

## ХАНС ЯНТЦЕН

### О ЦЕРКОВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ В ГОТИКЕ\*

*Доклад, читанный на годовом акте Фрайбургского научного общества  
5 ноября 1927 года*

Мои дамы и господа!

Франц Куглер в своей «Истории строительного искусства» (1859) внутреннее пространство готической церкви назвал «воистину подобной Откровению Тайны, которая захватывает чувства, выхватывает и уносит за собой души и заставляет забывать те художественные средства, что были нацелены на обретение этого чуда». Эти художественные средства пытались уловить снова и снова с самого открытия средневековья в романтизме, и так с тех пор готическое пространство в художественно-исторических размышлениях стало предметом нередкого описания. Между тем, насколько речь идет о пространственном воздействии, делалось это согласно исключительно всеобщим понятиям, такими как движение, бесконечность, стремление ввысь, дематериализация и т.д. В той мере, насколько речь шла о стилистических структурах, производились эти описания согласно отдельным свойствам формального языка или – вещь, знакомая всякому историку архитектуры – согласно строительно-техническим конструктивным чертам.

Здесь будет лишь произведена попытка добиться уразумения (Einsicht) стилиобразования готического культового пространства согласно иным исходным позициям и указать на известные факторы оптического рода, относительно которых можно задаться вопросом как о специфических признаках готического пространственного воздействия. При этом речь идет по сути об анализе пространственных границ, ибо тотальность пространственного впечатления в первую очередь определяется структурой пространственной границы.

Для начал должны быть заданы два условия. Если есть желание схватить готическое церковное пространство в его первоначальном явлении, то необходимо обратиться туда, где оно обрело свое исторически чистейшее и обильнейшее воплощение. Это происходит, как известно, в северофранцузских церквях 12 и 13 веков, в Иль де Франс и в соседних (прилегающих) областях. Памятники готики, на которые время от времени указывается в последующем изложении, относятся по этой причине исключительно к упомянутой исторической области. И остается

---

\* Über den gotischen Kirchenraum // Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft, H. 15, Freiburg in Breisgau, 1928. – Wiederabdruck: Hans Jantzen. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Brl., 2000, S. 7-34.

пока незатронутым отношение распространенного на века развития западной готики к французскому эпицентру.

Во-вторых, необходимо договориться, что мы понимаем под пространственной границей, чтобы таким образом не только применительно к данному исследованию, [но и в дальнейшем] подобный вопрос о готическом церковном пространстве ни вообще проигнорировать, ни оставить вовсе не проясненным. Различие в понимании возможны в той мере, насколько речь идет в случае с базиликальным разрезом о многонефном сооружении. Иначе говоря, в качестве пространственной границы можно было бы рассматривать замкнутые контуром поперечного разреза внешние стены (соответственно на уровне первого этажа – внешние стены боковых нефов). Между тем, конструктивное завершение пространства во вне в истории строительного искусства не всегда идентично с ограничением, действующим в случае с восприятием пространства, равно как и подобное ограничение столь же мало нуждается в подобии с собственно толщиной стены. Если я в дальнейшем говорю о пространственной границе, то я подразумеваю тем самым всегда ограничение среднего нефа, причем среднего нефа – в его общем распространении, заканчивая крайней точкой хор. То есть, я отождествляю готическое «пространство» с внутренностью продольного нефа, воспринимаемой непосредственно как пространственная тотальность. Продольный неф в готике – это носитель культового события. С продольным нефом как собственным сердцевинным пространством готического церковного здания соотносится всякое развитие. При анализе пространственной границы речь идет соответственно в первую очередь о стене главного корабля.

Стена главного корабля при художественно-историческом рассмотрении нередко оказывалась предметом и чисто формальных изысканий. Подобные изыскания в своем характере и методе определены посредством так или иначе господствующих теорий архитектурной интерпретации. Показательно стена главного корабля анализируется с точки зрения, определяемой технической идеей, будучи разлагаемой на чисто несущие и чисто заполняющие органы, и все развитие рассматривается как непрерывное продвижение подобного процесса разложения вплоть до его конечных конструктивных возможностей. Иные позиции архитектурной интерпретации развивались под влиянием теории вчувствования, особенно когда рассматривалась новейшая архитектурная история. Знаменитейший пример предлагает «Ренессанс и барокко» Вельфлина. Действие архитектуры определяется тем обстоятельством, что мы всему приписываем телесное бытие, конформное с нашим. Мы воспринимаем жизнь нашего собственного телесного организма в архитектурной форме, судим об архитектурной форме в последующем переживании сил, мыслимых действенными в соответствии с аналогией нашему телу. Подобное антропоморфное понимание архитектуры, определяемое через теорию вчувствования, отчасти нашла себе доступ и в

