верования или доктрины, а могут – тех, кто, на взгляд художника, эту веру предал и исказил. Они могут разоблачать религию как таковую, а могут ратовать за ее очищение и пытаться вернуть христианским образам эмоциональную силу, которую они растеряли. Комически переиначивая или обыгрывая ключевые сакральные сюжеты (Распятие, Тайную вечерю и т. д.), художник может критиковать Церковь, которую они олицетворяют, а может изобличать массовую культуру, где эти образы давно превратились в товар.



2. Питер Брейгель Старший. Фламандские пословицы. Нидерланды, 1559 г.
Berlin. Gemäldegalerie



LE BEDEAU. — C'est la Sainte Vierge...
JESUS. — Pauvre maman ! Elle qui était si jolie !

3. Эммуэль Барсе. Как Иисус провел Сочельник. Сатирический рисунок из журнала «Assiette au beurre» (21 декабря 1907 г.)

Даже в антиклерикальной карикатуре XIX–XX вв. фигура Христа могла использоваться и для атаки против христианства или религии в целом, и для того, чтобы показать, что конкретные Церкви давно о Христе позабыли. На одном из рисунков, вышедших в 1907 г. в пред рождественском номере французского сатирического журнала «Assiette au beurre», юный Иисус, стоя в церкви, обескураженно смотрит на разукрашенную статую Девы Марии и печально замечает: «Бедная мама, она ведь была такая красивая» (3). Это выпад против безвкусицы массового церковного искусства, благочестивого китча XIX в.: роскошно-раззолоченных статуй и умильных картинок со святыми. На следующей странице юный Иисус, войдя в церковь, спрашивает, на каком языке там поют. Служитель объясняет, что это латынь. Иисус отвечает, что говорил только по-древнееврейски. Тут же в толпе поднимается крик: «Он знает только древ-

нееврейский... Вон отсюда, грязный жид». Этот рисунок, высмеивавший распространенный в церковной среде антисемитизм, был более чем актуален во Франции той поры. Там как раз завершилось растянувшееся на 10 лет дело Дрейфуса – спор о том, виновен или невиновен капитан еврейского происхождения, обвиненный в шпионаже в пользу Германии, буквально расколол французское общество (см. 104а).

Неуловимый канон

Средневековые залы музеев порой усыпляют посетителей рядами похожих Мадонн, Распятий или святых – каждый со своим атрибутом, словно по каталогу: лысоватый апостол Павел с мечом, Петр с окладистой бородой и ключами в руках, св. Стефан с камнем, воткнутым в голову, св. Екатерина с пыточным колесом, св. Себастьян, испещренный стрелами, св. Дионисий, который держит в руках свою отрубленную голову, и т. д. Повторение одних и тех же сюжетов и персонажей создает ощущение, что средневековые мастера действовали лишь в строгих рамках канона – почтительно копировали образцы, складывали новые образы из древних «формул», перелагали на визуальный язык то, что было написано в церковных текстах, и никто бы им не позволил о чем-то самим «фантазировать» или что-то изобретать. Да и какие тут эксперименты, если их творения были призваны проповедовать истины веры и служить «Библиями для неграмотных», а сами художники или скульпторы вплоть до эпохи Возрождения по своему статусу оставались всего лишь ремесленниками? (Это, правда, не мешало некоторым из них оставлять на творениях свои имена – в виде формул «меня сотворил такой-то», – а порой даже условные автопортреты).

Все это в целом так, но в деталях во многом иначе. Конечно, средневековое искусство, прежде всего, служило Церкви. Образы, вырезанные из дерева или камня, написанные на стенах или книжных страницах, отлитые из металла или собранные из кусочков стекла, славили христианского Бога и его святых, участвовали в богослужении, рассказывали священную историю, учили основам веры и визуализировали сложнейшие догматические тонкости, наставляли, как отличать добродетели от пороков, обещали праведникам вечную жизнь, устрашали грешников преисподней, воздействовали на эмоции, изображая страдания Христа и жестокость его палачей, принимали молитвы и обещали на них ответ – чудеса. Изображения Бога, Девы Марии, ангелов и святых своим многоцветьем, ценностью материалов и искусностью исполнения не только являли могущество Церкви, но и служили одной из его важнейших опор.

Конечно, скульпторы и художники работали не на одно духовенство, но и на светских владык, знать и богатых горожан. Те хотели, чтобы стены замков были расписаны образами, прославляющими их власть, заказывали гобелены со сценами охоты и любили разглядывать миниатюры, украшавшие рыцарские романы или куртуазные поэмы. Однако главным заказчиком изображений в Средневековье все-таки была Церковь, а их главным «сюжетом» оставалась священная история и католическая доктрина. Да и миряне тоже заказывали религиозные образы – от Псалтирей и Часословов с миниатюрами до небольших статуй для уединенной молитвы, от алтарей, которые они жертвовали храмам, до целых часовен или даже церквей со всем убранством, которые они строили во искупление грехов и чтобы там во веки веков поминали их души.

И тем не менее, средневековая западная иконография была намного разнообразнее, изобретательнее и даже в каком-то смысле свободнее, чем это принято думать. По сравнению с Византией, где трактовка сакральных сюжетов регламентировалась иконописным канонам, на средневековом Западе у мастеров и их заказчиков поле маневра было гораздо шире. Они тоже ориентировались на авторитетные образцы и складывали новые изображения из древних «формул» (часто византийского происхождения). Однако таких «формул» было гораздо больше, они реже воспринимались как священный эталон, а потому гораздо проще варьировались и быстрее менялись со временем.

Наверное, самым активным пространством визуальных экспериментов стал догмат о Троице – настоящая логическая головоломка. Как изобразить Бога единого, но в трех лицах; три лица нераздельных, но неслиянных; Сына, который был порожден Отцом, но при том является им же? Чтобы показать единство трех персон Троицы, при этом не забыв и об их разли-

чиях, средневековые мастера в разных концах Европы перепробовали множество разных решений. Отец, Сын и Святой Дух могли представлять в облике трех одинаковых мужских фигур; как человек с тремя головами на одном теле; как фигура с тремя «сросшимися» лицами на одной голове и т. д. (см. [тут](#) и далее) Одна и та же богословская идея могла визуализироваться множеством разных способов, и это многоголосие было вполне в порядке вещей.

Да и само учение Церкви, конечно, не было ни монолитным, ни неизменным. Доктрины менялись со временем, богословы спорили о природе таинства евхаристии, о непорочном зачатии Девы Марии, о том, можно ли представлять Бога-Отца в антропоморфном облике, да и вообще подобает ли изображать Троицу. Монахи и белое духовенство, традиционное монашество и нищенствующие ордена, папы и радикальные францисканцы, призывавшие Церковь и клириков к бедности, отличались друг от друга по стилю религиозной жизни, полемизировали, соперничали, а иногда и враждовали друг с другом. И эти противоречия тоже получали выход в иконографию – например, когда францисканцы, попавшие под удар со стороны Рима, изображали понтификов как предтеч Антихриста.

Ученые богословские изображения (например, сложнейшие типологические схемы, соотносившие события Ветхого и Нового Заветов), которые явно были понятны лишь духовенству, совсем не похожи на картинки, создававшиеся для народного благочестия. Все бесконечное разнообразие образов и сюжетов, которые можно было увидеть в церквях или на иллюстрациях рукописей, подпитывалось не только Библией, житиями святых или текстами богословов, но и множеством других, порой «сомнительных», источников – от иудейских и раннехристианских апокрифов до античной мифологии и германских, кельтских или славянских верований. О средневековом религиозном образе бессмысленно говорить в единственном числе. От Испании до Польши, от Сицилии до Исландии; от сверкающих золотом мозаик, украшавших соборы и дворцовые часовни, до еле заметных граффити, выцарапанных прихожанами на стенах деревенских церквей, от гигантских витражей до крошечных амулетов, где фигуры святых соседствовали с магическими символами, – в христианской иконографии переплеталось, а порой и конкурировало множество разных традиций.

