

Парадоксы христианской иконографии

СТРАДАЮЩЕЕ

СРЕДНЕ

ВЕКО

ВЪЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АСТ
МОСКВА



сергей зотов
михаил майзульс
дильшат харман

УДК 75/76(091)
ББК 85.1
З-88

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.

Зотов, Сергей.

З-88 Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. Подарочное издание / Сергей Зотов, Михаил Майзульс, Дильшат Харман. — Москва : Издательство АСТ, 2019. — 400 с. : ил. — (История и наука Рунета).

ISBN 978-5-17-111582-1

Перед вами второе, дополненное издание «Страдающего Средневековья». Эта книга расскажет, как в христианском искусстве священное переплеталось с комичным, монструозным или непристойным. Речь пойдет не только о прошлом, но и о том, как сегодня читать средневековые образы.

Откуда на страницах Псалтирей и Часословов монстры в монашеских рясах? Зачем на стенах храмов изображали любовников в неприличных позах? Почему Сатану и Антихриста порой представляли с нимбами, словно святых? Как Христос стал аллегорией философского камня в алхимических трактатах?

Принято считать, что художник того времени действовал в строгих рамках, заданных церковным каноном, волей заказчика и древними образцами. Но на деле у средневековых мастеров оставалось пространство для визуального эксперимента с сакральными сюжетами. Вместе мы выясним, где в средневековом искусстве пролегла граница между дозволенным смехом и святотатством.

Эта книга была создана по инициативе сообщества «Страдающее Средневековье», объединившего более полмиллиона подписчиков.

УДК 75/76(091)
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-111582-1

© Михаил Майзульс, Сергей Зотов, Дильшат Харман, текст, 2019
© ООО «Издательство АСТ», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|--|
| | Зверинец евангелистов.....115 |
| | Монстры памяти.....124 |
| | Моисей: сказочно рогат.....126 |
| | Христофор-звероглавец.....136 |
| ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО7 | II. ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ147 |
| ВВЕДЕНИЕ. Страсти по Средневековью: | Тело Христово — мужское |
| (не)святые образы.....8 | и женское.....149 |
| Копирайт на Бога.....9 | Христос как человек.....149 |
| Неуловимый канон.....12 | Сын-жених и мать-невеста.....160 |
| Вечность в настоящем.....16 | Объятие и поцелуй.....165 |
| Вольности под присмотром.....20 | Этот смутный объект желания...168 |
| Назад в Средневековье.....24 | Мистическое соединение как |
| Инструкция по чтению.....25 | совокупление.....177 |
| I. ЗВЕРИННОЕ27 | Святые-«трансвеститы».....184 |
| Маргиналии: Ничего святого.....29 | Мать или Дева? Как рождается Бог...193 |
| Перевернутый мир.....29 | Беременная Дева.....193 |
| Контрастный монтаж.....36 | Рождество без родов.....206 |
| Parodia sacra.....39 | Схватки у креста.....209 |
| Благочестивые ослы.....41 | Подражание Марии: кровать |
| Центр и окраины.....44 | и колыбель.....213 |
| Фаллос, который гуляет сам | В комнате роженицы.....217 |
| по себе.....51 | Гендерный беспорядок: кто в семье |
| Сексуальный декор.....51 | главный?.....227 |
| Языческое в христианском?.....56 | Святое родство.....227 |
| Гибриды: От маргиналий к карикатуре..67 | Женская троица.....235 |
| Пределы фантазии.....67 | Долой неграмотность!.....240 |
| Телесный (бес)порядок.....72 | Подставной муж.....249 |
| В когтях у орнамента.....78 | Смешной и жалкий старик.....252 |
| Руанские метаморфозы.....81 | Пеленки из чулок.....257 |
| Папа-монстр.....85 | Иосиф — подкаблучник |
| Сатира массового поражения.....88 | или кормилец?.....259 |
| Христианский бестиарий.....103 | III. БОЖЕСТВЕННОЕ264 |
| Агнец и все-все-все.....103 | Нимбы: от Христа к Антихристу.....267 |
| Тетраморфы: святые химеры.....108 | Украденный нимб.....267 |
| | Круг избранных.....268 |
| | От портрета к иконе.....275 |
| | Не только золото, не только |
| | круг.....276 |
| | Тень от нимба.....282 |

