

Johan Huizinga

Herfsttij der Middeleeuwen

Studie over levens- en gedachtenvormen
der veertiende en vijftiende eeuw in
Frankrijk en de Nederlanden



ЙОХАН ХЕЙЗИНГА

ОСЕНЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМ ЖИЗНЕННОГО УКЛАДА
И ФОРМ МЫШЛЕНИЯ В XIV И XV ВЕКАХ
ВО ФРАНЦИИ И НИДЕРЛАНДАХ

Составление, предисловие и перевод Д. В. Сильвестрова
Генеалогические таблицы, комментарии и указатели Д. Э. Харитоновича

Издание Ю-е, исправленное и дополненное



Издательство



Иллюминатор

МОСКВА, ММХХІІІ



СОДЕРЖАНИЕ

- 7 **Благодарность**
Д. В. Сильвестров
- 11 **Предисловие**
Д. В. Сильвестров
- Осень Средневековья**
Пер. с нидерландского Д. В. Сильвестрова
- 25 **Предисловие к первому изданию**
- 28 **Глава I Яркость и острота жизни**
- 74 **Глава II Желание более прекрасной жизни**
- 122 **Глава III Иерархические отношения в обществе**
- 138 **Глава IV Рыцарская идея**
- 158 **Глава V Мечта о подвиге и любви**
- 176 **Глава VI Рыцарские ордена и рыцарские обеты**
- 192 **Глава VII Значение рыцарского идеала в войне и политике**
- 216 **Глава VIII Стилизация любви**
- 240 **Глава IX Обиходные формы отношений в любви**
- 252 **Глава X Идиллический образ жизни**
- 270 **Глава XI Образ смерти**
- 302 **Глава XII Образное претворение веры**
- 350 **Глава XIII Типы религиозной жизни**
- 376 **Глава XIV Религиозные переживания и религиозные представления**
- 396 **Глава XV Отцветшая символика**
- 418 **Глава XVI Реализм и ослабление образности в мистике**
- 444 **Глава XVII Формы мышления в практической жизни**
- 486 **Глава XVIII Искусство в жизни**
- 544 **Глава XIX Чувство прекрасного**
- 558 **Глава XX Образ и слово**
- 600 **Глава XXI Слово и образ**
- 634 **Глава XXII Приход новых форм**
- 653 **Хронологическая таблица**
- 669 **Генеалогические таблицы**
Д. Э. Харитонович
- 685 **Комментарии**
Д. Э. Харитонович
- Приложение**
Пер. с французского Д. В. Сильвестрова
- 757 **Филипп дё Витри. Сказ о Франке Гонтье**
- 759 **Эташ Дешан. Баллады**
- 765 **Указатель имен**
- 789 **Указатель географических названий**
- 795 **Указатель литературных произведений**





Откуда гордость в нас и благородство?
От сердца, в коем благородный нрав.
...Не низок тот, кто сердцем не таков.

Эту мысль о равенстве Отцы Церкви почерпнули из текстов Цицерона и Сенеки. Григорий Великий оставил грядущему Средневековью слова: «*Omnes namque homines natura aequales sumus*» [«Ибо все мы, человеки, по естеству своему равны»]. Это постоянно повторялось на все лады, без малейшего, впрочем, намерения действительно уменьшить существующее неравенство. Ибо человека Средневековья эта мысль нацеливала на близящееся равенство в смерти, а не на безнадежно далекое равенство при жизни. У Эсташа Дешана мы находим эту же мысль в явной связи с представлением о Пляске смерти, которое должно было утешать человека позднего Средневековья в его неизбежных столкновениях с мирской несправедливостью. А вот как сам Адам обращается к своим потомкам:



Enfans, enfans, de moy Adam, venez,
Qui après Dieu suis père premerain
Créé de lui, tous estes descenduz
Naturelement de ma coste et d'Evain;
Vo mère fut. Comment est l'un villain
Et l'autre prant le nom de gentillesce
De vous, frères? dont vient tele noblesce?
Je ne le sçay, se ce n'est des vertus,
Et les villains de tout vice qui blesce:
Vous estes tous d'une pel revestus.