Кроме того, сформулировать какую-то доктрину словами и выразить ее с помощью образов – это далеко не одно и то же. Изображение многозначнее, и его, порой, сложно (а то и попросту невозможно) свести к одной краткой и емкой формулировке. Потому иконография часто выводит зрителя за рамки, за которые богословы не стали бы выходить, чтобы не впасть в опасное заблуждение.

Один из любимых приемов средневековых мастеров – это овеществление метафор. Например, в Центральной Европе с середины XIV по середину XVI вв. благая весть, которую архангел Гавриил принес Деве Марии («и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего»), порой изображалась в виде хартии с тремя сургучными печатями (4). Конечно, в Евангелии от Луки (1:26–38), единственном, где описывается Благовещение, ни о каких документах нет речи, и никто из христианских богословов не подразумевал, что договор о новом завете между Богом (три печати – три ипостаси Троицы) и человеком был заключен в письменном виде. Однако в этой юридической метафоре, – даже если формально она противоречила тексту Евангелия или уж точно им не подтверждалась, – не было ничего необычного. Если в иконографии ангелы-вестники издревле прилетали с небес со свитками (они позволяли зримо представить речь, а порой на них, как в современном комиксе, писали реплики персонажей), то почему бы им не появиться с хартией? Да и вряд ли кому-то пришлось бы в голову толковать этот образ буквально.



4. Благовещение. Южная Германия, ок. 1440–1450 гг. *New York. Metropolitan Museum of Art. № 2005.103*

Вечность в настоящем

Противогаз, который Гросс изобразил на своем Распятии, явно возмущал не только тем, что он, вопреки традиции, закрыл лицо Христа, фактически его обезличив. Дело было и в самом предмете – газовая маска была раздражающе нова и «приземленна». Если бы Гросс, скажем, накинул на голову Богочеловека плат (предмет гораздо более «благородный»), вряд ли бы кто-то счел себя настолько оскорбленным.

Для консервативного взора сам перенос евангельских сюжетов в наши дни или вторжение в них современных деталей часто кажутся профанацией. Причем для этого совершенно не обязательно, чтобы изображение задумывалось как сатира. Оскорбленным кажется, что, изобразив Христа и апостолов в нынешних декорациях и переодев их из античных хитонов в костюмы или в джинсы с футболками, художник чуть ли не автоматически сводит высокое к низкому и развеивает ореол сакральности. Парадокс в том, что осовременивание часто применяется как раз для того, чтобы вернуть древним образам эмоциональную силу и помочь зрителю с ними себя идентифицировать.

Хотя может показаться, что такая «подгонка» прошлого под настоящее – это современная выдумка, это совсем не так. В средневековой иконографии – с тех пор, как она, уходя от «чистого» символизма, с XII–XIII вв. стала все больше внимания уделять реалиям (одеждам, интерьерам, архитектуре и т. д.), – этот прием встречается повсеместно. Эпизоды священной истории одновременно воспринимались как события, однажды случившиеся в далеком прошлом (в Египте времен Моисея или в Палестине времен Христа), и как источник вневременных истин, ключ к спасению каждого человека и матрица мириад других событий, которые происходят здесь и сейчас: святые, убитые за веру, повторяют подвиг раннехристианских мучеников, а грешники своими преступлениями вновь и вновь распинают Христа. Это вечно живое прошлое часто изображалось в современных – или скорее очень похожих на современные – декорациях.

Примерно с того же времени мастера начинают экспериментировать с пластикой, жестами и мимикой персонажей и – впервые с поздней Античности – пытаются с помощью выражения лиц передать весь сложный спектр обуревающих человека эмоций: злорадство (палачей), скорбь (Девы Марии и Иоанна Богослова, стоящих у креста), ликование (праведников в Царствии Небесном) и т. д. Благодаря этому сакральные сюжеты еще сильнее вовлекают зрителя – не только даруя ему чувство причастности к таинству, но и вызывая мощный эмоциональный отклик: сопереживание персонажам или ненависть к ним.

Даже если бы средневековые мастера или их «консультанты» из духовенства могли выяснить, как выглядел Иерусалим I в. н. э., и как на самом деле тогда одевались еврейские рыбаки и римские воины (чего им, конечно, узнать было неоткуда), эти сведения вряд ли бы их подвигли к документальной точности на современный лад. В целом, классическому Средневековью был чужд археологический или этнографический интерес к повседневным реалиям далеких эпох, к тому, как меняется мир, который люди выстраивают вокруг себя. Хронисты и богословы, конечно, видели в истории тектонические сдвиги и делили ее на две эры (до и после воплощения Христа), на шесть «веков» (от Адама до Ноя, от Ноя до Авраама, от Авраама до Давида и т. д.) или на три эпохи («до закона», «под законом» и «под благодатью»). Однако речь шла о Божьем промысле по поводу человечества, о ключевых этапах истории спасения, а не о том, как меняются обычаи, нравы, манеры одеваться, архитектурные стили и прочие реалии. Само собой, на них обращали внимание, но в первую очередь как на знак, позволяющий прочесть скрытый, духовный, смысл конкретных событий; как на признак греховной инаковости иноверцев или как на курьез, диковину, одно из доказательств бесконечного разнообразия творений. Иллюстрируя эпизоды из священной истории – т. е. из прошлого, кото-

рое вечно здесь и проходит через судьбу каждого человека, – средневековые мастера, прежде всего, стремились раскрыть их вневременной смысл, показать их вечную современность.

Если художник, работавший, скажем, в Париже в XIII в., должен был нарисовать армию египетского фараона, преследующую Моисея, филистимлян, сражающихся с израильтянами, или воинов царя Ирода, избивающих вифлеемских младенцев, мы, вероятно, увидим рыцарей в тех доспехах, какие были в ходу во Франции его времени. Если сюжет требовал показать штурм какого-то города, в «кадре» появлялись осадные орудия самой новой конструкции. На щитах древних израильтян и их врагов, раннехристианских святых воинов (как Георгий или Маврикий) и их преследователей часто красовались гербы – при том, что на самом деле они появились лишь в XII в. Подобный анахронизм, конечно, встречался не только в сюжетах из священной истории – древние греки, сражающиеся с троянцами, или римляне, отправившиеся на войну с карфагенянами, тоже изображались как средневековые рыцари.

Древних врагов Христа часто представляли в обличье современных врагов христианства, чаще всего магометан. Этот обоюдоострый прием (одновременно демонизировавший иноверцев, соотнося их с палачами Спасителя, и укреплявший ненависть к палачам Спасителя через соотнесение с противниками-иноверцами) прекрасно дожил до раннего Нового времени. Например, в венецианской живописи XVI в. (скажем, у Тинторетто) гонители Христа и первых мучеников регулярно предстают в облике турок, в цветных халатах и пышных тюрбанах. Настоящее и прошлое, привычное и экзотическое переплетаются, чтобы усилить идеологический и эмоциональный посыл изображения.

Средневековый мастер точно бы не сказал, что в священных сюжетах новейшим модам и техническим новинкам делать нечего. Св. Иеронима Стридонского – христианского эрудита, аскета-пустынника и секретаря папы, жившего в IV–V вв., а потом провозглашенного одним из Отцов Церкви, – с XIV в., чтобы подчеркнуть его высокий статус, стали изображать как кардинала – в длинном красном одеянии и широкополой шляпе того же цвета (5). Однако во времена Иеронима кардинальского сана еще не существовало, а этот наряд, перенесенный воображением в далекое прошлое, у реальных кардиналов появился лишь в том же XIV столетии.

Примерно тогда же Отцов Церкви, евангелистов и прочих святых, причастных к ученым занятиям, стали изображать в очках для чтения (6). Этот ценный инструмент, позволявший интеллектуалам, растерявшим былую зоркость, продолжать свои штудии, был изобретен в Италии в конце XIII в. и оттуда распространился по Европе. В результате он стал восприниматься как атрибут учености и книжной культуры, а посему вошел в иконографию главных христианских мастеров слова – евангелистов и богословов (правда, со временем очки стали использоваться и в негативном смысле – как символ духовной слепоты грешников, а порой и самих демонов). Однако на первых порах мастера, которые водружали древним святым на нос очки, не могли не знать, насколько это недавнее изобретение. Представим себе, что сегодня художник, чтобы подчеркнуть мудрость того же Иеронима, решил бы изобразить его в цифровых очках *Google Glass*.



