

ХАНС ЗЕДЛЬМАЙР

ВОЗНИКНОВЕНИЕ СОБОРА (ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ)*

ГЛАВА 22 Отражение собора в храме Святого Грааля из «Младшего Титуреля»

До сих пор мы пытались исключительно на основании внимательного рассмотрения собора добиться такой установки, в которой становятся просто доступными зрению феномены, что нередко воспринимаются как нечто чуждое. Таким способом достигнутые «воззрения» подтверждаются описанием храма Святого Грааля в «Младшем Титуреле» Альбрехта фон Шарфенберга. Его поэма возникла ок. 1260-1270 гг.

На гладком, сверкающим лунным светом плато шириной более чем в сто клафтеров, расположенном вверху горы из оникса в Сальватерре, что в Испании, возвышается храм в виде могучей ротонды. Эта ротонда имеет главный хор на востоке, освященный Самим Св. Духом, три портала по другим сторонам Неба и венком из 72 восьмиугольных капелл хора и 36 шестиярусных башен-колоколен.

Сегодня уже не обсуждается тот факт, что поэту в его воображении рисовался хор готического храма, дополненный до вида полного многоугольника и перенесенный в область фантастического. Одно только подробное описание окон вне всякого сомнения указывает на развитую готическую архитектуру. Целое же, наоборот, «умножает» прототип и как бы переводит на немецкий язык то, что связано с отдельными формами: так, например, колокольни представляют собой превращенные в башни контрфорсы, окружающие постройку. Немецким оказывается и стремление достигнуть полного центрического сооружения, примерно тем же способом, каким Либфраукирхе в Трире доводит до полного многоугольника хор французской церкви. Впрочем, вполне возможно и участие в качестве образца круглых церквей тамплиеров. Столь же немецкой и одновременно типичной для стадии развития, приходящейся на 1260 год, является и мощная кумуляция отдельных элементов, примерно та, что заметна в чертежах для собора в Страсбурге (несколько иная по способу исполнения). Дополнительное убранство храма с помощью как кажется произвольно придуманных подробностей выдает немалую тонкость чувств поэта применительно к формальному миру собора. Его произведение «как никакое иное творение,

* Перевод выполнен по изд.: Hans Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale. Herder/Spektrum. Bd. 4181. Freiburg-Basel-Wien. 1998³. Первая публикация: Храм земной и небесный. Т. 2. М., 2009.

со всей отчетливостью и неповторимой исчерпанностью знаменует собой время готического состояния духа» (Швитеринг).

В поэтическом описании этой чудесной постройки повторяются почти все прежде нами сформулированные феномены собора, подтверждая, что и для восхищенных современников, и для нас важны были одни и те же вещи.

Первое: впечатление *парения*. О парении всего храма Святого Грааля говорится не совсем отчетливо, но если представить себе полированный диск из оникса, на котором вознесено сооружение, то станет понятным, что храм расположен на чем-то прочном исключительно для осязания, но не для глаза: иначе говоря, он кажется парящим. Правильность этой нашей интерпретации подтверждает мотив золотого орла, венчающего башенный шпиль храма Святого Грааля: этот шпиль прикреплен к кресту из прозрачного кристалла, и кажется, – согласно собственным словам поэтического сообщения, – что он свободно парит:

Ûz gold ein ar gerötet gefiuret und gefunket,
Ûf ieglich kriuz gelötet: verre sehende nieman des bedunket,
Wan daz er vlügelinge selbe schwebete:
Daz kruiz er von der lûter gesiht verlôs, darûf er sich enthebete *.

С точки зрения наглядности то же самое означают и те постройки, поставленные на стеклянных горах, что встречаются в иных описаниях фантастической архитектуры того же самого времени. Иначе говоря, здесь мы имеем дело с мотивом парящей архитектуры и парящей скульптуры.

Во внутреннем пространстве храма Святого Грааля пол имитирует море: поверх блестящего как зеркало основания из оникса полагается слой хрусталя подобно прозрачному ледяному покрову, а между обоими слоями снуют движимые дуновеньем воздуха рыбы из драгоценных камней. В данном случае нечто уже совершенно особое – последний фантастический мотив: получается, что сооружение возносится прямо над морем. Зато тема чисто отполированного, зеркального пола встречается нередко в архитектурных описаниях 13 века. «Der estrich war als ein Glas, lûter, grüne, spiegelvar»*. Или вообще, пол может сам быть зеркалом. Поэтому возникает вопрос, не полировался ли камень пола в соборе – по крайней мере в постклассическую эпоху? Стоит только раз внимательно отнестись к этой возможности и уже будет казаться невероятным, чтобы оставались нетронутыми эти немалые поверхности мутной материи – при

* Орёл золотой сияет и искрится,
Припаянный к тому кресту: и мнится всякому окрест,
Он словно сам парит высоко:

Свой крест оставив и потеряв его из виду (*сред.-верхнем.*). – Пер. здесь и далее – Антонины Калининой.

* «Пол был подобен стеклу, прозрачный, зелёный, сверкающий как зеркало» (*сред.-верхнем.*).