интерпретацию готической конструкции как благодаря Шмарзову, так и Воррингеру. Дальнейшие возможности состоят в том, чтобы исследовать стену главного корабля на принципах ритмического членения, как это осуществлялось Шмарзовым. Шмарзов открывает свои композиционные законы по ходу интерпретации средневекового церковного пространства, исходя из точки зрения «беспредельного переноса-разгрузки собственных телесных ценностей на границы пространственного окружения», говоря конкретно, — через учет ритма нашего телесного движения<sup>1</sup>. Этим объясняется, что он и его школа приходят к изучению ритмически упорядоченным формальных групп внутри пространственно ограниченной стены.

Интерпретации такого рода способны, несомненно, обладать своей особой ценностью, но тем самым, однако, они даже не касаются вопроса, насколько они в силах показать структуру пространственной границы как специфически *готическую*. Уже применительно к тому требованию, чтобы выявляемые этими интерпретациями формальные и конструктивные особенности стены исчерпывающе отчетливо обозначали феномен готической пространственной границы, — уже относительно подобного требования эти интерпретации удовлетворяют не в полной мере<sup>2</sup>. Более того, «готический» характер этой стены лишь тогда станет очевидно-ясным, когда те самые особенности получат смыслонаделение-толкование (*Sinngebung*) таким способом, чтобы они могли быть опознаны как формальное раскрытие некоторой центральной пространственной идеи готики.

Анализ пространственной границы, который я предлагаю в дальнейшем, связан с явлением, которое мною обозначается понятием «диафаническая структура». Что под этим следует понимать, для начала должно быть дано в общих чертах. Диафаническая структура не равносильна по смыслу «прорыву-проницанию» или «растворению» стены главного корабля, как это обычно понимают. Уже романика знает весьма продвинутый (*weitgehend*) прорыв стены среднего корабля. Но это имеет принципиально иной характер по сравнению с диафанической структурой готической пространственной границы. В романике решающим остается понимание стены как взаимодействующей, распространяющейся вширь ограждающей массы (*Mauermasse*). И при максимально возможном прорыве, например, в случае с аркадными проемами, в самом начале уже полуциркулярная арка перенимает функцию стеновой (*Wand-*) или ограждающей (*Mauer-*) континуальности в теснейшем соединении с принципиальной «фронтальностью» всех членов. Стеновой континуум не нуждается в том, чтобы растекаться в

---

<sup>1</sup> August Schmarsow. Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung // Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeinen Kunstwissenschaft. 1914, S. 66ff. Ср.: Kongreß für Ästhetik u. allgem. Kunstwiss. Brl., 7-9.10.1913. Bericht. Hrsg. V. Ortsausschuß. 1914, S. 248.

<sup>2</sup> На сомнительную ценность привычного определения готики как-то раз указал Пауль Франкль. Ср.: Frankl. Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik // Kleiner Literaturführer (Koehler und Volkmar), Bd, 6, 19ff.

гладких поверхностях (как в постройках 11 века), но способен проникаться жизнью благодаря устройству уступов аркад, эмпор или через выступание. Но всегда в случае романского прорыва стены главного корабля речь идет в самом решающем смысле слова о членении стены, понимаемом как *чередовании между закрытыми и открытыми стеновыми элементами*. Иными словами, проемы оцениваются как членения благодаря контрасту с закрытыми частями, даже если последние представлены всего лишь столбами как репрезентантами стенового континуума.