Альбрехт Дюрер
Рыцарь, смерть
и дьявол. 1513

Национальная
галерея искусства,
Вашингтон



Quant Dieu me fist de la bec ou je fus,
Homme mortel, faible, pesant et vain,
Eve de moy, il nous créa tous nuz,
Mais l'esperit nous inspira a plain
Perpétuel, puis eusmes soif et faim,
Labour, douleur, et enfans en tristesse;
Pour noz péchiez enfantent a destresse



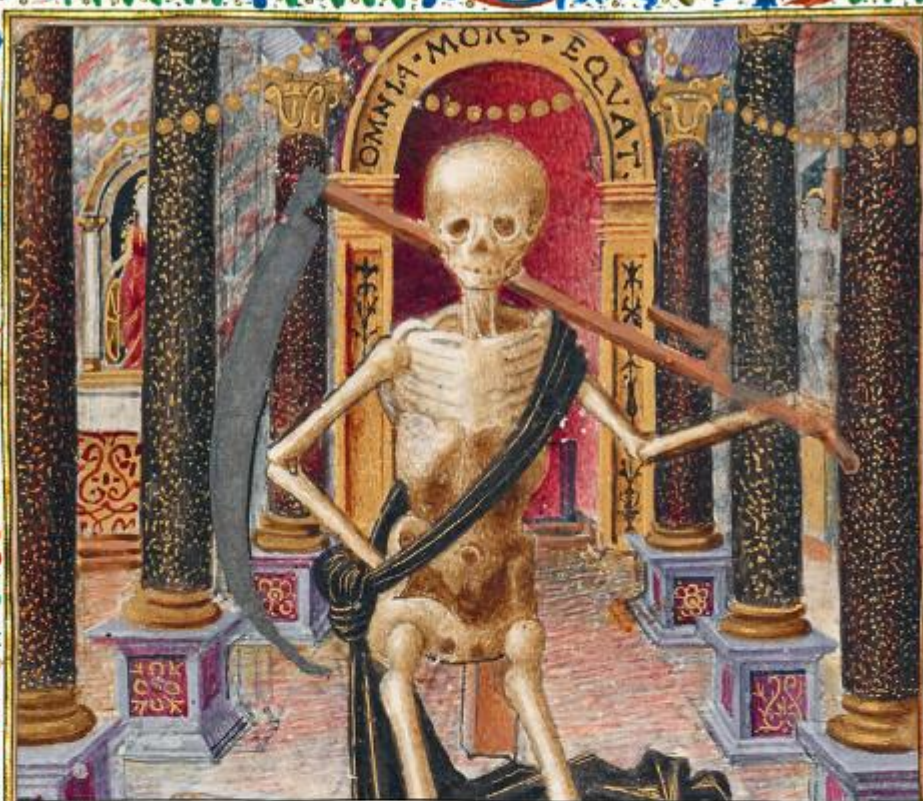




Лойсет Лиейде,
Пол Фрут

Битва перед
замком Руссильон.
Иллюстрация
к *Истории Карла*
Мартелла. 1467-1472

Музей Гетти,
Лос-Анджелес



ГЛАВА ХІ

ОБРАЗ СМЕРТИ



Н

и одна эпоха не навязывала мысль о смерти всем, и с такой настойчивостью, как XV столетие¹. Жизнь пронизана непрекращающимся звучанием призыва: *memento mori*. Дионисий Картузианец в *Жизненном наставлении дворянину* поучает: «Когда же он отходит ко сну, то пусть помыслит о том, что, как нынче укладывается он на свое ложе, тело его вскорости уложено будет другими в могилу»¹. Конечно, и ранее вера постоянно заставляла всерьез задумываться о смерти, однако благочестивые трактаты раннего Средневековья затрагивали только тех, кто и без того уже полностью порвал с миром. Лишь тогда, когда с появлением нищенствующих монашеских орденов проповедь стала широко распространяться среди народа, подобные предостережения слились в некий устрашающий хор, звучание которого неистовой фугой разносилось повсюду. К концу Средневековья слово проповедников было дополнено новым видом изобразительного искусства. Во все слои общества начала проникать гравюра на дереве. Эти два массовых средства воздействия: проповедь и гравюра — могли передавать идею смерти лишь с помощью простых, непосредственных жизненных образов, остро и резко. Размышления о смерти, которым предавалась монастырская братия прежних времен, претворились в чрезвычайно упрощенный, близкий простонародью, лапидарный образ смерти, который в слове и изображении преподносился толпе. Этот образ смерти был в состоянии заимствовать из обширного комплекса идей, окружавших понятия кончины и гибели, собственно, лишь один элемент: понятие преходящего. Можно видеть, что позднее Средневековье не могло воспринимать смерть ни в каком ином аспекте, кроме как в аспекте бренности всего земного.

¹ *Directorium vitae nobilium // Dionysii Opera. XXXVII, p. 550; XXXVIII, p. 358.*



Мастерская
Рогера ван дер
Вейдена

Рождество.
Полиптих.
Середина
XV в.

Метрополитен-
музей,
Нью-Йорк

тем, что оно служит определенной жизненной форме; если же, не принимая этого в расчет, художник руководствуется чистым влечением к прекрасному, то происходит это полубессознательно. Первые ростки любви к искусству ради него самого проявляются в разрастании художественной *продукции*; при дворах и у знати скапливаются собрания предметов искусства; теперь они вполне бесполезны, и ими наслаждаются как роскошными безделушками, как драгоценной частью фамильных сокровищ, и на этой почве впервые вырастает чисто художественное чувство, которое полностью раскрывается в Ренессансе.