том, что повсюду дает о себе знать «чувство нового расширения пространства, избегающее всякого безразличного ограничения и стремящееся ко всему, что полно света и жизни».

В «Младшем Титуреле» существуют обширные подтверждения парения и скульптуры. В каждом хоре светильники с бальзамом несут летящие ангелы:

Dar ob dann engel swebten zwô klâfter hôch gemezzen,
Als si di lieht dâ hebten und operhalp wart mit gesicht vergezzen
Der strang, swie si die engel musten halten
Unz ûf an das gewelbe^{**}

(Канаты сокрыты для глаз). Вообще слово «sweben» //«парить»// играет весьма заметную роль.

В другом месте «Младшего Титуреля» есть доказательство того, что и собственно свет воспринимается как парящий, точнее говоря, как нисходящий сверху: «daz lieht von hohe swebende» //«свет, струящийся сверху»//.

Второе: *Мотив балдахина*. В рассказе о храме Святого Грааля своды описываются так:

Die cleinen und die grôzen gewelb gar unverdrozzen
Mit swîbogen understôzen ie von vier ecken uber sich geslozzen,
Und dâ di ecke nider was gesetzt
Evangelisten viere warn ie dâ mit rîchheit nicht geletzet* .

Своды, что вздымаются над четырьмя «sich setzenden» //«низко посаженными»// углами и подпираются «swîbogen» //упорной [подпорной] аркой// – это и есть ясное и исчерпывающее описание крестово-реберного свода. А так как стена постройки прозрачна, то речь идет, вне всякого сомнения, о балдахине. Специфика балдахинного перекрытия проявляется весьма четко в другом месте. Там говорится о своде, который «sich auf Säulen setzt» //«опирается на колонны»//: то есть, в нашей терминологии – о балдахине. Примечательно при этом, что своды в данном словоупотреблении воспринимаются как *свисающие сверху*.

Балдахины же над статуями описываются весьма выразительно и именуются «siborie» (строфа 329).

** Под сводом ангелы парили на высоте в сажени две, Неся светильни, а поверх, сокрытые для глаз, Канаты, что ангелов держали, Их соединив со сводом (*сред.-верхнем.*).

* Малый и большой своды невесомо Опираются на арки, и сводятся каждый от четырех углов. И так как углы были «низко посажены», Евангельские праздники бывали лишены излишней роскоши (*сред.-верхнем.*).

Третье: *Прозрачные и светящиеся стены*. Показательно, что стены и окна никогда четко не различались. Окна изготовлены не из стекла, а из самоцветов, подобно сводам, или из «*lieht cristallen*» //«чистого хрусталя»//. Но и вся стена состоит из многоцветных, отчасти светящихся или пронизанных светом драгоценных камней, из «*clar lieht lûter gesteinen*» //«прозрачных камней чистой воды»//. В другом месте о стене рассказывается так, как будто сквозь нее можно смотреть: у нее нет дверей, но это не препятствует ни входу, ни выходу. Подобное представляет собой очень тонкое описание «мистериального» характера диафанической стены-решетки. Но и в старофранцузском прозаическом романе о Святом Граале дело обстоит так, что евангелисты проходят сквозь стекло окон, не повреждая его.

Четвертое: *Лабильные и подвижные формы*. С мотивом рыб из драгоценных камней, снующих под основанием из оникса, соединяются и другие мотивы. В капеллах над подпорками хор, *колеблясь* и тихо звеня при каждом движении воздуха, свисают растительные гирлянды в виде перемычек из листьев длиной в сажень – продукция золотых дел мастеров. Эти гирлянды натуралистично расцвечены эмалями (несомненно, аналогичным образом, то есть, зеленой, решалась и листва каменных капителей в соборах). Это вовсе не надо понимать так, будто такая архитектура действительно существовала. Речь идет о поэтическом обогащении с помощью фантазии того самого опыта, что при виде форм реального собора, например, при виде по природному свежей листвы рождает ощущение чего-то внешне *подвижного*. Однако и собор знает фактически подвижные образования. Так, например, на аналое, нарисованном Вилларом д’Оннекурром (Ханлозер) предполагается движение головы орла, «во время чтения диаконом Евангелия». Мотив же ангела, который слетает со свода и доставляет небесный хлеб, следует отнести, несомненно, за счет чистой фантазии, если это нельзя доказать исторически применительно к реальному собору:

Und swenne der priester singen wolt,
Sô wart eine borte aldâ gezücket.
Ein tûbe einn engel brâhte der kom ûz dem gewelbe herab
geflücket.
Ein rat in wieder furte enmitten an der snure
Vit fluge gên in rurte di tûbe und nam den engel, sam si fure
Ûz dem paradîse gelîch dem hêren geiste* .

* И лишь только священник готовился начать службу,
Сей же час отворялись некие врата,
И голубь с ангелом спускался со свода.
Служитель вступал в центр храма и вёл его на поводе,
А голубь, трепеща крылами, словно появлялся с ангелом
из рая, подобный Святому Духу (*сред.-верхнем.*).