Диафаническая структура готической пространственной границы не имеет ничего общего с подобным контрастированием закрытых и открытых стеновых частей. Принципиально иначе отношение (телесно-пластически оформленной) стены к расположенным в глубине за нею частям пространства выступает как *отношение тела и основания*. Это означает следующее: Стена как ограничение всецелого тела нефа не воспринимается (не может быть воспринята) без пространственного основания и только через него обретает свою ценность как воздействия. Само по себе пространственное основание обозначает себя как оптическая зона, которая как бы подложена под стену. В термине «подкладывание» высказывается характер соотнесенности тела стены с пространственным основанием. Таким образом, термин диафанической структуры свидетельствует, что разнородные пространственные части, расположенные за телом стены (в качестве границы главного корабля), в стилеобразование стены главного нефа с точки зрения своей функции вовлечены в качестве чисто оптического явления. Ориентируясь на такую возможность только и следует исследовать «прорыв-проницание».

Сперва между прочим, было бы, вероятно, потребно указание на то, чем *не может* быть проницание (проникновение) стены продольного нефа в пространство применительно к ранней и высокой готике. Существует теория, которая судит о готической церкви, коль скоро возникает вопрос о ее пространственной сущности, в соответствии с тенденцией к слиянию-сплавлению (*Verschmelzung*) всех пространственных частей и рассматривает ее с позиции эволюционной истории. «Все пространственные части становятся формами-сотами (*Binnenformen*) всецелой взаимосвязи» (Пауль Франкль в *Woelfflin-Festschrift*, S. 109). Такое понимание настаивает на том, что средний корабль и боковые нефы сливаются в единую пространственную массу, так что «проницание-проникновение» рассматривается с точки зрения того, как оно работает применительно к пространственному связыванию и «пространственному проницанию». Такая интерпретация учитывает лишь *Quantum* стеновых проемов, но не их *Quale*. Если, вне всякого сомнения, это самое пространственное слияние есть цель для позднейшей готики 14 века, то это значит, таким образом, что пространственная граница перенесена (*verlegt*) на внешние стены боковых кораблей и что именно

поэтому как раз высокая готика никак не участвует в подобном процессе<sup>3</sup>. Фактически невозможно вместе с нарастающим проницанием стены продольного нефа и нарастающим расширением аркад проследить во французской готике и нарастающее единение лежащих позади тела центрального нефа пространственных частей со средним нефом. Как раз наоборот, весьма будоражащая проблема готической архитектуры состоит в том, что, несмотря на нарастающее растворение стены, всегда важно находить средство для конституирования пространственной границы всего продольного объема как чего-то такого, что наличествует со всею твердостью. И не только посредством того, что ряды опор для взгляда, перемещающегося в соответствии с направлением пространства (*in der Raumrichtung bewegend*), сливаются воедино по причине ракурса, но и в том, что опоры и оптически иначе ориентированы относительно бокового нефа и относительно среднего, чего мы в дальнейшем коснемся более непосредственно.

При взгляде на устройство эмпор легче уразуметь, что *quantum* применительно к стеновым проемам не есть нечто решающее для процесса слияния сопрягающихся в готическом строительном искусстве соседних пространств. Было бы упомянутое понимание правильным, то мы могли бы на протяжении 12 века наблюдать, как нарастает стремление «распахивать» эмпоры. Но действительности соответствует противоположное. Ибо мы как раз имеем возможность многократно наблюдать, что эмпоры при приближении к стилистическому периоду собственно готики каким-то особым образом начинают «сворачиваться» или, лучше сказать, что пространство эмпор посредством тонких промежуточных колонн, действующих как своего рода обрешетка, ограничивается от пространства среднего нефа. Показательно, как Сент-Этьен в Кане (11 век) помещает проемы эмпор, отличающиеся властной шириной, поверх аркадных рядов. В Нойоне и в Санлисе (сер. 12 века) проемы эмпор приобретают вдобавок еще и ширину в зоне перекрытий. Позднее возникшие или спроектированные постройки, такие как Париж, Мант, Лаон демонстрируют проемы эмпор «обрешеченными» согласно тенденции являть наглядно оптический контраст артикулированной стены и пространственного основания<sup>4</sup>. Уже здесь становится отчетливым, что понятие диафанической структуры позволяет анализировать отношение окружающих продольный объем пространственных частей к самому

---

<sup>3</sup> И в случае зальной церкви пространственное слияние как таковое не имеет места, особенно — применительно к зальной церкви высокой готики. Без всякого труда (очень хорошо) пространственная граница здесь может пролегать по рядам опор, ограничивающим средний корабль, как это происходит в марбургской Элизабеткирхе. Из-за игнорирования пространственной композиции высокой готики, предшествовавшей данному памятнику, ложная оценка прилагается к пространственному воздействию, как это демонстрирует Вильгельм Кестнер (Hamann, Wilhelm Kaestner. *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre kuenstliche Nachfolge*, 1924, S. 70ff).