5. Стефан Лохнер (?). Св. Иероним. Германия, ок. 1440 г. Raleigh. North Carolina Museum of Art. № G.52.9.139

ЭКЗОТИЗМЫ

В XIV–XV вв. мастера, конечно, не только модернизировали, но и «экзотизировали» священную историю. Чтобы продемонстрировать, что действие происходит в давние времена и на далеком Востоке, они порой наряжали ветхозаветных и новозаветных персонажей в тюрбаны и украшали их одежды и нимбы надписями, которые имитировали еврейские, арабские или даже монгольские буквы. Эти непонятные письмена усиливали ореол загадочности и сакральности образа. Их копировали (само собой, не понимая, что там написано, и с трудом отделяя одну литеру от другой) с восточных тканей, керамики, документов, бумажных денег и других экзотических предметов, которые купцы, путешественники и миссионеры привозили из арабского мира, Персии, Индии и Китая. Например, на фреске Распятия, которую Джотто в начале XIV в. написал в падуанской Капелле Скровеньи, риза Христа украшена геометрическим орнаментом,

вдохновенным монгольским квадратным письмом, созданным в середине XIII в. при хане Хубилае.



6. Ганс Гольбейн Старший. Успение Богоматери. Германия, ок. 1491 г. Budapest. Szépművészeti múzeum. № 4086

Конечно, эти библейско-фламандские интерьеры нельзя принимать за зарисовки с натуры и уж тем более за «портреты» реальных комнат. Многие предметы, сколь бы обыкновенными они ни казались, были овеществленными метафорами, или «скрытыми символами», как их некогда назвал искусствовед Эрвин Панофский. Лилия (в вазе, стоявшей где-нибудь на

столе или на полу) издавна символизировала чистоту Богородицы; подсвечник со свечой олицетворял Марию и ее божественного Младенца и т. д.

В подобных сценах современные интерьеры вмещают в себя богословскую символику и детали, которые ясно дают понять, что дело происходит вовсе не в Нидерландах XV в. Например, в сцене Тайной вечери стол, за которым Христос собрался с апостолами, может быть похож на тот, что стоял дома у зрителя. Однако ученики, в соответствии с текстом Евангелия (Мф. 10:10), изображались босыми, что на застольях в Генте или Брюгге вряд ли практиковалось. Тем не менее, такие изображения, где символы облекались в современную форму, явно создавали у зрителя мощное ощущение, что евангельские события разворачиваются здесь и сейчас, или в мире, очень похожем на тот, из которого он на них смотрит.

То же самое можно сказать и о городских видах. Многие итальянские, нидерландские, французские и немецкие художники позднего Средневековья изображали Иерусалим ветхозаветных или новозаветных времен в облике знакомых им (и их заказчикам) европейских городов. Или, если подойти иначе, представляли свои города как Иерусалимы, перенося знакомые шпили и башни в сакральное пространство Рождества или Распятия. В Роскошном часослове герцога Беррийского, созданном братьями Лимбургам в 1411–1416 гг., волхвы, устремившиеся с дарами к младенцу Иисусу, собираются на фоне готического города, в котором легко узнается Париж с его собором Нотр-Дам и Сент-Шапель, а на миниатюре, добавленной к этой рукописи ближе к концу XV столетия, Иерусалимский храм, куда родители привели юную Марию, будущую мать Спасителя, изображен как готический собор, очень похожий на собор св. Стефана в Бурже (7). На алтаре, написанном в 1470-е гг. для монастыря Шоттенштифт в Вене, Святое семейство шествует мимо города, напоминающего австрийскую столицу, и т. д.

В нидерландском искусстве XV в. многие события евангельской истории переносятся в современные – причем как никогда детально и реалистично прописанные – пространства и интерьеры. Комната, в которой архангел Гавриил возвещает Деве Марии благую весть, часто напоминает покои, где мог жить дворянин или богатый бюргер, заказавший художнику это изображение. Скамьи с подушками, ставни, камин, подсвечники, вазы, на стенах – раскрашенные гравюры (тоже недавнее изобретение) с фигурами святых, за окном – черепичные крыши соседних домов...

Тем не менее, зритель ясно понимал, что перед ним не Франция или Австрия, а Святая земля, и не 1433, а 33 г. от Воплощения. В одном и том же изображении знаки современности (готические шпили, рыцарские доспехи, гербы...) соседствовали с какими-то архаичными (вроде античных хитонов) или экзотическими (как восточные тюрбаны на головах истязателей Христа) деталями.

Сакральное прошлое и настоящее смыкались, но не растворялись друг в друге. Если перевести многие позднесредневековые изображения на современный лад, мы бы увидели, скажем, шествие на Голгофу на фоне сталинских высоток Москвы или манхэттенских небоскребов; римских воинов в латных доспехах и с рациями в руках; Христа в тунике до пят; толпу, снимающую происходящее на смартфоны из-за металлических ограждений.





7 а, в. Роскошный Часослов герцога Беррийского. Франция, 1411–1416, 1485–1486 гг. Chantilly. Musée Condé. Ms. 65. Fol. 51v, 137r

Вольности под присмотром

Современные споры о том, как можно, а как нельзя обращаться с религиозными символами, где – намеренное богохульство (оскорбление чувств верующих), а где – законное право художника высказываться о религии или использовать те образы, которые он сочтет нужным, часто обращаются к Средневековью. Ведь именно тогда возникло большинство сакральных образов и сюжетов, которые сегодня кто-то цитирует, переосмысляет, обыгрывает или высмеивает, а кто-то – требует огородить от любых посягательств.

Но дело не только в этом. В спорах о визуальном кощунстве одна сторона часто ссылается на иконографические нормы, которые пришли к нам из Средних веков, как на меру и эталон. Другая, наоборот, обличает давление со стороны церковных инстанций, религиозных активистов и юридические запреты на вольное обращение с сакральными символами как возвращение в Средневековье, с его клерикальным диктатом и инквизицией.

Однако парадокс в том, что в реальном Средневековье церковные власти или отцы-инквизиторы на ниве художественной цензуры проявили себя не слишком активно. После великих иконоборческих споров, которые в VIII–IX вв. затронули не только Византию, но и Запад, вплоть до XV в. в католическом мире мы редко услышим о том, чтобы духовенство запрещало какие-то изображения и уж тем более, чтобы Церковь применяла к их создателям репрессивные меры.

Хотя в трактовке ключевых христианских сюжетов отступления от традиции не приветствовались, средневековые клирики порой допускали, что мастера, переводя слово в образ, должны обладать определенной свободой. В конце XIII в. французский епископ Гильом Дуранд в огромном «справочнике» по всем аспектам «божественной службы» («*Rationale divinarum officiorum*»), подробнейшим образом перечислив, как следует изображать Христа, пророков, евангелистов, апостолов и святых дев, одобрительно процитировал известные строки римского поэта Горация: «Знаю: все смеют поэт с живописцем – и все им возможно, что захотят». Пока фантазия не вступает в противоречие с верой и задачами проповеди, художники имеют право сами решать, как им лучше изобразить «различные истории как Нового, так и Ветхого Завета».

В XII в. цистерцианский мистик и богослов Бернард Клервосский, ратуя за аскетичную простоту монастырской архитектуры, обличал те обители, где взгляд иноков все время утыкается в «нечестивых обезьян», «чудовищных кентавров», «полулюдей-полузверей» и прочие скульптурные суетности (см. 68–70). В XIII в. испанский клирик Лука Туйский обрушился на невиданные ранее Распятия, где Христос пригвожден к кресту не четырьмя, а тремя гвоздями, и на уродливые образы святых, с помощью которых еретики-катары, по его утверждению, стремились посеять в душах католиков сомнения по поводу культа святых и Девы Марии. В конце XIV в. канцлер Парижского университета Жан Жерсон раскритиковал «открывающиеся» статуи Девы Марии, внутри которых перед верующими предстал не только Христос, но и вся Троица (см. [тут](#)).