Пятое: *Обступание формы-сердцевины формами-спутниками*. Насколько положительно оценивается этот мотив, отчетливее всего обнаруживается в том, что он используется для рассказа об идеальной сакральной постройке, превращаясь в фантастическую гиперболу.

Шестое: *Кумуляция мотива*. В двадцати семи хорах, примыкающих к центральному строению, и тридцати шести шестиярусных башнях-колокольнях выражается та склонность к накоплению одинаковых форм, что наблюдается повсюду и в реальном соборе. Но храм Святого Грааля в этом смысле был превзойден храмом, посвященном Деве Марии. Его Альбрехт фон Шарфенберг измыслил в своем уме (Лихтенберг, S. 44): «перед ним величие храма Святого Грааля была бы чем-то ускользающе незначительным; в диаметре ему полагалось быть в милю, его должен был окружать венок из 500 хор, каждый из которых был величиной с храм Святого Грааля». Можно оценить сверхмасштабы *распространения в большом и малом «измерительского сознания»*, если вспомнить, что в центре храма Святого Грааля под средокрестьем в качестве Святого святых помещалось малое воспроизведение самого храма с алтарем в главном пространстве, где и хранился Святой Грааль.

Седьмое: *Новая вещественность*. Нигде не идет речь о необработанном камне. Храм Святого Грааля состоит из «edelm lieht gesteine» //«сверкающих благородных камней»//, из драгоценных камней, из хрусталя, стекла, золота, благородных металлов, эмалей и древесины редких пород (lignum aloë). Своды тоже составлены из благородного материала: «Оттуда сияют, помещенные на чистое основание из сапфира (то есть на глубокое синее) окрашенные в золото и серебро драгоценные камни, подобные солнцу и луне, и светлые карбункулы (светло-красное), подобные звездам. Жемчуга и кораллы повторяют линию нервюр, смарагды же суть замковые камни». Воспроизводятся типичный сине-красно-золотой основной аккорд собора и одновременно платоническая идея его вещественности.

Восьмое: *Исполненность светом*. Переживанием света и свечения пронизано все описание чудесной постройки, «перенесенное с действительного созерцания архитектуры» (Лихтенберг). В центре повествования помещено мистическое действие бьющего сквозь цветные окна солнечного света; двенадцать строф (26-36 и 44) говорят исключительно о световом сиянии окон. И это переживание отражается во многих деталях: в описании и того, как невыносимый для глаз огонь бериллов и хрусталя смягчается цветным камнем, и как камни, воспламененные светом, в именах которых звучит нечто неземное, отражаются в красном золоте, и как недвусмысленно мощные краски только усиливаются благодаря черному яспису (!). Мерцающие, перетекающие друг в друга красочные пятна мелкого узорочья окон, усиливаясь, превращаются в искрящиеся самоцветы. Они заполняют пространство искусственным солнечным светом, одухотворяют и

пронизывают его, вызывая самостоятельное переживание себя (строфа 36):

Je nach dem steine verwête sich di sunne
Diu was durch venster gebnde über al den tempel sunder ougenwonne*.

«Поэт Титуреля, постоянно усиливает собственное переживание проемов, изливающих потоки света и сияния, и наделяет этот свой опыт силой неслыханного воздействия. Самоцветы украшают не только окна, они расточительно разбросаны по стенам и сводам. Другими словами, светятся не только окна, сияет и сверкает все пространство, все без исключения твердые каменные обрамления проемов, сами своды растворяются в чистом блеске и свете» (Швитеринг, 119 и 120). Покрытое драгоценными камнями перекрытие испускает неземное сияние подобно звездному небу. Пространство простирается в «lieht wîte» //«светлую даль»//. Двери сделаны из золота. Но позолочены и плоскости кровли. Их ослепляющее сияние смягчено посредством *plahmâl* (?), то есть, отделки с помощью черной эмали (см. выше гл. 1).

Описание храма Святого Грааля не только подтверждает и комментирует неповторимым способом обозначенные выше феномены собора, но и привлекает наше внимание к феноменам иным, прежде нами не замеченным. Так, например, в соборе налицо преображенная *акустика*:

Schwercheleie stimme im tempel wart erklenget
Von edelkeit der gimme, von wîte und ouch von hoehe wart gelenget
Der widergalm *in hellem dône sueze*
Gelîcher wîs dem walde, der wider gît im meien vöglîn grueze.*

Обобщая, можно сказать следующее: Все, что Альбрехт фон Шарфенберг описывает в качестве примет храма Святого Грааля, или действительно наличествует в соборе или существует в нем как «интенция». Взгляд на собор середины 13 века глазами описания храма Святого Грааля – это более правильный взгляд, чем всякий прежний. Если, конечно, речь идет о специфически готическом переживании. Применительно к классическим соборам ок. 1220-30 гг., несомненно, надо сделать известные купюры в этом описании.

ГЛАВА 24**

«Трансцендентное» собора и что это значит

* Солнечный свет окрашивался в цвета камней.
Это было особенное наслаждение для зора – проникающий
Через окна свет и разливающийся по всему храму (*сред.-верхнем.*).

