

УДК 7201203

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ ЗРЕЛОЙ СХОЛАСТИКИ В САКРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТОВОЙ ГОТИКИ

Орлов И.И.

Липецкий государственный технический университет, Липецк, e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

В конце XII в. в мировоззрении средневекового человека происходит очень важное явление, связанное с совершенно новым отношением к ручному труду, и практической деятельности вообще по сравнению с предшествующими эпохами средневековья. В данной статье делается попытка рассмотреть взаимосвязь между социально-философскими взглядами средневековой Европы XII–XIII веков и готическими соборами, возводившимися в тот же период времени.

Ключевые слова: готический собор; философия; символика, Франция, концептуальная идея

PHILOSOPHICAL IDEAS OF MATURE SCHOLASTICISM IN SACRAL SPACE OF THE CULT GOTHC STYLE

Orlov I.I.

Lipetsk State Technical University, Lipetsk, e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

At the end of the XII century in outlook of the medieval person there is very important phenomenon connected with absolutely new relation to manual skills, and practical activities in general in comparison with the previous Middle Ages eras. In this article attempt to consider interrelation between the social and philosophical views of medieval Europe of the XI–XIII centuries and Gothic cathedrals built during the same period of time becomes.

Keywords: Gothic church, Gothic cathedral Philosophy symbolism, France, idea, creative concept

Средние века были не только эпохой созерцательной деятельности; они были также и эпохой героического труда, воспринимаемого не как рабство, но как освобождение.

Э. Маль (Male E. XIII, p. 63.)

В конце XII в. в мировоззрении средневекового человека происходит очень важное явление, связанное с совершенно новым отношением к ручному труду, и практической деятельности вообще по сравнению с предшествующими эпохами средневековья. XIII в. организовал в стройную систему многие из тех идей, которые были порождены социально-философской мыслью предшествующего времени. Вопрос о ценности и необходимости человеческих знаний, как единственном данном человеку пути искупления греха, приближения к Богу и обретения благодати, широко обсуждавшийся в философии XII в., в XIII в. приобрел окончательную целостность и определенность. Объединенные в систему знания разделяются на «свободные» и «механические» искусства, так, например, Винсент де Бовэ включает в свое грандиозное «*Speculum doctrinale*» – «Зеркало знаний» – и первые и вторые «искусства». Их отображения находят себе место в скульптурной пластике готических соборов. Изображение сельскохозяйственных работ по сезонам – средневе-

ковый календарь – становятся обязательной принадлежностью скульптурного убранства готического храма. Им сопутствуют аллегорические изображения различных ремесел и «механических искусств»: изготовление металла, архитектуры, разведение скота, сельского хозяйства, помещенные на архивольтах порталов соборов Шартра и Реймса. На витражах Шартрского собора, изображено все разнообразие средневековых ремесел: кузнецы, мясники, булочники, ткачи, виноделы. Если в XII в. ручной труд хотя и был уже включен в систематический круг человеческих знаний, но рассматривался как дело «бедных ремесленников и сыновей низкорожденных», XIII столетие в корне меняет эту точку зрения. В разделении искусств на свободные и механические почти исчезает оттенок неравенства, отчетливо придаваемый этому разделению в предшествующую эпоху. Экономические изменения века, большое значение города в социальной средневековой жизни, привели к этой переоценке ценностей в области человеческой деятельности. Практические знания, деловая сметка начинают все более высоко цениться в жизни. Недаром Жильбер де Поре советовал, студентам диалектики выучится ремеслу булочника. Стремление включить область практических знаний во всем их многообразии в систему философских и теологических знаний о Боге и мире, породило сочинение Александра