В середине следующего столетия архиепископ Флоренции и популярнейший проповедник Антонин Пьероцци в своей «Сумме теологии» выступил против нескольких типов изображений, которые, как он полагал, способны ввести зрителя в заблуждение. В частности, он считал вредными образы, где юный Иисус держит вощеную табличку с буквами (словно бы ему требовалось учиться, и он не обладал всей полнотой мудрости), и изображения Троицы как одного человека с тремя головами (поскольку нельзя представлять триединого Бога в виде монстра).

Однако, сколь бы ни был велик авторитет Жерсона или Антонина Флорентийского, их сомнения и недовольства оставались частным мнением, и нам ничего не известно о том, чтобы сомнительные образы кто-то изымал или уничтожал. Конечно, в конце XV в. при бескомпро-

мисном моралисте Джироламо Савонароле во Флоренции публично сжигали «суетности»: светские картины и скульптуры, фривольные или просто неблагочестивые сочинения (как тома Овидия и Боккаччо), игральные карты, зеркала и музыкальные инструменты, – но это была уже совершенно другая история.

В своем трактате против катаров Лука Туйский поведал о том, как на юге Франции они, чтобы отвлечь католиков от почитания Богородицы, придумали одну хитрость. Еретики изготовили статую Девы Марии с единственным глазом и стали рассказывать, что смирение Христа было столь велико, что он решил родиться от такой уродины. Затем они, симулируя различные недуги, стали приходить к статуе и там кричать, что она их исцелила. Когда слух о ее чудотворной силе распространился по округе, священники из других церквей стали заказывать похожие статуи. В конце концов, еретики разоблачили собственный обман и тем изрядно смутили многие души. Хотя в этой истории нет ничего невозможного, катары известны тем, что отвергали не только культ образов, но и вообще любые изображения – людей, животных и растений (поскольку считали, что вся материя создана не Богом, а дьяволом, а потому через нее никак нельзя постигнуть Всевышнего). Потому то, что они, даже ради «контрпропаганды», решили изготовить статую, выглядит не слишком правдоподобно.

Сколь бы ни была велика власть Церкви над умами, в Средние века у нее не было ни стремления, ни возможности вводить какую-то централизацию образов и массово их цензурировать. Да и сама эта задача, видимо, была не слишком актуальна. В течение многих веков большая часть изображений с религиозными сюжетами создавалась либо самими клириками (например, монахами, которые иллюстрировали рукописи в монастырских скрипториях), либо мастерами-мирянами, работавшими по заказу и под идеологическим присмотром духовенства. Потому опасность пагубных искажений доктрины или намеренного «заражения» церковной иконографии ересью была не так велика, а крупные еретические движения либо вовсе не создавали образов, либо не имели возможности развернуть визуальную пропаганду (см. [тут](#)).

Ситуация стала меняться лишь на исходе Средневековья. Появление гравюры на дереве, позволившей тиражировать изображения, и изобретение книгопечатания наборными литерами, которое дало возможность массово издавать тексты (и быстро выпускать дешевые книги с иллюстрациями), сделали образы намного более мощным инструментом распространения идей, чем еще незадолго до этого. И это орудие, как часто бывает, оказалось обоюдоострым. Массовая визуальная пропаганда могла служить Католической церкви, а могла быть обращена против нее.

Именно это случилось в XVI в., когда протестанты – с помощью печатного станка и сатирических гравюр – повели на Рим настоящее визуальное наступление (см. [тут](#)). Они обличали католический культ образов как идолопоклонство, а более радикальные реформаторы – прежде всего, последователи Жана Кальвина – в разных концах Европы стали очищать храмы от «идолов» и демонстративно уничтожать статуи святых, разбивать алтари и сжигать распятия. Чтобы ответить на протестантскую критику и иконоборческое насилие, Католическая церковь, конечно, принялась еще активнее пропагандировать свои чудотворные образы и создавать новые культы вокруг изображений, (якобы) пострадавших от еретиков. Однако этим дело не ограничилось. Во второй половине столетия Рим взялся и за собственную визуальную контрреформу. Дабы пресечь распространение ересей, выбить почву из-под ног критиков и дисциплинировать верующих, требовалось ввести такую иконографическую цензуру, какой средневековая Церковь не знала.

Идеологические ориентиры были сформулированы в 1563 г. на Тридентском соборе. Он постановил, что в церквях не должно быть изображений, содержащих ложные доктрины, или настолько двусмысленных, что могут ввести «простецов» в заблуждение; что в почитании образов подобает искоренить суеверия, а верующим следует разъяснить, что сами изображения не обладают никакой силой, а чудеса творит Бог; что фигуры святых не должны быть излишне чувственны; и вообще в доме Божьем не место для суетных и мирских изображений (каких в средневековых храмах было не счесть). Эти краткие установки предстояло конкретизировать в цельную доктрину, которая бы отделила истинные и спасительные образы от вредных и еретических, а легитимные практики – от нелегитимных.

За эту амбициозную задачу старательно взялся лувенский теолог Ян ван дер Мёлен (Иоанн Моланус), а чуть позже – болонский архиепископ Габриэле Палеотти. Оба составили огромные трактаты, в которых вознамерились классифицировать сомнительные образы по степени опасности и отделить те, что необходимо убрать, от тех, что можно оставить. Им следовало решить, как поступать с апокрифами и можно ли использовать в иконографии те детали, которых нет в канонических текстах Библии, а потом рассмотреть один за другим десятки древних и новых сюжетов – и по каждому вынести свое суждение. Подобает ли представлять Моисея с рогами, ведь рога – атрибут дьявола? (см. [тут](#)) Мог ли один из волхвов, пришедших с дарами к младенцу Иисусу, быть чернокожим, как многие привыкли его рисовать? Дозволено ли изображать раны Христа на парящих в воздухе сердце, ступнях и ладонях, словно тело богочеловека было не распято, а расчленено?

Моланус в трактате «О святых картинах и образах» (1570 г.) настаивал на том, что сакральные сюжеты следует, насколько возможно, очистить не только от ереси, но и от апокрифических измышлений (правда, те апокрифические детали, которые способствуют благочестию, он считал вполне допустимыми), народных суеверий, всего суетного и фривольного. Потому надо быть осторожными, изображая нагого младенца Христа (даже святая нагота может ввести в искушение) или Марию Магдалину в обличье блудницы (до того, как она покаялась и стала отшельницей). Грех, даже если он предстает как грех, не должен быть соблазнительным, а изображения святых и святынь – непочтительными или насмешливыми. Например, апостола Петра в доме Марии и Марфы не следовало изображать краснолицым, словно он крепко выпил (8).

Протестантская критика и сама ситуация религиозного противостояния сделали Католическую церковь намного более чувствительной и нетерпимой к любой насмешке в свой адрес. Если в Средневековье мастера, украшая поля Псалтирей и Часословов, а порой и интерьеры церквей, на разный лад высмеивали клириков (см. [тут](#)), теперь такой смех стал восприниматься как идеологическая диверсия. Габриэле Палеотти в своем «Рассуждении о священных и мирских образах» (1582 г.) обвинял протестантов в том, что они, будучи не в силах поколебать учение Церкви, обрушивают на нее потоки «карикатур». Подмечая в нравах духовенства только самое низкое, они изображают священников с их сожительницами, монахов, пляшущих с женщинами, или прелатов за азартными играми. Эти скандальные сцены оскорбляют верующих и веру. Однако могут быть изображения и похуже – те, что попахивают ересью или прямо ее пропагандируют. Например, если кто-то изобразит демона, который в священническом облачении крестит младенца. Такой образ, по словам Палеотти, опасен тем, что зритель может решить, будто крещение, совершенное недостойным священником, недействительно. Эта идея грозила подрвать власть духовенства над спасением душ и обрушить систему таинств. Опасными могут быть не только еретические, но и двусмысленные образы, а чтобы избежать двусмысленности, требуется контроль. И не только над иконографией, но и, что важнее, над типографским станком. В 1559 г. папа Павел IV выпустил первый «Индекс запрещенных книг», обязательный для всех католиков.