* Чудесный голос в храме раздавался
Изысканный как драгоценность; отзвук прекрасной мелодии
Многokrатно усиливался простором и высотой храма,
Подобно тому, как в мае лес безрассудно вторит птицам (*сред.-верхнем.*).

Средствами всех искусств собор передает Небо, Небесный Иерусалим, причем с теми же чертами, которые определяют и образ Неба в духовной поэзии 12 века. На основании такого заключения обретает специфический смысл и ясное обоснование все то, что неизбежно остается необъяснимым даже при самом утонченном рассмотрении феномена. «Трансцендентное» собора только при таком заключении получает свой четкий смысл.

Почти всегда, начиная с самых давних пор, было живо ощущение, что собор «как-то» указывает вовне, за собственные пределы.

Франц Куглер в своей «Истории зодчества» упоминает внутреннее пространство собора: «Воистину оно сравнимо с откровением некоей тайны, которая захватывает чувства, увлекает за собой души и заставляет забывать о тех художественных средствах, что использованы для достижения такого чуда». Вид собора заставляет воскликнуть Юлиус Ланге: «Это по правде иной мир». И Эрнст Галл тоже обнаруживает «визионерский характер» собора.

Но что это такое, на что указывает как бы поверх себя собор, какого рода та мистерия-тайна, что открывается в соборе, каково содержание этого видения?

Кажется, что ключ к разгадке внутреннего смысла и существа собора уже найден, когда Поль Клемен одному из разделов своей замечательной книги о французских соборах предпосылает строфы средневекового гимна из службы на освящения церкви: «*Urbs Hierusalem beata/ Dicta pacis visio/ Quae construitur in coelis/ Vivis et lapidibus*», когда Маль о вхождении в собор отзывается так: «*Monde transfiguré où la lumière est plus éclatante que celle de la réalité, où les ombres sont plus mystérieuses. Déjà nous sommes au sein de la Jérusalem céleste*» //Мир, преображенный, где свет ярче, чем в реальности, а тени более таинственны. Мы уже находимся в лоне Иерусалима Небесного// когда обнаруживает Р. Шнайдер: «*les verrières lumineuses ouvraient à l'extase des fidèles la vision du paradis*» //светоносные витражи открывают к восторгу верующих вид рая //, когда спрашивает Бони: «*Pourquoi d'ailleurs s'élanceraient-elles (les cathédrales) vers l'idole d'un paradis stratosphérique, puis-que elles sont elles-mêmes le paradis*» //Зачем же тогда стремиться соборам к образу рая в стратосфере, если они сами по себе суть рай//, когда при описании ангельской стражи на вершине хора в Реймсе Брейе даже утверждает следующее: «*La milice gracieuse... donne à la cathédrale un charme unique de poésie en évoquant la Jérusalem céleste dont l'église est l'image matérielle*» //Ангельская стража придает собору уникальное поэтическое очарование, отсылая к Небесному Иерусалиму, материальным образом которого является церковь.//

** Главы 24-27 относятся к Разделу III «Собор как отображение Неба» Первой части «Сущность собора».

Но нигде этот ключ не используется для достижения действительно углубленного понимания собора и его возникновения, идея не воспринимается с научной серьезностью, она как бы соскальзывает обратно в область простой литературности и метафоричности. На «трансцендентный» элемент указывают уже почти слишком часто. Этим словом злоупотребляют, но оно рассеивает всякую туманность и наполняется конкретным смыслом. Действительно, собор указывает за собственные пределы, на нечто иное. Но это иное не есть что-то абстрактно всеобщее, наоборот, оно представляет собой то самое, отображением чего является собор: это *Небо*, причем такое, каким людям 12 века его представляла поэзия.

Необходимо исполнение многих условий, чтобы порой так открыто предлагаемые взгляды можно было обосновать твердо, чтобы возвести их до уровня научных выводов и сделать их полезными для постижения собора и его возникновения.

Во-первых, необходимо вновь вернуться к знанию того, что архитектура может быть изобразительным, отображительным искусством и что она была таковой во многих великих исторических эпохах.

Необходимо научиться отличать символизм здания от его отображительного (*abbildende*) смысла.

Во-вторых, необходимо знать, что христианское искусство вплоть до высокого средневековья не представляло «Небо» совсем так, как, например, в барокко – в виде эфирного царства облаков и света, наоборот, с опорой на Откровение св. Иоанна Богослова, на другие места Св. Писания и апокрифов оно воображало его себе в облике небесной архитектуры: как небесный град, небесный тронный зал, небесная крепость.

В третьих, применительно к этим эпохам, в том числе и к эпохе собора, применительно к позднему 12 и 13 веку, было *несомненным*, что церковное здание передает Небо, Небесный Иерусалим. А символику церковного здания не формировало особое ученое знание, правами на которое обладали богословы, совсем иначе, эта символика была заранее известна и реальна для каждого верующего, вступавшего в храм. (От специфического гештальта церковного здания, в сущности, зависело в какой степени именно через постройку все это достигало его сознания и его чувств).