<sup>4</sup> Само собой разумеется, что тем самым нельзя сказать, что развитие однозначно совершается по логике названных примеров. Еще в романике имеются проемы эмпор, разделенные промежуточными колоннами. Ср., например, богатое членение в церкви Мон Сан Мишель. Но подобное членение как раз-то и не действует в смысле «обрешетки».

этому объему с совершенно иных позиций, чем те, что имеют дело с разделением или объединением. Для начала однако в целях ясности следует остановиться на том, посредством каких моментов «диафания» в качестве пронизывания стены поощряется со стороны пространственного насыщенного основания (mit raumhaften Grund begünstigt wird).

Чтобы понять подобное оптическое отношение, необходимо прояснить оригинальные световые условия готического собора 12 и 13 веков. Любят представлять готический собор, в той мере, насколько он сформирован посредством световых потоков (Lichtführung), как «светлый». Дехио (II, 84) говорит, что «просторное световое изобилие (breite Lichtfülle) готических новостроек» могло казаться современникам «как наиболее характерный и одновременно как наиболее желанный момент в происходящем перевороте». Дехио говорит: «строительное искусство обнаруживает себя и в данном случае как красноречивого представителя всеобщего духа, который, подобно тому как в 10 и в 11 веках он был серьезен до мрачности и фантастичным вплоть до гротеска, так и теперь обратился к радостному, световому, свободному и сообразующемуся с разумом». Несомненно, готическое световое пространство образует весьма существенную противоположность пространству романского строительного искусства. Культовое пространство романики просто сумрачно. В особенности перекрытые цилиндрическими сводами пространства романского стиля во Франции действуют как монументальные церкви-склепы, и подобная криптообразная темнота столь сильна, что внутреннее пространство почти не воспринимается как целостная и обозримая архитектура. Церкви Оверни, Прованса, Сен Сернен в Тулузе или Сент Этьен в Невере свидетельствуют об этом и сегодня. Эта пространственная мрачность просветляется готикой. Но ни в коем случае не в той мере, в какую легко можно поверить сегодня благодаря тем церквям, у которых похищены их первоначальное оконное украшение. Готический собор 13 века без своего оригинального оконного застекления – как готическая фигура без своего обрамления (Fassung). (Уже свет 14 века в пространстве 13 столетия неизбежно воспринимается как противоречие стилю). Оригинальный свет мы имеем лишь в малых случаях, однако эти случаи – крайне поучительны. Первым необходимо назвать собор в Шартре – наиболее уникальный пример с этой точки зрения. Единственный случай, когда собор высокой готики в качестве единого целого все еще сохраняет неповрежденным (за исключением небольшого количества окон) оригинальный свет, происходящий из времени возведения собора. Помимо Шартра должны, наверное, быть названы хоры Бовэ, Ле Ман, Бурж. Они показывают, что готическое пространство классической фазы 13 века было наполнено темным по цвету, красно-фиолетовым светом, чье таинственное качество остается до сих труднодоступным для определения, так как он не происходит из единого светового источника.

С учетом подобного условия – темного по цвету света – боковые корабли при взгляде из среднего нефа не постижимы с точки зрения своего фактического ограничения. Так как к тому же средний корабль вследствие базиликального направления светового потока постоянно остается светлее бокового корабля, то поэтому эти боковые корабли, если смотреть на них из центрального продольного пространства, всегда будут действовать в качестве оптической темной зоны, чья пространственная сцепленность будет пребывать в неопределенности. В Шартре, например, ребра сводов боковых нефов можно распознать лишь при полуденном освещении и только если снаружи сияет солнце. В целом, внешняя стена не может быть усвоена как прочная пространственная граница и вообще, и уже хотя бы потому, что сияющие из глубины окна все затмевают.