В великих художественных произведениях XV в., именно в алтарных образах и надгробиях, важность темы и предназначение далеко уводили современников от ценности прекрасного как такового. Произведения эти должны были быть прекрасными, ибо создавались на священный сюжет или же имели высокое предназначение. Оно всегда имело более или менее практический смысл. Предназначение алтарного образа двойко: его выставляют во время торжественных праздников, чтобы



оживить благочестие толпы; к тому же он хранит память о благочестивых донаторах, чьи молитвы непрестанно возносят их коленопреклоненные изображения. Известно, что *Поклонение Агнцу* братьев Хуберта и Яна ван Эйк открывали для обозрения лишь изредка. Когда магистраты нидерландских городов выставляли в ратуше, для украшения зала суда, картины, запечатлевшие либо принятие знаменитого судебного решения, либо отправление правосудия, — такие, как *Суд Камбиза* Герарда Давида в Брюгге, или *Правосудие императора Оттона* Дирка Боутса в Лувене^{а*}, или ныне утраченные брюссельские картины Рогера ван дер Вейдена, — перед глазами судей предстало торжественное и кровавое наставление по отправлению их служебных обязанностей. Насколько велика была чувствительность к сюжету красовавшихся на стенах картин, явствует из следующего происшествия. В 1384 г. в Лёлингеме^{а*} состоялась встреча, которая должна была привести к заключению перемирия между Францией и Англией. Герцог Беррийский, который любил пышное убранство и на которого, очевидно,









Ханс Мемлинг

Благовещение.
1480-1489

Метрополитен-музей,
Нью-Йорк

^{5a} Издатели
Бонавентуры
в Кварази
приписывают
это сочинение
Иоанну де
Карлибургу,
францисканцу
из Сан-
Джованнине,
умершему в
1376 г.

мельчайших подробностей. Своими ищущими руками люди совлекали небо на землю.

На первых порах слово довольно долго опережало по своей изобразительной силе и пластическое искусство, и живопись. В то время когда скульптура всё еще сохраняла схематичность более архаичного стиля, будучи ограничена материалом и темами, литература начала уже описывать и телесную сторону, и переживания крестной драмы Христа. *Meditationes vitae Christi* [Размышления о жизни Христа], уже около 1400 г. приписывавшиеся Бонавентуре^{5a}, стали образцом того патетического натурализма, где сцены появления на свет и младенчества, снятия с креста и оплакивания были написаны настолько живыми красками, что все знали, как Иосиф Аримафейский взбирался по лестнице и как он должен был надавить на руку Христа, чтобы вытащить гвоздь.