Четвертое, необходимо знать, что как раз в раннем 12 веке духовная поэзия развила образ неба Апокалипсиса до поэтического видения небесного сооружения. И это видение в существенных чертах созвучно с образом Неба собора. (Причем генетически-исторический вопрос о зависимости последнего от первого в данном случае еще не ставится).

Среди этих положений относительное распространение имеет только второе. Известно, что христианское церковное здание, начиная с 4 века и вплоть до собора, означало Небесный Иерусалим. Но именно такое

знание, исходящее из факта и подходящее как для раннехристианского, так и для романского церковного здания, делает безнадежной попытку глубже понять особую сущность готического собора, не говоря уж о его возникновении.

Необходимо постигнуть, что готический собор выделяет из образа Небесного града в сравнении с раннехристианской или романской церковью *иные* черты, что способ образного соотношения (*Zuordnung*) земной постройки и представляемого Небесного града тоже иной. И только тогда станет возможным показать неразрывную принадлежность собору подобного отобразительного смысла, присутствующего в мельчайших его деталях. Станет возможным показать и то, что этот смысл совершенно наглядным (*angebbare*) способом определяет и возникновение собора.

Предварительно проверить высказанные частные положения – задача следующих глав.

ГЛАВА 25

Архитектура как отобразительное искусство

Уже давно известно, что древнеегипетский храм V династии обладал отобразительным смыслом. Со своими растительными колоннами, обозначавшими царство земли, со звездным небом своих перекрытий он передавал то, что можно назвать «потусторонним миром»; и, передавая, он воплощал его. Давно доказано отобразительное значение также шумерских и вавилонских «зиккуратов», самым известным представителем которых была «вавилонская башня». Со своей семью по-разному окрашенными ступенями, к которым под землей приставлялась восьмая ступень размером во всю остальную ступенчатую постройку, зиккурат представлял собой отображение подземного и надземного космосов; террасы сами по себе воспринимались как семь небес, взгроможденных друг на друга. Наверху – «на седьмом небе» – стоял небесный храм божества; в нем сохранялось воспроизведение этого божества и в нем же оно «являлось». Высотный храм Урука носил имя «Эсхарра», что значит «храм вселенной».

Но с тридцатых годов нашего столетия в сознании заново укрепился отобразительный смысл древнеиндийского ступенчатого храма и византийских церквей. Этот смысл был открыт в египетском храме с пилонами, в южно-азиатских храмовых и царских городах, в раннехристианской базилике (а в сороковые годы – в романских светильниках-паникадилах). И с тех пор общее понимание архитектурной истории изменилась так, что стало возможным говорить даже о коперниканском перевороте прежней картины исторического развития.

Если недавно могло казаться, что изобразительный смысл усваивался архитектуре только в некоторых древних цивилизациях и в единичных исторических «ricorsi», то теперь можно уже со всей

определенностью утверждать, что с самого появления монументальной архитектуры и в период ее преобладания над всеми остальными искусстваами во *всех* культурах и во *все* эпохи изобразительная архитектура предполагалась в качестве нормы (по крайней мере, для сакрального строительства, к которому необходимо причислять и царский дворец). При этом в полном меньшинстве оказываются культуры и эпохи, в которых большая архитектура не изображает, а только существует.

В то же самое время при первом приближении кажется, что архитектуру освобождают от значения только те исторические периоды, что знают живопись и скульптуру натуралистическую, ориентированную на здесь-бытие, в то время как все эпохи с искусством, направленном на сверхмирное, с искусством, грубо говоря, «символическом», укореняют его в изобразительной архитектуре, привлекающей *все* искусства себе на службу. По существу, только средне-античное искусство, европейское, начиная с Ренессанса, равно как позднее восточно-азиатское (китайское и японское) отрицают отобразительную архитектуру. Но и в этих периодах продолжает действовать более раннее, можно сказать, более первоначальное понимание.

Причем этот «отобразительный» смысл – иначе, чем какая-нибудь задним числом «подшитая» символика – не только принадлежит неразрывно тому наглядному гештальту постройки, без которого этот смысл совершенно невозможно понять, но и сам обладает формообразующей силой. Если вдруг заново широко открыть глаза навстречу этому положению вещей, то можно непосредственно увидеть отобразительный смысл и в тех постройках, относительно которых мы не знаем конкретный смысл отображения. Причем мы способны этот смысл в них обнаруживать именно потому, что гештальт этих строений, – если смотреть на него чисто архитектурно, – обладает чем-то фантастическим, иррациональным, указывающим за собственные пределы. Так, например, в этрусских погребальных сооружениях типа гробницы Порсенны (с их как раз гротесковыми формами) мы в той же мере можем предположить наличие отобразительного смысла (видимо, перекрытого символическими элементами), что и в многоярусных сооружениях (Stockwerkstelen) Аксума, хотя мы пока еще не в состоянии этот смысл вычислить. Равным образом необходимо искать отобразительный смысл в «высоко фантастическом» явлении готического собора и в том случае, когда подобный смысл, быть может, уже невозможно установить.