Можно было бы возразить, что и в романской архитектуре подобное случается. Несомненно: затемненность и здесь налицо. Но в романике продольный объем не принимает в расчет оптическую функцию бокового нефа как обрамление-подложку для аркадного ряда. Характер этой подложки определен тем, что она выглядит как континуумом. Возможность воспринимать пространство боковых кораблей как континуальный оптический затемненный фон, в конце концов, обеспечен телесно-пластической формовкой самого аркадного ряда. Романские крестовые столпы — со всеми своими вариантами-отклонениями — всегда остаются на службе континуума ограждения. Только включение в аркадный этаж *круглой* опоры как пластически сформованного тела допускает «пронизывающее сияние» бокового нефа в качестве фона-основания. Примечательно, что вместе с наступающим 12 столетием в церквях ранней готики вытесняются круглые столбы прежних фазонов, стена главного приподнятого нефа как целое начинает члениться «пластически». Округло-пластическое сквозное членение тела стены находится в необходимом и отчетливо воспринимаемом отношении к обрамляющему характеру расположенных за стеной пространственных частей. Посредством закругленных столбов и тело тяги противодействует сращиванию в гомогенную взаимосвязанность, соизмеримую лишь с ограждением. И так как к тому же закругленное в качестве формы, прошедшей моделировку, выступает из более темного пространственного фона-основания, выражающего исходное световое условие, то по этой причине как раз через моделировку обозначается и «фон-основание» как таковой, в то время как круглые формы являют себя как бы уложенными в этот самый фон-основание.

Факт, что в готическую стилевую фазу боковые корабли целиком и полностью подчинены в названном смысле пространственному воздействию главного корабля, – этот факт выражается равным образом и в развитии поперечного разреза. В романике боковые корабли обладали пространственно автономной экзистенцией. В готике они развивались по направлению к узким пространственным оболочкам, лишенным собственной культовой ценности.

«Готическое» отношение пространств боковых нефов к главному продольному объему в большинстве случаев стерто тем, что четырнадцатый век посредством пристройки капелл придал боковым кораблям обновленное культовое значение. Соборы 12 и 13 веков не знают никаких боковых капелл. Но и так понятно, что через устройство капелл боковых нефов — это сильное вторжение в пространственно-оптические отношения ранне- или зрелоготической постройки. По этой причине лишь с трудом, что показательно, можно уяснить для себя оригинальное световое впечатление собора в Амьене, так как свет и пространственные границы боковых нефов испытали радикальные изменения. Хотя Реймс избежал капелл, однако утратил цветной свет. Шарт остался неприкосновенным и потому особо поучителен. Впрочем, имеются и менее значимые постройки, в которых сохранился характер высокой готики, так как их боковые пролеты не были расширены за счет капелл. Я вспоминаю Доль в Бретани.

И, соответственно, боковой неф в качестве пространственной оболочки находится с главным продольным объемом в тех же самых отношениях, что эмпоры и трифорий. Именно трифорий предлагается просто как специфическое художественное средство готики, предназначенное для вовлечения в диафантическую структуру тех частей стены главного нефа, для которых в соответствии с их природой не стоит вопрос о проницании-проникновении. То есть, пред нами в лице готического трифория предстает в чистом виде принцип диафантической структуры: телесно-пластически сформованный архитектурный элемент перед пространственно насыщенным основанием-фоном. Тут же можно заметить, что обсуждаемое отношение стены главного нефа к прилегающим пространствам принципиальным образом то же самое, что и отношение тела к основанию, обнаруживается ли пространственно насыщенный фон-основание как в случае с трифорием в виде зоны темноты, или как в боковых нефах и эмпорах подобный фон-основание пронизывает свет 12 и 13 веков, пылающий цветом (в своем сиянии исполненный цвета, сияющий красками). Какого воздействия добивались посредством этих модификаций по ходу развития — это будет обсуждено позднее.

Регион окон включается в порядок диафанной стеновой структуры с помощью самых разнородных решений. Или оптическая зона совпадает с цветным световым основанием окон, или оконный регион оформлен двухслойно подобно трифорию — решение, остающееся характерным для Нормандии. Если говорить, исходя из конструкции, двухслойная система означает тот самый технический принцип, что только и делает возможным общее облик проявление диафанной структуры. Я только хотел бы выражение «двухслойная система» брать в более широком смысле в той мере, насколько оно способно обозначать укрывание всего тела главного корабля внутри пространственных слоев-покровов.