Некама «*De nominibus utensilium*», где речь идет о самых разнообразных вопросах хозяйственной и практической жизни того времени [5]. Появление подобного сочинения, да еще вышедшего из-под пера богослова и философа, сетовавшего на излишнюю страсть людей его времени к украшению своего быта, к нарядным жилищам, костюмам, вещам, знаменовало значительный сдвиг в отношении к тому, что было принято называть «механическими искусствами». Известный толковый словарь XIII в., составленный магистром Тулузского университета Жаном Гарландом, также содержит множество описаний различных практических работ с подробными глоссами к ним. В частности, в нем достаточно подробно разбирается архитектурная терминология. Как следствие вышеуказанных изменений в социальной психологии тогдашнего общества, вытекала необходимость обсуждения вопроса о разных целях практической деятельности в земной сфере отношений, в том числе и деятельности, не имеющей своей целью прямой пользы, но создающей произведения для удовольствия, и для наслаждения их красотой. И здесь в «Сумме теологии» Фомы Аквинского мы можем наблюдать, как аристотелевская теория практической деятельности и ее целей осмысливается в духе метафизики XIII в. и связывается цепью отношений и пододбий, приводящих, в конечном счете, к идее познания Бога, как основной цели всякой человеческой деятельности. Деятельность архитектора, скульптора, художника представляется, таким образом, не только как практическая деятельность человека, но и как деятельность, имеющая целью создание красоты.

Известно, что только в эпоху раннего Средневековья «книжки» стали разделять на нумерованные главы, последовательность которых, однако не отражала системы логического подчинения. Лишь в XIII столетии солидные трактаты стали оформляться по общему плану (*secundum ordinem disciplinae*) для того, чтобы шаг за шагом вести читателя от одного суждения к другому и постепенно информировать его о ходе развития логического процесса. Целое разделялось на части (*partes*), которые как, например, Вторая часть «*Summa Theologiae*» Фомы Аквинского, могли разделяться на более мелкие *partes*, те на еще более мелкие *membra* (части), *quaestiones* (вопросы) или *distinctions* (разделы), а эти уже на *articuli* (пункты). В пределах *articuli* рассуждение ведется в соответствии с диалектической схемой, предполагающей последующее подразделение, причем каждое

понятие распадается на два и более смысла (*intendi potest dupliciter, tripliciter, etc.*) в соответствии с его изменяющимися соотношениями с другими понятиями. Иногда, некоторое количество *membra, questiones* или *distinctions* объединялись в одну группу. Первая из трех частей «*Summa*» Фомы Аквината – представляет собой фантастическую смесь логики и тринитарного символизма:

1. СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ СВ.УЧЕНИЯ (qi. 2–26)

a) Существует ли Бог (qi. 2)

1) Является ли утверждение о Его существовании очевидным (art. 1)

2) Является ли оно разумным (art. 2)

3) Действительно ли Он существует (art. 3)

в) Как Он существует или скорее не существует (qi. 3–13)

1) Как Он не существует (qi. 3–11)

2) Как мы Его познаем (qi. 12)

3) О Божественных именах (qi. 13)

c) О деяниях Бога (qi. 14–26)

1) О знании Бога (qi. 14–18)

2) О воле Бога (qi. 19–24)

3) О власти Бога (qi. 25–26)

2. ТРАКТАТ О ПРЕСВЯТОЙ ТРОИЦЕ (qi. 27–43)

a) О происхождении Божественных Лиц (qi. 27)

в) О Божественных отношениях (qi. 28)

с) О Божественных Лицах (qi. 29–43)

3. О ТВОРЕНИИ (qi. 44 – до конца)

a) Создание творений (qi. 41–46)

в) Различение творений (qi. 47–102)

с) Управление творениями (qi. 103 – до конца)

Интеллектуальное членение тематического материала предполагает акустическое членение речи периодически повторяющимися фразами, а визуальное членение страницы текста – заголовками, нумерацией и параграфами. Все это как мы увидим, имело прямое воздействие на искусство и отражение в образах всех его видов. Итак, в визуальных видах искусства это членение выразилось в строгом и систематическом делении пространства, что привело к «разъяснению ради разъяснения» сюжетно-тематического (нарративного) контекста в изобразительных видах искусства и функционального контекста в архитектуре. Продемонстрируем такое деление на примере общих ансамблей композиций порталов высокой готики. За исключением случайных отклонений (например, в Магдебурге или Бамберге), – композиция портала высокой готики тяготеет к подчинению строгому и жестко стандартизированному плану который, упорядочивая формальное