Однако тем временем развивается также и техника живописи; изобразительное искусство извлекает из этого определенные преимущества, но и не только это. С искусством братьев ван Эйк живописное воплощение священных предметов достигло такой степени проработанности и натурализма, которая если и может быть в рамках истории искусства названа началом, то с точки зрения истории культуры во всяком случае означает конец. Земное воплощение божественного достигает здесь крайнего напряжения: мистическое содержание готово уже выскользнуть из созданных образов, оставив после себя лишь наслаждение красочностью и разнообразием формы.

Так что натурализм братьев ван Эйк, который в истории искусств обычно считают предвестием Ренессанса, скорее следует рассматривать как завершающее раскрытие позднесредневекового духа. Это — то же самое натуралистическое изображение священного, которое мы наблюдаем во всём, что имеет отношение к культу святых, а также в проповедях Йоханнеса Брюгмана, в пространных рассуждениях Жерсона и в описаниях адских мучений у Дионисия Картузианца.

Это всякий раз форма, которая угрожает заглушить содержание и препятствует его обновлению. В искусстве братьев ван Эйк содержание еще полностью средневековое. Новые идеи там не встречаются. Искусство их — крайность, конечная





Неизвестные мастера

Ангел, играющий
на лютне.

Ок. 1450 и 1553

Музей Гетти,
Лос-Анджелес

Глава XIX

548

Йохан Хейзинга



церковный орган, пение птиц, отдохновение всех печальных и отчаявшихся сердец, преследование и изгнание бесов»]. — О наличии экстагического элемента в наслаждении музыкой, разумеется, было хорошо известно. «Власть гармонии, — говорит Пьер д'Айи, — столь сильно притягивает к себе человеческую душу, что она не только воспаряет над всяческими страданиями, но и отторгается от себя самой»⁸.

Если живопись изумляла разительным точным воспроизведением объектов природы, то для музыки опасность того, что красоту будут искать именно в подражании, была еще больше, поскольку музыка уже давно попусту разбрасывалась своими

⁸ *Pétri Allard De
falsis prophetis.*
Цит. по: Gerson.
Opera. I, p. 538.

выразительными средствами. *Caccia* (откуда идет употребление английского «catch» для обозначения канона), пьеса, первоначально изображавшая сцену охоты, — самый наглядный пример такого явления. Оливье дё ля Марш уверяет, что слышал в одной подобной пьесе и тьяканье шавок, и лай борзых, и звук рога — как если бы он и впрямь очутился в лесу во время охоты⁹. В начале XVI столетия *Инвенции* Жаннекена, ученика Жоскена дё Пре, вводят в музыку разнообразные изображения охоты, шум битвы при Мариньяно, сутолоку парижского рынка, «*le saquet des femmes*» [«женское кудахтанье»] и щебетание птиц.

⁹ *Ca Marche*. II, p. 361.

Теоретический анализ прекрасного здесь, как мы видим, далеко не достаточен; выражение восхищения — чрезвычайно поверхностно. Для объяснения прекрасного не идут дальше того, что заменяют его понятиями меры, изящества, порядка, величия, целесообразности. Но более всего — понятиями сияния, света. Объясняя красоту вещей духовного свойства, Дионисий возводит их к свету: разум есть свет; светоносным сиянием являются знания, наука, художества, и дух наш освещается лучами их ясности¹⁰.

¹⁰ *De venustate mundi // Dion. Cart. Opera*. XXXIV, p. 242.

Если мы попытаемся проникнуть в то, что собой представляло в те времена чувство прекрасного: не в определениях понятия прекрасного, не в высказываниях по поводу переживаний, связанных с живописью или музыкой, но в случайных выражениях радостного восхищения красотой, — мы обнаружим, что выражения эти почти всегда передавали ощущение сияния или естественного движения.