8. Питер Артсен. Христос в доме Марфы и Марии. Нидерланды, 1553 г. Rotterdam. Museum Boijmans Van Beuningen. № 1108

Конечно, по меркам XX в., церковная цензура в сфере искусств не была уж столь эффективна и всеобъемлюща. Многие образы, которые богословы считали вредными или сомнительными, еще долго продолжали жить, а папские запреты (например, изображать Троицу в виде монстра с тремя лицами) исполнялись не слишком активно. Однако, по сравнению со Средневековьем, визуальной вольнице в церковной иконографии в XVI–XVII вв. постепенно настал конец. Контроль становился жестче, однако поле, на которое он распространялся, начало сужаться. Церковные заказы и христианские сюжеты, которые раньше господствовали в мастерских скульпторов и художников, вынуждены были потесниться перед новыми, мирскими, жанрами: от портрета и натюрморта до пейзажа и батальных сцен. Эти образы уже не славили Творца, а гораздо больше интересовались его творениями.

Назад в Средневековье

Когда вспыхивает очередной спор об оскорблении религиозных чувств, часто кажется, что священное так уязвимо, что любое соседство с мирским, не говоря уже о непристойном, для него опасно и пагубно; что священные символы, стоит их поместить в какой-то смешной или слишком низкий контекст, тут же оказываются осквернены. Это понятно, поскольку сама суть сакрального состоит в том, что оно возносится (или скорее его возносят) над профанным и повседневным. Однако столь острый страх за святыни – это одновременно признак их уязвимости, попытка гарантировать им почтение во все более светском социуме, искусственно навязать возвышенный тон при всяком упоминании о божественном. В Средневековье, когда религия пронизывала все стороны жизни, священное так не боялось ни заражения миром, ни даже смеха в свой адрес.

Потому в этой книге мы решили рассказать о странных – конечно, на современный взгляд – гранях сакрального. О том, как в средневековой иконографии легко сочетались вещи, которые со времен Реформации и Контрреформации либо вовсе стали несовместимы, либо сходятся не так часто. Это священное и комическое (пародийные маргиналии, украшавшие поля Псалтирей и Часословов); священное и «непристойное» («экзгибиционистские» фигуры, которые вырезали на стенах романских храмов, или многочисленные образы, где художники акцентировали внимание зрителя на члене младенца Иисуса); священное и монструозное (изображения Моисея с рогами или Троицы в виде человека с тремя головами); священное и приземленно-бытовое (сравнение Страстей Христа с жаркой мяса или изображения повитух, которые решили закусить в комнате, где только что родилась Дева Мария).

Сакральное искусство Средневековья не сторонилось тем, связанных с сексуальностью. Мы расскажем о том, как отношения Иисуса с его матерью и святыми часто описывались с помощью образов земной любви, а сам Богочеловек соединял в себе мужские и женские черты. Вопреки привычному для того времени распределению мужских и женских ролей, в Святом семействе на первый план порой выдвигались женщины, которым приписывали особый авторитет и власть спасать верующих, а мужчины оставались в тени, как незаметные, а то и вовсе комичные персонажи.

Мы предлагаем отправиться на пограничье христианской иконографии, где священные образы и символы обретают иной, уже не христианский – или, как минимум, не церковный – смысл: нимбы с голов святых переходят к куртуазным персонификациям, вроде Бога Любви, а фигуры Христа или Девы Марии на иллюстрациях к трактатам алхимиков превращаются в символы различных веществ и их трансмутаций.

Инструкция по чтению

В описаниях иллюстраций (книжных миниатюр, алтарных панелей, церковных фресок и т. д.) мы стараемся уточнять, где именно – в каком монастыре, городе или королевстве – они созданы, а в скобках указываем современное государство, на чьей территории эти места находятся. Когда точное происхождение неизвестно, мы ограничиваемся страной.

Однако, увы, здесь не все так просто. Например, немецкоязычный Страсбург в Средневековье входил в состав Священной Римской империи, но сегодня он принадлежит Франции, поэтому мы – вопреки реалиям того времени – указываем его как французский город. Еще одна сложность – с важными историческими регионами, которые в наши дни разделены между несколькими государствами. Например, исторические Нидерланды, где в XV–XVI вв. жили такие художники, как Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден или Иероним Босх. Сегодня части этого большого культурного пространства принадлежат Франции, Бельгии и Нидерландам. Так что, если, скажем, какая-то работа была создана в Генте, мы подписываем его как бельгийский город, а если в Аррасе – то как французский. Там, где точное место создания неизвестно, мы указываем Нидерланды (как исторический регион, а не как современную страну с тем же названием).

Те иллюстрации, которые пронумерованы не только арабскими, но и римскими цифрами, можно подробнее рассмотреть на цветной вклейке.

I. Звериное



9 (I). Часослов. Франция, начало XIV в. *Baltimore. The Walters Art Museum. Ms. 90. Fol. 148v*

Апостол Павел и зайцы

Инициал «D» («Deus» – «Бог»). Римский воин отрубает голову св. Павлу – «апостолу язычников» и одному из столпов христианской Церкви. Тут же на полях его «близнец» – точно такой же рыцарь в кольчуге, только не в красном, а в синем плаще-«сюрко» – *замахивается дубиной на зайца. Апостол, готовясь принять смерть за веру, сложил руки в молитве – справа так же сложил лапки ушастый зверь. Средневековые bestiarii утверждали, что эти пугливые существа способны менять свой пол: мужские особи становятся женскими и наоборот. Потому зайцы символизировали людей «с двоящимися мыслями», которые не тверды «во всех путях своих». Поля – это пространство пародии, где почти все позволено. Апостол-мученик, принявший смерть за веру, оборачивается трусливым зайчишкой. Однако такая пародия – не святотатство, а фамильярность со святостью. Посмеявшись, можно было и помолиться.*

Маргиналии: Ничего святого

Листая Часослов, заказанный в начале XIV в. для некоей французской дамы, мы наткнемся на странного человечка в колпаке, напоминающем митру епископа. У него нет рук, зато есть огромный фаллос, который заканчивается ладонью, сложенной в жесте благословения. Кто-то из читателей позже наскоро зарисовал столь вызывающую наготу, но исходный рисунок все равно ясно виден сквозь запись (10). В другой рукописи той же поры – с поэмой «Обеты павлина», которой зачитывалось позднесредневековое рыцарство, – лис (или осел?) в ризе священника служит мессу перед обнаженным человеческим задом, заменившим ему алтарь. Такие сценки – не иллюстрации к текстам, которые занимали центр листа, а *маргиналии* (от латинского корня, означающего «край», как в английском слове «margin»), обитатели книжных окраин, визуальные маргиналы.



10. Часослов. Камбре (Франция), 1300–1310 гг. *Baltimore. The Walters Art Museum. Ms. W. 88. Fol. 86v*

Во многих рукописях, создававшихся в разных концах Европы в XIII–XV вв. (раньше тоже, но намного реже), мы сталкиваемся с парадоксальным, – на современный взгляд, – соседством. Сакральные тексты и образы в них бывают окружены пародийными и непристойными сценками, высмеивающими почти все и вся. Причем, как ни странно, фигуры, которые пародировали духовенство или даже церковные таинства, чаще встречались не на полях рыцарских романов или куртуазных поэм, а в Псалтирях и Часословах. Знатные миряне, а порой и состоятельные клирики, заказывали их, чтобы приучиться к молитвенной дисциплине, всегда иметь под рукой тексты, с которыми следовало обращаться к высшим силам, а также спасительные образы Христа, Богородицы и святых. По этим рукописям молились, по ним учились или учили читать, их любовно рассматривали, а порой пальцами и губами касались слов или изображений, как будто книга сама по себе служила амулетом. Наконец, богато украшенные манускрипты были сокровищами, которые демонстрировали не только благочестие, но и высокое положение их обладателей.