построение, вместе с тем проясняет сюжетно-тематическое содержание. Достаточно сравнить прекрасный портал «Страшный суд» в Отэне с аналогичными порталами в Париже и Амьене, где, несмотря на гораздо большее богатство сюжетных мотивов, господствует идеальная ясность. Тимпан разделен на три регистра (прием неизвестный романской архитектуре, за исключением Сент-Урсен в Бурже и Помпьер), с тем чтобы Деисус был отделен от обреченных и избранных, а те в свою очередь – от воскресенных. Апостолы, без видимой мотивировки включенные в тимпан Отэнского портала, в Парижской версии размещены в нишах по обе стороны двери, где они покоятся на двенадцати Добродетелях и противоположных им пороках (что восходит к традиционной семеричности и соответствует схоластически выверенной иерархии Правосудия), причем Стойкость соответствует фигуре Апостола Петра («Камня»), Милосердие – фигуре Апостола Павла (автора вдохновенных строк о любви из 13 главы «1го Послания к Коринфянам»), а Девы мудрые и неразумные, прототипы избранных и обреченных, украсили дверной проем подобно маргинальному комментарию. Философия высокой схоластики строго изолировала святость веры от сферы рационального знания, предполагая при этом, что содержимое святилища остается ясно различимым. Так же и высокая готика отделила внутренний объем от внешнего пространства, предполагая эффект его проекции сквозь внешнюю структуру. Например, поперечное сечение нефа можно прочесть со стороны фасада собора. Как и «*Summa*» Фомы Аквината высокой схоластики, собор высокой готики ориентирован на «системность» и по этой причине стремился путем синтеза, равно как и исключению всего лишнего, прийти к единому окончательному и совершенному решению. Вот почему мы уверенно можем говорить о едином плане или единой системе применительно к высокой готике. Ибо в своем символизме собор высокой готики стремился воплотить все христианское знание и теологическое, и этическое, и естественнонаучное, и историческое и демонологическое – расставив все по своим местам и отметая, то чему не нашлось места. В структуре плана он также стремился синтезировать все главные мотивы самого разного происхождения и в итоге достиг небывалого доселе равновесия между христианской базиликой и центрическим типом культовых сооружений, устранив все детали, которые могли привести к нарушению этого баланса (крипту, галереи, все башни, кроме двух фронтальных).

Еще одно требование, предъявляемое к схоластическим трактатам, – «классификация по принципу единообразия частей и частей этих частей» – особенно наглядно выражалось в делении и подразделении всей готической постройки. Вместо романского разнообразия форм восточных и западных сводов (крестовых, нервюрных, цилиндрических, купольных и полукупольных), зачастую имевших место в одном и том же сооружении, в готике мы имеем один – единственный нервюрный свод. Так, что теперь даже своды апсиды, капелл и галереи перестали отличаться по типу от сводов центрального нефа и трансепта. После возведения Амьенского собора округлые поверхности были полностью упразднены, за исключением плетения сводов. Вместо привычного контраста между трехрядным пространством нефов и нерасчлененными трансептами (или пятинефным пространством и трехчастными трансептами) мы имеем трехчастность в обоих случаях, а вместо различия (по типу или/и размеру перекрытия) между пролетами центрального нефа и боковых приделов мы имеем «единую травую» (*travee*), в которой нервюрно-сводчатый центральный пролет соединяется с обеих сторон с одним из нервюрно-сводчатых пролетов боковых приделов. Целое дробится на более мелкие части – на *articuli*, единообразие которых состоит в том, что все они треугольны в плане, и в том, что каждый из этих треугольников имеет смежные стороны с соседним. Именно благодаря такой унификации мы можем постичь, как структура здания соотносится с иерархией «логических уровней» блестяще выстроенного схоластического трактата. Разделив все строение на три основных составляющие: неф, трансепт, и алтарную часть (*chevet*) – и выделив внутри каждой различия между центральным нефом и боковыми приделами, с одной стороны, и между апсидой, галереей и венцом капелл – с другой, мы можем выявить аналогичные соотношения: во-первых, между каждым центральным пролетом, центральным нефом в целом и всей конструкцией нефа, трансепта или передней части хора соответственно; во-вторых, между пролетом каждого бокового придела, каждым боковым приделом в целом и всей конструкцией нефа, трансепта или передней части хора соответственно; в-третьих, между каждым сектором апсиды, всей апсидой и общей конструкцией хора; в-четвертых, между каждым сектором галереи, всей галереей и общей конструкцией хора; в-пятых, между каждой капеллой, всем венцом капелл и общей конструкцией хора.