Так что же изображает архитектура? Если исключить поздние тривиальные случаи, в которых архитектура отображает и воспроизводит другие земные архитектуры (подобно некоторым постройкам Адриана в Тиволи), то тогда если не все, то, по крайней мере, большинство из упоминаемых здесь архитектур изображают Небо или Мир, Космос целиком.

«Небо» при этом само может быть прообразом мира, охватывая Землю и Небо, как в египетском храме. Небо может быть небесной скинией, небесной крепостью, небесным залом; или частью Неба – небесными вратами. Многочисленные значения могут проникать друг в друга и друг друга перекрывать.

Архитектура передает-изображает или мир, охватывая Небо и то, что под Небом, – как в зиккурате, или космос, мировую постройку, причем в оболочке различнейших мифически-космологических представлений. Мир-вселенная может быть ступенчатым сооружением или ступенчатой горой (мировая гора «Меру» у индусов) или мировой колесницей (индийская *gatas* или *vimanas*). Мироздание может представляться и архитектурно оформляться как мировое древо – как в другой группе индийских храмов. Их гештальт – такой специфический, такой вначале не приспособленный к нашим архитектурным ощущениям – можно понять только таким образом.

Существует ли изображение-воспроизведение нижнего мира посредством архитектуры – как это можно предположить относительно критского «лабиринта» – на этот вопрос можно ответить только в пределах данного контекста. Лишь изображение посредством архитектуры преисподней кажется совершенно невысказанной и сущностно невозможной: ибо архитектура согласно своей природе представляет собой «порядок», преисподняя же является хаосом. В аду могут быть только руины.

Остается открытым вопрос и о достижимости других тем посредством архитектурного гештальта.

Но, во всяком случае, воспроизводятся те сущности, что уклоняются от всякого природного опыта и достижимы исключительно только *per analogiam* и только духовному зрению.

Однако, исходя из этого можно *сущностно* постигнуть и то, что вначале удалось установить только как факт: а именно то, что при переходе к искусству, воспроизводящему опыт *чувств*, отобразительная архитектура постепенно вытесняется и ее роль передается той нового типа форме, что присуща микрокосмической живописи. Для подобной живописи чувственного везде и повсюду характерно изображение не «объективного», теней, освещения, «перспективы».

В последующем, по ходу своего развития только эта живопись и заменяет сверхчувственный образ Неба, доступный созерцанию исключительно средствами архитектуры. И замещает она его таким образом Неба, который в основе своей имеет опыт восприятия «естественного» Неба и который может быть оформлен теперь только живописными средствами: это Небо как светоносное царство облаков и воздуха. И этот живописный образ Неба определяет в качестве своего следствия и «просвещенное» представление о Небе вплоть до наших дней.

Но отобразительная архитектура – это не только-архитектура. Она всегда представляет собой более-менее охватывающий *Gesamtkunstwerk*.

Она заключает в себе, – будучи сама «изобразительным искусством», – не только элементы пластики и живописи, орнаментики, декоративных искусств, прикладного искусства и искусства шрифта, в нем соединяются также и искусство музыки, драматическое искусство, искусство хореографическое, искусство создания облачений и искусство церемониала. И все это имеет то самое культовое средоточие, что объемлет собой архитектура. Она есть «сила порядка для остальных искусств».

ГЛАВА 26

Отображение и символ. Виды образа

Почему нельзя во всех этих случаях говорить просто о некоем «символизме» или о «символическом (иносказательном^{*}) значении»? Есть ли нужда заходить так далеко и обозначать подобные архитектуры как произведения *отобразительного* искусства?

Я признаю это необходимым делать, чтобы развести два класса фундаментально различных положений дел.

В случае с символом образ и отображаемое (то, что подразумевается в образе) расположены на разных уровнях. Если, как указал Ф.Унтеркирхер, в оттоновских церквях с двойными хорами отражается дуполярность *imperium* и *sacerdotium*, то тогда такого рода церковное сооружение можно обозначать как «символ империи», или лучше, как «символическое выражение имперской идеи». Но нет никакого смысла вести речь об отображении империи.

Если же, наоборот, индийский ступенчатый храм показывает выстраивающиеся в виде террас дома и крыши, выглядывающих из окон этих домов блаженных (*ghandarva*), то тогда без сомнения эти образования возможно обозначать как отображение небесного града, ибо отображение и отображаемое – или образ и прообраз – располагаются на одном уровне: оба являются постройками. Впрочем, если быть последовательным, пластические образы блаженных этого небесного града, надо было бы обозначить не как отображения (образы) блаженных, а как их символы. Что лишено смысла, лишено и логики.

Таким образом, несомненно, что разница основывается на самой вещи и сохраняется даже, когда можно доказать наличие подвижных переходов между отображением и символом.

Подобный отобразительный смысл не может быть отделен от собора без нарушения понимания целого – в том числе, в конечном счете, и формальных особенностей собора. Этот смысл открывает новый путь к постижению его целостного значения, включая и соборную иконологию.

^{*} Мы переводим *sinnbildlich* как «иносказательный», хотя это и есть собственно «символический» (*Sinnbild* – дословно «смыслообраз»).