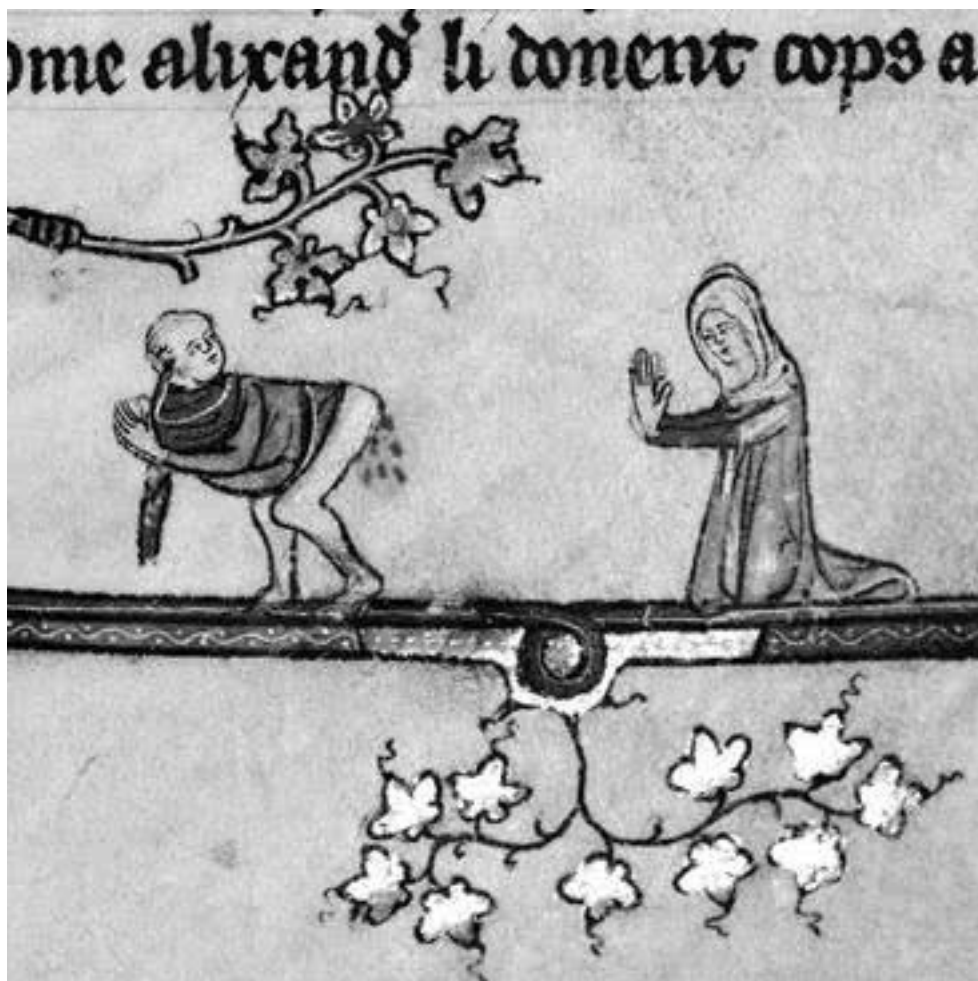
Перевернутый мир

В XIII в., сначала в Англии, Фландрии и Северной Франции, а потом и по всей Европе, книжные поля заполняют акробаты, жонглеры, музыканты, танцоры, шуты, нищие, калеки, игроки в кости и шахматы, укротители с дрессированными медведями, вспахивающие свои поля крестьяне, звери, гонящиеся друг за другом, сцены охоты, рыцарские турниры и прочие профанные сюжеты. Во многих из этих сцен все поставлено с ног на голову: дичь охотится за охотниками, рыцари во всеоружии пасуют, столкнувшись с улиткой, женщины повелевают мужчинами, а высокое и низкое меняются местами.

Книжные поля, окружающие миниатюры или инициалы, превращаются в пространство игры: разнообразных игр, в которые играют персонажи, и визуальной игры с формами, которой предается художник. По краям листа множатся монструозные существа: зверюды и людоеды, уродцы без туловища, у которых ноги растут прямо из головы, или человеческие фигуры, переплетающиеся с растениями. Этим бесконечно разнообразным гибридам принято называть *дролери́* (от фр. *drôle* – «смешной», «диковинный»).

В перевернутом мире люди начинают изображаться в виде животных, а кто из животных лучше подходит на эту роль лучше обезьяны? Ведь благодаря своему сходству с человеком она олицетворяет саму идею подражания, греховного обезьянничанья. Не случайно латинское слово «обезьяна» (*simia*) в Средневековье часто выводили из *similitudo* – «подобие». Дьявола, с его претензией на равенство с Творцом, называли «обезьяной Бога», а само животное во множестве толкований выступало как один из символов Сатаны – *figura diaboli*. В мире маргиналий обезьяны-крестьяне вспахивают поля, обезьяны-врачи разглядывают склянки с мочой пациентов, обезьяны-епископы раздают благословения, обезьяны-монахи поют псалмы, а обезьяны-писцы корпят над рукописями. Обезьяна – это одновременно пародия на человека, его отражение в кривом зеркале и лучший мастер пародии.

Одна из излюбленных тем маргиналий – это телесный низ: пожирание и испражнение, дерьмо и семя, фаллос и зад, непристойность и плодородие. Персонажи показывают друг другу (и нам) свои пятые точки; засовывают себе в зад палец (намек на содомию?); зад превращается в мишень, в которую пускают стрелы лучники и арбалетчики; мы видим кругооборот фекалий (обезьяна испражняется в рот дракона; мужчина собирает свои фекалии в корзину, которую подносят стоящей рядом даме, и т. д.) (11); гримасничающие мужланы выставляют свои эрегированные фаллосы, а фаллосы, отделившись от своих «хозяев», превращаются в плоды, которые собирают с дерева (12).



11. Роман об Александре. Нидерланды, 1344 г. Oxford. Bodleian Library. Ms. Bodl 264. Fol. 56r

Под миниатюрой, где Александр Македонский в облике средневекового рыцаря сражается с драконом, дама, молитвенно сложив руки, стоит на коленях перед испражняющимся задом.

Сюжеты, заполнившие поля рукописей, родственны сценам и персонажам, населявшим «окраины» различных предметов и зданий. Вспомним о человеческих или звериных мордах, фантастических чудовищах или фигурках калек, которые вырезали на модильонах – небольших каменных блоках, поддерживающих карнизы снаружи или внутри многих романских и готических храмов; о гаргульях – водостоках в форме странных и страшных созданий, которые стали одной из визитных карточек готики; или о комичных сценах, украшавших деревянные мизерикорды – откидывающиеся сидения, куда во время изнурительно долгих служб могли присесть клирики. Большинство этих образов располагалось либо высоко над головами прихожан (а некоторые из них и вовсе были недоступны для взора), либо, наоборот, очень низко, почти у пола.

Как загнать дьявола в ад? Монах Рустико соблазняет юную Алибек

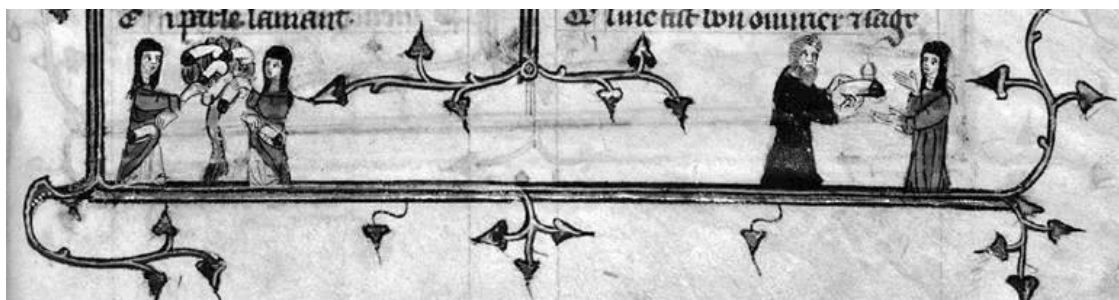
«Он убедился, что она никогда не знала мужчины и так проста, как казалось; потому он решил, каким образом, под видом служения Богу, он может склонить ее к своим желаниям. Сначала он в пространной речи показал ей, насколько дьявол враждебен Господу Богу, затем дал ей понять,