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

Стоит отметить, что сам принцип гомологии, управляющий всем процессом, все-таки подразумевает и обеспечивает относительное единодушие, которое столь характерно для высокой готики и отличает ее от высокой романики. Все части, находящиеся на одном «логическом уровне» соответствуют «подобиям» (*similitudines*) Фомы Аквинского, что особенно заметно на тех декоративных и изобразительных деталях, которые осмыслились теперь как элементы одного класса. Так что от богатого разнообразия, например, в очертаниях балдахинов, в орнаментовке цоколей и архивольтов, в форме столбов и капителей, стали отказываться в пользу стандартных типов, допускающих лишь незначительные отклонения (подобно тем, что встречаются в природе у особой одной породы). Теоретически беспредельное дробление структуры здания ограничивается принципом, соответствующим третьему требованию схоластических трактатов («четкость и дедуктивная убедительность»). Согласно стандартам высокой готики, отдельные элементы, формируя некое неразрывное целое, вместе с тем должны демонстрировать свою идентичность, оставаясь четко отделенными один от другого: колонны от стены или опоры, нервюры – от примыкающих к ним деталей, вертикальные членения арок – от самих арок, однако между всеми этими элементами должно соблюдаться строгое соответствие. Стоящий в соборе должен быть в состоянии определить, какой элемент, с каким соотносится: из чего вытекает так называемый «*постулат взаимной выводимости*», но не по параметрам, как в классической архитектуре, а по внешней согласованности. Если поздняя готика даже в избытке допускала текучие переходы и переплетения, а подчас пренебрегала правилом соответствия, поощряя, в частности, чрезмерную расчлененность потолка при недостаточной расчлененности опор, то классический стиль требует, чтобы мы могли вывести не только интерьер из экстерьера или форму боковых приделов из формы центрального

нефа, но и организацию всей структуры здания из поперечного сечения одной колонны [1, 258]. Рассмотрим этот пример более подробно. Для того, чтобы добиться единообразия всех опор, включая круглые столбы центрального нефа (*rondpoint*), а возможно отдавая дань тайному влечению к античности, – строители наиболее значительных сооружений, возведенных после соборов в Санлисе, Нуайоне и Сене, отказались от сложных колонн и стали использовать в аркадах нефа простые цилиндрические колонны. Это нововведение не позволяло «отобразить» в структуре опор характер всей надстройки и чтобы исправить положение и сохранить вновь принятую форму, была изобретена *pilier cantonne* – опора в виде столба с четырьмя прилегающими к нему колонками (пилястрами). Однако этот тип опоры «отражающий» поперечные нервюры нефа и боковые пределы в соборах Шартра, Реймса, Амьена, а так же продольные дуги аркад нефа, не распространялся на диагонали. Окончательное решение было найдено в соборе Сен-Дени, благодаря возвращению к сложной колонне, реорганизованной так, что она «отражала» все особенности надстройки храма. Внутренний профиль арок нефа поддерживается мощной колоннадой, внешний более тонкой, а поперечные и диагональные нервюры нефа – тремя высокими столбами (причем центральный более мощный, чем два других), которым соответствуют три аналогичные колонки поперечных и диагональных нервюр боковых приделов. Налицо самый настоящий «рационализм». Однако, это не совсем тот рационализм, каким он казался исследователям готики конца XIX столетия (О. Шуази и Виоле ле Дюк), поскольку сложные колонны Сен-Дени не имеют ни функциональных, ни экономических преимуществ перед *pilliers cantonnes* Реймса и Амьена, но это и не «иллюзионизм» Пола Абрахама [2, 270]. Здесь мы имеем место отнюдь не с «рационализмом» в чисто функциональном смысле, равно как и не с «иллюзией» в духе современной эстетики «искусства ради искусства». Мы сталкиваемся с тем, что можно назвать «визуальная логика» (по терминологии Э. Панофского и его школы), которая иллюстрирует положение Фомы Аквинского: «*Nam et sensus ratio quaedam est*» (ибо и чувство есть своего рода разум) [2, 270]. Человек, пропитанный схоластическими умонастроениями, стал бы рассматривать форму организации архитектуры – как и форму организации литературы – с точки зрения *manifestation*. Он воспринял бы как должное и то, что перво-степенной задачей множества элементов, из