Если мы в соответствии со всем до сих пор сказанным представим себе пространственную границу главного нефа в качестве целого, то тогда у нас будет пластическая, рельефно расчлененная стена-решетка, под которую подложены-подведены различные по глубине слои, имеющие или оптический затемненный фон-основание, или окрашенный световой. Раскрыв подобное явление, мы получаем возможность в этой связи сравнивать стилистические принципы готической архитектуры и готической скульптуры. На самом деле диафаническая структура не означает ничего иного, кроме как явление готического принципа рельефа, характерного для скульптуры, причем рассмотренной под углом тех условий, что задаются областью архитектуры. Ибо этот принцип рельефа характеризуется как раз тем, что фигуры не как в античности возвышаются над материально вещественным основанием, а стоят свободно перед расположенным позади основанием, понятым как пространственный фон, и что из подобной соотнесенности с пространственным фоном как раз и произрастает особенность готической рельефной композиции.

Для пространственного характера французской готики принцип диафанической стеновой структуры оказывается и более ощутимым, чем все единицы формального языка, и более решающим, чем использование стрельчатых арок и крестовореберных сводов. Подобное не трудно уразуметь при противопоставлении таких построек, где хотя и применяются в конструкции стрельчатые арки и крестовореберные своды, но со стеной обращаются вовсе не по принципу диафанической структуры. Кто хоть раз посетил собор в Лангре, тот не забудет впечатление от пространства, [явно] от готики отличающегося. Антагонистический сдвиг, наличествующий в этой постройке, выражает себя, если иметь в виду трактовку стены, как раз в том, что стена понимается как гомогенная масса. Членение остается поэтажным. Трифорию не придан «диафанический» гештальт, он, наоборот, выступает из вещественного фона-основания, которым является масса стены-ограждения. Пространство целиком действует как пространство-полость (Hohlraum), которое выглядит так, будто оно вырезано из массивного блока.

Развитие диафанической стеновой структуры протекает в тех постройках Иль де Франса и Шампани в 12 веке, которые и при иных способах рассмотрения апеллировали к «раннеготическими» постройками 12 века. Двенадцатый век только как бы пытается обосновать принцип. Стремление подвести под стену исполненный пространства фон-основание с особой отчетливостью можно проследить на примере переменчивого оформления трифория. Формальный принцип, определяющий развитие, звучит так: реализация-исполнение (Durchsetzung) стены между эмпорами и областью окон, с использованием континуального пространственного фона-основания и посредством

«обрешечивания». Пара-тройка примеров позволяют прояснить этот процесс.

Сент Жермен обнаруживает над эмпорами простые, прямоугольные проемы в стене. Более одухотворенно-остроумно трактуется соответствующий компартимент маленькой церкви в Шаре. Здесь предлагаются кругообразные проемы, которые со своей стороны, как будто заключены в обрамление, стремятся оторвать форму от затемненного фона-основания. Родственна этому и попытка парижской Нотр-Дам, которая являет уже круговые проемы фактически зарешеченными с помощью накладного ажурного рельефа. Отрицательная сторона в применении подобных круговых проемов состоит в том, что пространственный фон-основание, если учитывать готический принцип развития, не воспринимался континуально простирающимся. Подобный недостаток континуальности со всей наглядностью обнаруживается и в иного рода решении, примененного в главном нефе церкви в Шалон-сюр-Марн.