Внутри класса «архитектура как отобразительное искусство» можно, таким образом, встретить самые различные виды отображения, самые разные способы сочетания образа и отображения.

Из всеобщего христианского представления о Небесном граде, как это будет показано в следующих главах, например, раннехристианская базилика, выделяет совершенно иные стороны в сравнении с романским собором, оттоновским паникадиллом, готическим собором или кадилницей 12 века. Но дело не только в этом; из подразумеваемого единого образца не только могут вычленяться различные черты, каждый раз иным оказывается и принцип их сочетания, несхожими оказываются, если можно так выразиться, и *tertia comparationis*, и степень аббревиатуры.

Может показаться, что наше понятие «образа» слишком абстрактно и негибко, чересчур слабо поддается развитию, чтобы с его помощью судить о действительности. Как и во многих иных отношениях, более ранние эпохи превосходят нас и в этом. Дионисий Ареопагит, например, знает пять различных, ступенчато-иерархических видов образа, а Высокому средневековью известно применительно к творению четыре вида образности: *umbra*, *vestigium*, *imago*, *similitudo*. В каждом из этих случаев образ соединяет посюсторонний, объективный мир с трансцендентным миром идей. Всеобъемлющее и глубоко обоснованное учение об образе несомненно должно быть помещено в основной фундамент такой истории искусства, которая стремится вверх. Мы отказываемся описывать это учение спекулятивно и в следующих главах чисто эмпирически и исторически рассмотрим виды сочетания прообраза и отображения.

Тем самым мы пока еще не касаемся *функции* образа применительно к *зрителю*. Как для средневекового толкования Св. Писания существует многочастный текстуальный смысл, так и для образа имеется многочастный образный смысл: рядом с ремеморативным смыслом располагается смысл аллегорический, тропологический (связанный с душой) и анагогический (связанный с миром иным)¹. Уже здесь можно указать, что наделяющий гештальтом образный смысл собора является *преимущественно* анагогическим.

Но внутри класса «архитектура с символическим значением» необходимо четко различать две вещи. Во-первых, ту общепринятую и общеобязательную символику, которую нельзя от здания отделить, не нарушив его смысл (она определяет гештальт здания) – это мы называем интегральной или первичной символикой (Й. Браун). Во-вторых, те истолкования церковного здания и его элементов, которые никогда ни на что не воздействовали, просто домысливались и не важны для смысла здания: это аддитивная или вторичная (третичная) символика. Нас

¹ Ср. относительно этого гл. 43.

интересует не эта «вторичная или третичная» символика церковная здания, а только его символика первичная (Й. Браун).

Но также необходимо различать, с одной стороны, эзотерическую символику, которая была всем известна, всеми признавалась и имела народный характер, а с другой – те исключительно изощренные и хитроумные истолкования, которые не были ни когда народными, а существовали только благодаря спекуляциям теологизирующих интерпретаторов церковного здания. Книгу образцов таких изъяснений собрал в своем примечательном сочинении «Собор» Гюйсманс. Если же эти толкования были народными, то они имели, так сказать, «окультурный» характер и в своем виде должны быть скорее причислены к суевериям, чем к вере.

И между символом и тем, что символизируется, тоже существуют многочисленные разновидности сочетания. Проследивая их различия, можно натолкнуться на проблему «аллегории». Но мы не станем эту проблему разворачивать. Истинному символу присуща способность именно внутри себя содержать то, на что он призван указывать. Более того, истинный символ не только просто указывает (как аллегория), он реализует действительность (Ф. Вайнхандль).

Отобразительный смысл и смысл символический способны самыми многообразными способами друг с другом соединяться, смешиваться, соседствовать друг с другом и даже друг друга перекрывать.

Исходя из этого, очень существенно для конкретного понимания собора признать, что отношение между отображением и отображаемым, символом и символизируемым в раннее и высокое средневековье было куда плотнее, чем это представляется нам. Отображение и символ могут быть представителями подразумеваемых персонажей и вещей, если те уже не «воплощены», в *этом* смысле они *приближаются* к таинству, становятся сакраменталиями, как бы перенимая сакраментальные функции. В первую очередь в целом их функция *анагогическая*: они возводят «*per visibilia ad invisibilia*», во вторую очередь – она ремеморативная.

Кстати, заслуживает внимания и указание на то, что именно там, где в качестве пограничного случая образ и отображаемое совпадают, менее всего необходимо внешнее «подобие» (Курц и Крис). Только там, где «начинает ощущаться исчезновение веры в идентичность образа и отображаемого, возникает новая связь, призванная связывать то и другое: именно *подобие*. Но где чувственный символ-смыслообраз признается каким-либо способом подобным сверхчувственному, там и обретает исключительную ценность «чувственный» образ*.

ГЛАВА 27

Небесное значение средневекового церковного здания

* Обыгрывается оппозиция Sinnbild/"sinnliche" Bild.