которых состоит собор, является обеспечение устойчивости, и то, что первостепенной задачей множества элементов, из которых состоит «Сумма Теологии», является обеспечение убедительности. Однако он не был бы удовлетворен, если бы расчлененность здания не позволяла ему вновь почувствовать сам процесс построения архитектуры или если бы расчлененность «Суммы Теологии» не позволяла ему заново почувствовать сам процесс размышления. Поскольку богатое разнообразие колонн, нервюр, контрфорсов, ажурной резьбы, пинаклей и растительных декоративных элементов было для него самоанализом и самообъяснением архитектуры, точно так же как традиционный аппарат частей, разделов параграфов и пунктов – самоанализом и самообъяснением разума. Так если гуманистическому уму деятелей Возрождения (например, Вазари) требовалось максимум «гармонии», то схоластическому уму требовался максимум ясности. Он точно так же ратовал за безусловное прояснение функции посредством формы, как и за безусловное прояснение мысли, посредством языка. Как известно, потребовалось не более ста лет, от сооружения Сен-Дени аббатом Сугерием до творений зодчего Пьера де Монтро, чтобы готический стиль достиг своей зрелой фазы, но не стоит думать, что это стремительное развитие было прямолинейным.

Если проследить эволюцию процесса развития готики от истоков до окончания, то картина получится напоминающая процессию секты «прыгунов-шенкеров»: два шага вперед, один шаг назад. К примеру «окончательное» решение общего плана культовых готических сооружений было найдено в базилике с трехчастным нефом и в таком же трехчастном трансепте, четко выступающем из нефа, но словно перетекающим в хор, в полукруглой алтарной части (апсиде) с обходной галереей и венцом капелл, а так же в удалении всех башен кроме фронтальных. И естественным кажется, было бы дальнейшее «прямолинейное» развитие, продолжающее линию Сен-Жермен, Сен-Люсьен в Бовэ, где почти все эти особенности были предвосхищены еще в XII в. Вместо этого мы наблюдаем не лишнюю драматизма борьбу между двумя резко противоположными решениями, каждое из которых явно уводит от конечного результата. Аббат Сугерий в Сен-Дени и зодчие собора в Сансе ввели в архитектурный обиход строго вытянутый тип постройки с двумя фронтальными башнями и либо укороченным, либо полностью упраздненным трансептом – план, взятый на вооружение создателями собора Нотр-Дам де Пари и собора

в Манте, а так же не отвергнутый при возведении готического собора в Бурже. Зодчие Ланского собора, учитывая уникальное месторасположение будущей постройки, вернулись назад к идее многочисленной группы (или постройке ансамбля), с выступающим трехчастным трансептом и множеством башен. Потребовалось построить еще два собора, чтобы вернуться, к идее избавиться от лишних башен, венчающих трансепт и средокрестие. В Шартрском соборе было запланировано не менее девяти башен, в Реймском как и в Ланском – семь и только в Амьене был вновь возрожден тип собора с двумя фронтальными башнями [3, 274]. Аналогичным образом «окончательное» решение композиции нефа по горизонтали предполагало череду однотипных вытянутых четырехчастных сводов и однотипных профилированных колонн, а по вертикали – трехчастную структуру аркад, трифория и верхнего яруса окон. И здесь снова может возникнуть впечатление, что это решение могло быть достигнуто в ходе неуклонного развития по прямой линии, ведущей свое начало от прототипов XII в. (соборы Сен-Этьен в Бовэ и Лессай в Нормандии). Однако все крупные сооружения, предшествующие собору в Суассоне и Шартре, оформляются шести частными сводами на простых непрофилированных колоннах или даже возвращаются к «устаревшей чередующейся системе». Их вертикальный разрез демонстрирует галереи, которые в наиболее значительных постройках после Нуайона объединены с трифорием (или с его эквивалентом, как в Нотр-Дам де Пари), образуя четырех ярусную композицию.