В Нойоне сперва появляется оформление трифория в виде аркатуры. Но еще не понятно, то ли как слепой аркатуры, то ли как коридора (Laufgang). Нет определенности и с точки зрения положения внутри всей системы. Но историческое значение использования этого мотива — если иметь в виду сложение диафанической структуры — невозможно переоценить. Ибо лишь благодаря проходящей по всей стене и открытой аркатуре гарантировано восприятие пространственного фона-основания как континуума некоей оптической зоны. Так что аркатурная форма в процессе сложения «трифория» одержала победу над всеми иными формами. Хор Сен Реми в Реймсе наряду с развитым членением пространственной границы в готическом смысле являет и аркатуру-трифорий в тесном единстве с областью окон. Не касаясь прочих примеров, можно назвать еще трансепт Суассона. Здесь пространственная граница внутри своего общего распространения нормальным для того времени способом была преобразована и на «диафанический» манер в смысле двухслойной системы. Пластически артикулированная «решетчатая стена» расположена перед пространственным фоном-основанием, сконструированным в качестве обхода и галереи<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> В другом месте (Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1927, S. 155ff.) я уже говорил, что не могу следовать за мнением (Auffassung) Эрнста Галла, когда речь идет применительно к французско-готическому строительству 12 века о развитии в сторону живописного восприятия пространства. Галл особо подчеркивает относительно обходных галерей хора и трансепта «живописный сквозной вид» и «живописные пересечения-наложения» (Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland I, 1925, S. 51ff., 56ff. usw.). Разница между нашими пониманиями состоит в том, что Галл рассматривает связи по глубине в качестве решающих и пренебрегает целостным построением стены, в то время как я настаиваю на решающем значении для стилиобразования пространственной границы именно отношения между телом и фоном. Я как-то сравнил в этой связи отношение решетчатой стены к лежащей за ней пространственной оболочке с тем способом, каким в готической книжной миниатюре фигуры располагаются поверх или раскрашенного, или позолоченного фона. Никто не в праве в данном случае говорить о «живописном» воздействии. Факт, что в обходах при известных условиях сами по себе возникают впечатляющие оптические пересечения-наложения, применительно к стиливому понятию использоваться не может. И скульптуры Бамберга или Наумбурга тоже из-за этого не могут обозначаться с точки зрения своего стиля

Наконец, Шартр (как вскоре и Реймс) предлагает классическое положение трифория в качестве оптической зоны затемнения между верхним световым ярусом и рядом аркадным – согласно трехчастной системе высокой готики.

Для развития диафанного характера внутри стеновой структуры особо значительную роль играет построение хора. Здесь, в хоре имела место та пространственный финал, на который были направлены взоры всех участников культового действия, и, быть может, можно сказать, что принцип диафанической структуры именно здесь имел свой исток. Для французско-готического хора характерно неизменное сохранение обхода. Пристрастие к нему и его широкое применение едва ли можно объяснить исключительно традицией или потребностями культа. Мотив, конечно, вовсе не нов. Романское искусство Франции довело его до предельной разработанности. Однако новостью оказывается втягивание обхода в оптическую структуру пространственной границы. Отчет аббата Сугерия об освящении Сен Дени содержит в этой связи весьма содержательное замечание<sup>6</sup>. Обход становится пространственной оболочкой. Несомненно он сохраняет все еще свое культовое значение как подход к капеллам с их собственными маленькими культовыми центрами. Но развитие планов и разрезов позволяют отчетливо уяснить, что архитектор во все большей степени рассчитывал на оптические функции границы главного нефа. Подробности развития столь обильны, что я здесь просто не в состоянии их воспроизвести. Цель заключалась в том, чтобы создать максимально континуальный и окрашенный световой фон для аркад хора. Показательно, что капеллы при обходе располагались предельно плоско, как это показывает тот же хор Котанса. Стены между капеллами раскрывались окнами, как это было уже в Сен Дени. А где капеллы берегли свою особую пространственную экзистенцию, там они со своими оптически-цветовыми ценностями входили внутрь пространственной границы.

Далее, уже в высокой готике происходит крайне богатая дифференциация оптического основания, чье неповрежденное

---

как «живописные», ведь фотограф Хаге снимал их под импрессионистическим углом зрения. Твердая, предметная взаимосвязь внутри «решетчатой стены» как пространственной границы тела готического главного нефа ни в коей мере благодаря наличествующим оптическим условиям не испытывает никакого «растворения» в смысле современных живописных явлений. По моим наблюдениям, термин «диафаническая структура» позволяет избежать подобного заблуждения благодаря тому, что наличествующие в готике оптические явления анализируются как отношение тела стены к пространственному фону-основанию.

<sup>6</sup> Это место звучит так: «...excepto illo urbano et approbato in circuito oratorium incremento, quo tota sacratissimarum vitrearum luce mirabili et continua interioremperlustrantepulchritudinem eniteret» (Julius von Schlosser. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, 1896, S. 287). Из этого следует, что действие венка капелл на пространственное нутро отчетливо было и продумано, и наблюдаемо. Галл (а.а.О., S. 98) переводит: «...в чудесном сиянии его витражей, просвечивающем равномерно красоту внутреннего». *Lux continua* согласно моей интерпретации оптической структуры пространственной границы нельзя переводить с помощью «равномерного сияния», скорее речь идет о «непрерывной» световой поверхности, о континуальном окрашенном световом фоне-основании как о таком «фоне», который, действительно, фактически в венке капелл Сен Дени был сотворен для того, чтобы были пронизаны и промежуточные стены между капеллами.