что нет более приятного Богу служения, как загнать дьявола в ад, на который Господь Бог осудил его. Девушка спросила его, как это делается. [...] И он начал скидывать немногие одежды, какие на нем были, и остался совсем нагим; так сделала и девушка; он стал на колени, как будто хотел молиться, а ей велел стать насупротив себя. Когда он стоял таким образом и при виде ее красот его возжелание разгорелось пуще прежнего, совершилось восстание плоти, увидев которую Алибек, изумленная, сказала: «Рустико, что это за вещь, которую я у тебя вижу, что выдается наружу, а у меня ее нет». – «Дочь моя, – говорит Рустико, – это и есть дьявол, о котором я говорил тебе, видишь ли, теперь именно он причиняет мне такое мучение, что я едва могу вынести». Тогда девушка сказала: «Хвала тебе, ибо я вижу, что мне лучше, чем тебе, потому что такого дьявола у меня нет». Сказал Рустико: «Ты правду говоришь, но у тебя другая вещь, которой у меня нет, в замену этой». – «Что ты это говоришь?» – спросила Алибек. На это Рустико сказал: «У тебя ад; и скажу тебе, я думаю, что ты послана сюда для спасения моей души, ибо если этот дьявол будет досаждать мне, а ты захочешь настолько сжалиться надо мной, что согласишься, чтобы я снова загнал его в ад, ты доставишь мне величайшее утешение».

Джованни Боккаччо. Декамерон (день 3, новелла 10), ок. 1353 г.

(Перевод А.Н. Веселовского)

Впрочем, слово «маргиналии» не должно вводить в заблуждение. Конечно, трудно себе представить, чтобы гаргуля вдруг появилась вместо Христа в апсиде храма, а какую-нибудь сценку, помещенную под зад монаха на мизеркорде (например, женщину, оседлавшую мужа), вдруг изобразили посреди алтаря. Однако эти периферийные образы все равно находились в центре визуального мира – в рукописях, которые за немалые деньги заказывали светские и церковные сеньоры, или на стенах храмов, являвших пастве могущество Бога и духовенства, которое ему служит и принимает почести от его имени. В романских церквях XII в. вывернувшихся колесом акробатов, сирен, зверей из басен и других «маргинальных» персонажей порой можно увидеть прямо над главными воротами, через которые верующие входили в освященное пространство, а в великих готических соборах XIII в. модильоны с вырезанными на них гри-масничающими мордами порой помещали в хоре – высоко над главным алтарем.



12. Гийом де Лоррис, Жан де Мён. Роман о Розе. Париж (Франция), середина XIV в. Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 25526. Fol. 160r

На полях «Романа о Розе» (первая часть – ок. 1230 г., вторая – ок. 1275 г.) – аллегорической поэмы во славу куртуазной любви и одного из «бестселлеров» средневековой литературы – две монахини-клариссы собирают с дерева фаллосы. Этот запретный плод ничуть не менее сладок, чем тот, который их прародительница Ева сорвала с Древа познания добра

и зла. Справа изображена еще более прозрачная метафора соития – монах преподносит сестре свой пенис, а еще на одном листе сестра тащит за собой того же монаха, привязав ему на пенис веревку. Все эти сцены явно символизируют женскую сексуальность и власть над мужчиной. Причем, видимо, сексуальность запретную и греховную – ведь монахини дали обет хранить свое девство. Хотя эти сцены прямо не связаны с сюжетом романа, они, видимо, навеяны монологом одного из его отрицательных персонажей – (в прошлом) любвеобильной и циничной Старухи. Она призывает женщин смело охотиться за мужчинами, ни во что не ставит монашеский обет воздержания (ведь природа все равно возьмет свое!) и высмеивает супружескую верность: «всякая жена для многих сразу создана». Если на страницах романа главный герой стремится сорвать розу, т. е. овладеть своей возлюбленной, на полях, как в перевернутом мире, женщины повелевают мужчинами и собирают с деревьев фаллический урожай.

На исходе XIX в. французский искусствовед Эмиль Маль высмеивал тех коллег, которые, стремясь расшифровать послание средневековых мастеров, приписывают глубочайшие смыслы малейшим деталям любого изображения и видят тончайшую символику там, где ее вовсе искать не стоит. Он настаивал, что маргиналии – это всего лишь декор, а декор не обязан обладать смыслом. Сцены, расцветивавшие поля, для него – это пространство игривой свободы художника, его попытка имитировать, а порой и превзойти природу в ее бескрайнем разнообразии. Потому стремление их прочесть или как-то связать с текстами, которые они окружали в рукописях, он считал бессмысленной тратой времени. Отказывая маргиналиям в скрытом значении, он не признавал их сатирой и тем более смеховым вызовом в адрес духовенства. В «бесхитростных шутках» мастеров, по его убеждению, не было ни неприличия, ни иронии по отношению к Церкви и ее ритуалам.

Тем не менее, трудно не увидеть иронии, а то и враждебности к духовенству в изображениях священников, которые, позабыв о своем духовном сане, ласкают красоток, или в сценах, где епископ благословляет монаха с женским лицом на ягодицах, а клирик с голым задом, встав на колени перед нагим прелатом, пускает газы (13). На полях многих рукописей хитрый лис, вырядившись епископом, проповедует перед домашней птицей, которую вознамерился слопать (14–16).



13. Горлестонская псалтирь. Великобритания, 1310-1324 гг. *London. British Library. Ms. Add. 49622. Fol. 82r*

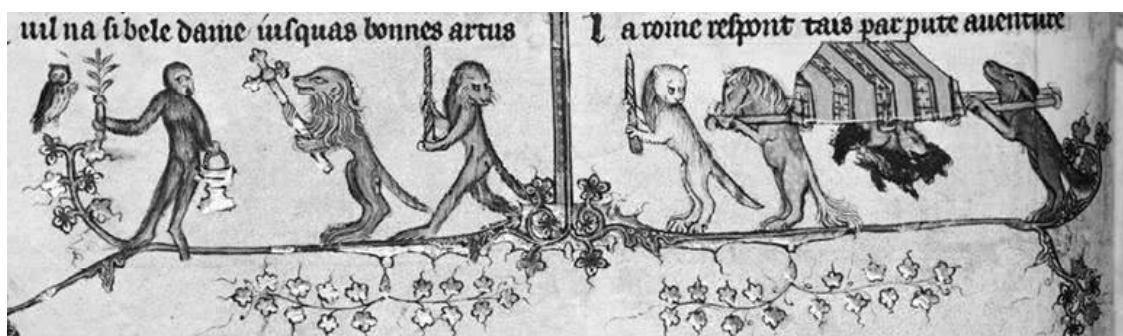
В перевернутом мире маргиналий, где высокое подменяется низким, а духовное – плотским, молитва или исповедь, исходящие из уст, легко обращаются в испражнения или газы, извергаемые из зада.

Конечно, изобразить зверя в облике клирика (ведь лис – известный лицемер) – это не то же самое, что изобразить клирика в облике зверя (ведь клирики, как многие полагали, лицемерны как лисы). Однако отличить зверя-епископа от епископа-зверя зачастую оказывается не так просто (17–19).