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

что собой представляет высокая готика, то второй – *concordantia* (соответствие, гармония) – должен помочь нам понять, как она возникла [3, 277]. Все, что средневековый человек знал о Божественном Откровении и многое из того, что он считал истинным в других отношениях, приходило к нему из авторитетных источников (*autoritates*); во-первых, из канонических книг Священного Писания, представлявших аргументы «надежные и неопровержимые» (*proprie et ex necessitate*), затем – из трудов и учений Отцов Церкви, предоставлявших аргументы «надежные», но лишь «вероятные», а также из трудов «философов», предоставлявших аргументы «не вполне надежные» (*extranea*) и по этой причине не более чем вероятные. Нельзя не отметить, что упомянутые авторитетные источники (включая и фрагменты из самого Писания), часто вступали в противоречие друг с другом. И поэтому выход был один: принять их за данность и вновь и вновь толковать и перетолковывать до тех пор, пока между ними не будет достигнуто полное соглашение, чем собственно и занимались все теологи испокон веков. Но эта проблема была возведена в принцип только после написания Пьером Абеляром своего знаменитого труда «Да и Нет» (*Sic et Non*), где он продемонстрировал тот факт, что авторитетные источники, включая Писание, расходятся по 158 важнейшим пунктам, начиная с основополагающего вопроса о том, должна ли вера искать поддержку в человеческом разуме и кончая такими специфическими проблемами, как допустимость конкубината (внебрачного сожительства – пункт 124) [6, 116]. Подобного рода систематический отбор и сопоставление противоречивых фрагментов в авторитетных источниках давно стали обычным делом для знатоков канонического права. Изложив в своем блестящем вступлении основные принципы текстологии П. Абеляр намеренно воздержался от предложения каких-либо решений, однако неизбежность таких решений была очевидна и решение это становится наиважнейшей частью схоластического метода. Его дал Роджер Бэкон, который, трезво проанализировав различные истоки этого метода, свел его к трем следующим компонентам: «разделение на множество частей, как у диалектиков; ритмические созвучия, как у грамматиков; принудительное согласие, как у юристов» [6, 242]. Возможно именно эта методика примирения внешне непримиримого, доведенная, благодаря ее уподоблению Аристотелевой логике до изящного совершенства сродни искусству,

определила и форму академического образования и ритуалы публичных диспутов всякого рода (*disputations de quolibet*), и наконец, сам процесс аргументации во всех схоластических трактатах. Каждая тема формулировалась в виде «вопроса» (*quaestio*) – рассмотрение которого начиналось с выстраивания одной группы авторитетных источников (*videtur quod...*) против другой (*sed contra...*) и сводится к решению (*respondeo dicendum...*) с последующей критикой каждого из отвергнутых аргументов (*ad primum, ad secundum, etc.*) – отвергнутых, то есть лишь в части толкования данных авторитетных источников, а не их надежности. Стоит ли говорить, что сам этот принцип просто обязан был привести к формированию умонастроения тяготеющего к определенности и всеохватности при сохранении стремления к доскональному прояснению и соответственно принципы свойственные высокой схоластики должны были применяться и строителями высокой готики. Для архитекторов соборов величайшие сооружения прошлого были такими же авторитетами (*auctoritas*), как и творения, Отцов Церкви для теологов и философов. Именно поэтому из двух внешне противоречивых побуждений, одинаково санкционированных авторитетами, ни одно нельзя было просто взять и отбросить в пользу другого. Требовалось досконально их проработать и в итоге примирить, как пришлось примирить высказывания Бл. Августина с высказываниями Св. Амвросия Медиоланского. И возможно именно этот подход в какой-то степени объясняет неустойчивый, но в то же время упрямо последовательный характер эволюции архитектуры ранней и высокой готики, которая, похоже, развивалась согласно схеме: *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum*.

Список литературы

1. Коплстон Ф. История философии. Средние века. – М., 2003. – С. 116.
2. Муратова К.М. Мастера Французской готики. – М., 1988; Орлов И.И. Культовая архитектура Окситании «eglises fottifiees» XIII–XV вв.: монография. – Липецк: Изд-во ЛГТУ, 2013 – 338 с. илл. ISBN 978-5-88247-587-0 (21,1 п. л.).
3. Орлов, И.И. Антикатарские «крепости веры» – культовая готика Лангедока. – LAMBERT Academic Publishing GmbH, 2012. ISBN 978-3-8473-2675-5.
4. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 229.
5. Эко У. Эволюция Средневековой эстетики. – М., 2004.
6. Ювалова Е.П. Сложение готики во Франции. – СПб., 2000.