воздействие все еще сохраняется в хорах некоторых французских соборов. Причем подобная дифференциация протекает согласно принципу послонного, снизу вверх направленного подведения окрашенного светового фона-основания под ажурно артикулированную стену окружности хора.

Бовэ: В соединении с нарастающей вертикализацией отвесного пространства пространственная оболочка обхода со своей стороны снабжается трифорием и рядом окон. Так что снизу вверх, начиная с обхода, имеет место такая последовательность: окрашенный световой фон-основание окон капелл, трифорий и верхний свет (оптически и формально он кажется втянутым в работу аркадной зоны), а затем над этим – трифорий и верхний ярус внутренней пространственной границы.

Ле Ман: значение обводящих боковых кораблей как пространственного обрамления пространства-ядра нигде не раскрывается столь же отчетливо, как в этом пятинефном сооружении ибо здесь совершенно невозможно не заметить, что вся пространственная композиция, подобно структуре пространственной границы, свой смысл обретает лишь изнутри среднего пространства. Отдельные зона оптического фона поделены на различные пространственные слои, причем так, что первый обход в отношении ко второму повторяет базиликальный мотив пространства-ядра. Так что и здесь, как и в Бовэ, окрашенные световые слои чередуются с затемненным пространственным фоном, и подобная ступенчатая градация, которая одновременно означает и последовательность, исходящую из глубины, и которая посредством всех своих оптических ценностей как бы проецируется на пространственную границу, – подобная разбивка на ступени в своем вертикальном членении наращивается за счет того, что свет в своей интенсивности нарастает по направлению вверх и самые сильные выразительные ценности развертываются в красочных видениях окон главного хора (Hochchorfenster).

В одной единственной соборной постройке мы обнаруживаем подобную пространственную композицию, осуществленную просто на все тело главного нефа: это – Бурж. Хотя по ходу затянувшейся реализации постройки отдельные формы менялись, тем не менее сквозь все перемены с триумфом проходит исходная идея. Здесь готический замысел пространства – в той мере, насколько он обнаруживается посредством принципа «диафанического» – обретает наиболее импозантную реализацию, прежде всего благодаря отсутствию поперечного корабля пространство просто источает целостное воздействие, причем в предельной концентрации. (И чтобы сразу отвести вкрадывающуюся в иллюстрации ошибку: несмотря на высокие аркадные проемы пространственной границы, никакого сплавления боковых пространств со средним кораблем не происходит. В отношении к главному нефу примыкающие пространства остаются просто оболочками,

оптическим обрамлением. Круглые столбы со своими тягами ради общего впечатления полностью смыкаются с внутренней пространственной границей). Нужно мысленно перенести первоначальный, в хорах еще сохраняющийся окрашенный свет на всю постройку и вычеркнуть все позднейшие добавления, дабы уразуметь, какие были припасены в этом монументальном сооружении фантастически-визионерские [эффекты] воздействия.

С помощью всех до сих пор приведенных рассуждений готическая пространственная граница анализировалась всего лишь согласно определенному *формальному* принципу, и сохраняется вопрос: какое особое экспрессивное значение применительно к пространственному воздействию подобает диафанической структуре? На это можно было бы ответить, что она, эта структура – наряду с иными, здесь не разобранными моментами, – представляет собой действеннейшее средство того культового очаровывания сердец, что характеризует переживание готического отвесного пространства. Непоколебимое благодаря Нетелесному удаляется способа действия естественного мира, того, что вокруг, отбрасывает всякую тяжесть и взмывает ввысь. Так христианское средневековье творит этим пространством культовому событию совершенно новую символическую форму, что прорастает из благочестия, от нас сокрытого в своих истоках. Однако исследование, пытающееся толковать принцип «Диафанического» из ядра культового действия как такового, должно, наверно, нести следующее заглавие: Пространство как символ Непространственного.