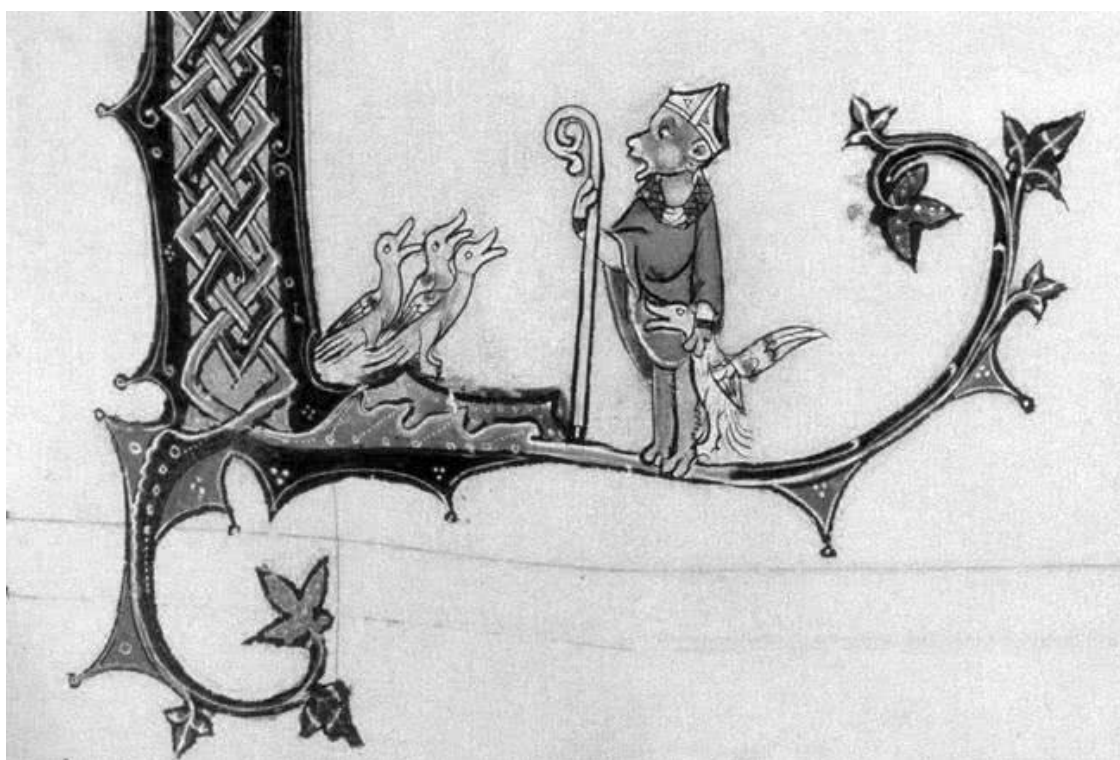
14. Декреталии папы Григория IX (Смитфилдские декреталии). Южная Франция, ок. 1340 г. London. British Library. Ms. Royal 10 E IV. Fol. 49v

Один из любимых персонажей маргиналий – Ренар, главный (анти)герой популярнейшего «Романа о Лисе» (XII–XIII вв.). Этот пройдоха был воплощением коварства и лицемерия. Здесь он, словно епископ, проповедует домашней птице, которую хочет сожрать. Лис-епископ, регулярно встречавшийся не только на полях рукописей, но и на резьбе мизерикордов, – это потенциально двусмысленный образ. В фигуре Ренара в митре и с посохом можно было увидеть как обличение дурных пастырей, так и насмешку над всеми пастырями, приравненными к плутам.



15. Роман об Александре. Турне (Бельгия), 1344 г. Oxford. Bodleian Library. Ms. Bodl 264. Fol. 79v

Еще один сюжет из «Романа о Лисе», полюбившийся средневековым мастерам, – похороны Ренара. Звери отслужили по нему заупокойную мессу, а потом, с крестами, кадилами и свечами, выстроились в процессию и понесли гроб на кладбище. Однако Ренар лишь симулировал свою смерть и «воскрес». Похоронная процессия зверей-клириков изображалась на стенах замков, а порой – к неудовольствию церковных ригористов – даже в монастырях и храмах. В XIII в. она была вырезана на двух капителях в Страсбургском соборе. Однако в эпоху Контрреформации, когда Католическая церковь стала нетерпимее к любой насмешке или непочтительности в свой адрес, эти барельефы были уничтожены (в 1685 г.).



16. Горлестонская псалтирь. Великобритания, 1310–1324 гг. London. British Library. Ms. Add 49622. Fol. 47r

Вместо лиса Ренара проповедь стайке гусей читает обезьяна-епископ, которая уже схватила одну из птиц-слушательниц.



17. Псалтирь и Часослов. Гент (Бельгия), ок. 1315–1325 гг. *Baltimore. The Walters Art Gallery. Ms. 82. Fol. 184r*

Сова-епископ в окружении обезьян: одна почтительно встает перед ней на колени, а вторая вручает ей посох. У совы в средневековой традиции была дурная репутация. В bestiариях и различных аллегорических сочинениях эта ночная птица чаще всего ассоциировалась с еретиками и иудеями (поскольку и те, и другие, отвергнув Христа, тем самым презрели свет истины), а также с любым ложным учением, безумием (с совой часто изображали шутов) и шарлатанством. Вот почему сова стала одним из излюбленных персонажей Иеронима Босха. Например, в «Искушении св. Антония» (ок. 1500 г.) она сидит на голове у дьявольского музыканта со свиным рылом, который подходит к столу за спиной отшельника. Здесь же сова, окруженная верующими-обезьянами, возможно, символизирует ложное учение или ложных пастырей.



18. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. Нидерланды, ок. 1500 г. Madrid. Museo del Prado. № P02823

На адской створке «Сада земных наслаждений» Иеронима Босха свинья в чепце сестры-доминиканки лезет с нежностями к испуганному мужчине, в ужасе отворачивающемуся от ее назойливого пяточка. У него на коленях лежит документ с двумя сургучными печатями, монстр в рыцарских доспехах сует ему перо и чернильницу, а сзади стоит человек с двумя запечатанными бумагами. Многие образы Босха (и особенно «Сад земных наслаждений») настолько необычны и так сильно выбиваются из иконографических рамок его эпохи, что мы часто можем только гадать, что означает та или иная сцена либо фигура. По одной из версий, свинья заставляет грешника отписать свое имущество в пользу Церкви (что в аду, когда душу уже не спасти, несколько поздно), а вся сцена изобличает алчность клириков.



19. Копия с гравюры Тобиаса Штиммера «Gorgoneum caput», 1670 г. Amsterdam. Rijksmuseum. № RP-P-OB-82.077

Потомки маргиналий. В 1577 г. протестантский гравер Тобиас Штиммер выпустил сатирический листок, на котором папа Григорий XIII в. был изображен в облике смертоносной Горгоны Медузы. Его фигура и одеяние сложены из католической церковной утвари. Глазом папе служила гостия в чаше; вместо волос он получил индульгенцию с вислой печатью; вместо тиары – перевернутый колокол, покрытый свечами и паломническими «сувенирами» – значками и раковинами, символом пилигримов, отправлявшихся к апостолу Иакову, в Сантьяго-де-Компостела. Вокруг монструозной головы примостились звери, чей облик высмеивал пороки католического духовенства: хищный волк-епископ, вцепившийся зубами в агнца; (псевдо)ученый осел в очках, вперившийся в книгу; свинья-священник с «кадилом», полным навоза (символ похоти); и гусь, пытающийся съесть четки (алчность). Образы, которые в Средневековье можно было увидеть в т. ч. и на полях рукописей, заказанных духовенством, в эпоху Реформации превратились в сатирическое орудие, направленное против всей Католической церкви.

Контрастный монтаж

Страницы многих средневековых рукописей «смонтированы» так, что священные тексты и образы оказываются окружены комичными, непристойными и пародийными сценками или

фигурами. На одной из страниц Часослова, созданного во Франции в середине XV в., изображена Троица: Бог-Отец – коронованный старец с державой властителя мироздания, Бог-Сын – израненный искупитель человечества в терновом венце и Святой Дух в виде белого голубя. Взгляд Отца устремлен не на зрителя (молящегося), а вбок, на поля, где он утыкается в зад гибрида-«кентавра» (20–23). Век-полтора спустя, когда Католическая церковь, защищая культ образов от атак протестантов, принялась очищать собственную иконографию от нескромных, комичных, гротескных, морально и тем более догматически сомнительных изображений, столь контрастный монтаж уже стал немислим.

Михаил Бахтин в своей знаменитой книге о Франсуа Рабле и народной культуре Средневековья и Возрождения (1965 г.) утверждал, что соседство священного и предельно мирского, духовного и вызывающе плотского отражало два важнейших аспекта средневекового сознания: благоговейную серьезность официальной веры и враждебный любой иерархии смех карнавала. Как на страницах рукописей, так и на городских площадях эти два мира – культура низов (к которой господа тоже были отчасти причастны) и культура господ (светской аристократии и князей церкви) – не просто встречались, а сталкивались. Перетолковывая на непристойно-телесный лад церковные символы или переворачивая с ног на голову любые иерархии, народная культура бросала вызов культуре элит.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.