Фруассар редко находится под впечатлением прекрасного: он слишком занят своими нескончаемыми повествованиями. Но есть зрелище, которое всякий раз вызывает у него слова радостного восторга: это покачивающиеся на волнах суда с их развевающимися флагами и вымпелами, с их цветастыми эмблемами, озаренными солнцем. Или же это игра солнечных бликов на шлемах, кирасах, остриях копий, флажках и знаменах скачущей конницы¹¹. Эташ Дешан восхищается красотой вертящейся мельницы и сверкающей на солнце каплей росы. Ля Марш замечает, как прекрасны отблески солнца на белокурых волосах проезжающего отряда немецких и богемских рыцарей¹². — С этим восхищением всем тем, что блестит и сверкает, связано и украшение одежды, которое в XV в. всё

¹¹ *Froissart (ed. Duce)*. IV, p. 90; VIII, p. 43, 58; XI, p. 53, 129; (ed. Kerwyn). XI, p. 340, 360; XIII, p. 150; XIV, p. 157, 215.

¹² *Deschamps*. I, p. 155; II, p. 211, 208, № 307; *Ca Marche*. I, p. 274.

Вот пример из баллады Кристины Пизанской:

³⁶ Ibid., p. 275, № 5.



Quint chacun s'en revient de l'ost
Pour quoy demeurez tu derrière?
Et si scez que m'amour entière
C'ay baillée en garde et depest³⁶.

Из войска всяк спешит в свой кров.
Тебя ж какая держит сила?
Ведь я свою любовь вручила
Тебе в защиту и покров.

Здесь, казалось бы, может последовать тонкая средневековая французская баллада на манер *Леноры*. Но поэтессе более нечего сказать, кроме этих начальных строк; еще две краткие, незначительные строфы — и стихи приходят к концу.

Как свежо начинается *Le Débat dou cheval et dou lévrier* [Прение коня и борзой] Фруассара:

froissart d'Escocce revenoit
Sus un cheval qui gris estoit,
Un blanc lévrier menoit en lasse.
«Las», dist le lévrier, «je me lasse,
Grisel, quant nous reposerons?
Il est heure que nous mençons»³⁷.

Фруассар с Шотландией простился,
На сером скакуне пустился
Он к дому, с белою борзой.
Та говорит: «Серко, постой.
Пусть налегке, невмочь трусить.
Пора бы нам перекусить».

Но тон этот не выдерживается, и стихотворение быстро сникает. Тема лишь увидена, она не претворяется в мысль. Иной раз темы действительно будят воображение. В *Danse aux Aveugles* [Танце Слепцов] Пьера Мишо мы видим человечество,

³⁷ Froissart, *Œuvres* (ed. Scheler), p. 216.

извечно танцующее вокруг тронов Любви, Фортуны и Смерти³⁸. Однако разработка с самого начала не поднимается выше среднего уровня. *Exclamation des os Saint Innocent* [Вопль костей с кладбища Невинноубиенных младенцев] неизвестного автора начинается призывом костей в галереях знаменитого кладбища:

³⁸ Michault P. *La danse aux aveugles* etc. Lille, 1748.



Les os sommes des povres trespassez,
Cy amassez par monceaux compassez,
Rompu, cassez, sans reigle ne compas...³⁹

³⁹ *Recueil de poésies françoises des 15e et 16e siècles* / Ed. de Montaigne: Bibl. etzevrienne. IX, p. 59.

Усопших бедных ломаные кости,
Разбросаны по кучкам на погосте,
Нестройно, без правила и кружал...

Зачин вполне подходит для выстраивания мрачной жалобы мертвецов; однако из всего этого не получается ничего иного, кроме *memento mori* самого заурядного свойства.

Эти темы — всего только образы. Для художника такая единичная картинка заключает в себе материал для подробной дальнейшей разработки, для поэта, однако, этого отнюдь не достаточно. ■