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| По нимбам стройся! | 283 | «Четверица»: Богоматерь как часть Троицы | 323 |
| Угловатое сияние | 285 | Многоглавый Бог: языческие корни | 326 |
| Изнанка святости | 288 | Дьявольская триада | 334 |
| Фантомные нимбы | 290 | Папство против Троицы | 337 |
| Игра в шляпу | 293 | Тринитарная инфографика | 338 |
| Блуждающие атрибуты | 295 | Троица там, где ее нет | 344 |
| Святой еретик | 296 | «Профессии» Иисуса Христа | 349 |
| Нимбы зла | 298 | Иисус: работник с детства | 349 |
| Дьявол — бывших ангелов не бывает? | 299 | Профессиональные атрибуты Бога | 354 |
| Саморазоблачающаяся иллюзия | 301 | Христос как метафора | 359 |
| Всадник по имени Смерть | 302 | Кухня Страстей Господних | 368 |
| Его Антихристово святейшество | 304 | Алхимические святые | 375 |
| Иуда — антиапостол | 308 | Иисус Христос как философский камень | 375 |
| (Не)святая Троица: изображая неизобразимое | 313 | Сакральные образы Opus Magnum | 389 |
| Три тела Бога: тождество и различия | 315 | Избранная библиография | 393 |



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-Баруччиеф; французских медиевистов Адриена Бельграно, Марианну Поло де Больё и Екатерину Решетникову; художника Яну Бондаренко; гения нейминга — Бэllu Мирзоеву.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

СЕРГЕЙ ЗОТОВ — филолог, культуролог, аспирант РГГУ, младший научный сотрудник библиотеки герцога Августа (Вольфенбюттель, Германия).

МИХАИЛ МАЙЗУЛЬС — историк-медиевист, переводчик, соавтор книг «Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа» (М.: Индрик, 2011) и «Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии» (М.: Форум Неолит, 2014).

ДИЛЬШАТ ХАРМАН — кандидат искусствоведения, медиевист, переводчик, автор книги «Мы живем в древнем Новгороде» и многочисленных научных и научно-популярных публикаций.



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 медиэвистике.

Все началось на историческом факультете Высшей школы экономики, на одном из семинаров по истории Средних веков, где наш преподаватель, известный медиэвист 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 соседст-

вуют 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 медиэвистов 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 при-

говорили 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 поста-

вить 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 про-

штампованное 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 «копирйт» 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 верени-

цей летят на землю. Найдя юношу, от которого исходит соблазнительный аромат, они разбивают свои нимбы, т.е., видимо, готовы позабыть о небесах, чтобы ему отдаться. 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 рога того 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 зая-

вил, 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 Ллойда 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 сопровождал 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 перекочевало 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.

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 избличать массовую культуру, где эти образы давно превратились в товар.

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 древнееврейский... 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. 104 а).

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 — почтиительно 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 многим из них оставлять на творениях свои имена, а порой даже условные автопортреты. Так, в романской церкви Сен-Пьер в городке Шовиньи во Франции над сценой поклонения волхвов мастер поместил надпись «*Gofridus me fecit*» — «Меня сделал Гофрид». Образ провозглашает имя своего создателя).

Все это в целом так, но в деталях во многом иначе. Конечно, средневековое искусство, прежде всего, служило Церкви.

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.



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



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

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, представляли, как отличать добродетели от пороков, обещали праведникам вечную жизнь, страшили 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 канонами, 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 позабыв и об их различиях, 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. стр. 312 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 обличье, да и вообще подобает ли изображать Троицу. Монахи и белое духовенство, традиционное монашество и нищенствующие ордена, папы и ради-

кальные 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 формулиров-

ке. 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 позво-



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