Подобно многим великим постройкам дохристианских культур и христианское церковное здание с 4 века означает Небо. Причем Небо преимущественно воспринимается под двумя тесно связанными друг с другом образами: через представление о небесном граде и небесном тронном зале, к которым примыкают или которым подчиняются – как мы это еще увидим – прочие представления о Небе. Представление о небесном *граде* известно и другим культурам; уже упоминался пример из индийского сакрального искусства. Но христианский Небесный град – это «Небесный Иерусалим», и решающий источник в данном случае – «Откровение» св. Иоанна Богослова.

Тот факт, что христианское церковное здание означает «Небесный Иерусалим» (в известном смысле оно им *является*), для 4 и 5 вв. исчерпывающе доказывается письменными источниками разного типа, прежде всего текстами отцов церкви (см. следующую главу). Для раннего и позднего средневековья подобные литературные или эпиграфические подтверждения более редки. Но занимаясь их поисками, часто не замечают, что имеется источник гораздо более решающего рода, несомненно, просто «основополагающий». Нет необходимости смущаться тем, что у занимавшихся духовным значением церковного здания авторов-теологов Средневековья – особенно у постоянно привлекаемых Дуранда и Сикарда – так мало говорится, что церковное здание значит Небесный Иерусалим. Ибо это значение является, так сказать, *само собой разумеющимся*, оно «буквально», в то время как значения обсуждавшиеся движутся путями многочастного истолкования первичного «словесного смысла». *Но первичное значение церковного здания покоится на твердом фундаменте, ведь оно основано на литургии закладки первого камня в основание церковного здания и освящения церкви*, что актуально и в наши дни.

И сегодня действия при освящении церкви отчетливо говорят о том, что здесь укладывается основание для города. В то время как народ ожидает вне церкви, внутри нее епископ с клиром поют литанию всем святым, а затем совершая одну примечательную церемонию. «Уже заранее, когда хор запеваает гимн “*Veni Creator spiritus*”, один из клириков крестообразно соединяет четыре угла церковного здания полосами посыпанного пепла шириной в ладонь. После литании понтифекс начинает слева направо, постепенно продвигаясь вперед, с помощью посоха писать в пепле одного рукава креста греческий алфавит, другого – латинский. *В данном случае епископ исполняет функции древнеримского агрименсора*. Посредством той же самой геометрической конструкции, с помощью которой было определено на строительной площадке направление церкви с запада на восток, определяется теперь точка в восточной части здания, относительно нее должен быть воздвигнут алтарь. Когда консекратор вместо магических знаков авгура пишет греческий и латинский алфавит, он желает посредством обоих мировых

языков древности символизировать вселенскую церковь, а через ряд букв от А до Ω, от А до Z – вечную длительность» (Хорвеген).

Среди всего этого хор поет кантикус «Benedictus», в котором Христос прославляется как восходящий *свет с высоты*.

В самой мессе на освящение церкви или применительно к праздничному вхождению в церковь издревле пелся гимн освящения церкви «Urbs beata Hierusalem»^{*}. Во Франции его следы встречаются впервые в 10 веке, в понтификале церкви в Пуатье. Он вытесняет более ранний гимн «Christe cunctorum dominator...»^{**}, восходящий к 7, в крайнем случае, к 8 веку и сохраняется во многих вариантах. Редакция «Urbs Hierusalem caelestis»^{***} возникла только в 17 веке при Урбане VIII; в нем заметна необходимость обозначать Иерусалим, о котором поется в гимне, как небесный. В средние века этого делать было не обязательно.

- (1) Urbs Jerusalem beata, dicta pacis visio
Quae construitur in coelis, vivis ex lapidibus
Et angelis coornata velut sponsa nobilis
- (2) Nova veniens e coelo nuptiali thalamo
Praeparata ut sponsata copuletur domino
Plateae et muri ejus ex auro purissimo
- (3) Portae nitent margaritis adytis patentibus
Et virtute meritorum illuc introducitur
Omnis, qui ob Christi nomen hic in mundo premitur
- (4) Tonsionibus, pressuris expoliti lapidis
Suisque aptantur locis per manus artificis
Dispontuntur permansuri sacris aedificiis
- (5) Angulare fundamentum lapis Christus missus est
Qui compage parietum in utroque nectitur
Quem Sion sancta suscepit, in quo credens permanet
- (6) Omnis illa Deo sacra et dilecta civitas
Plena modulis in laude et canore jubile
Trium Deum unicumque cum favore praedicat^{*}.

* «Блаженный град Иерусалим» (лат.).

** «О Христе, Владыко над всеми» (лат.).

*** «Небесный град Иерусалим» (лат)..

* Блажен град Иерусалим, именуемый видением мира, который создается в небесах из живых камней. Этот новый град разубран ангелами как благородная невеста, которая спускается с небес в брачный чертог, готовая в браке соединиться с Господом. Его стогна и стены из чистого золота, врата блистают жемчугами, и благодаря заслугам добродетели из отверстых могил туда внидут все, кто ради имени Христова в этом мире предан поспранию. Руки мастера приготавливают каждый камень занять предназначенное ему место, обтесав и сжав его, и каждый располагают так, чтобы он навеки остался в святом здании. Краеугольный камень в основании здания - это Христос, который опирается на святой Сион. Вокруг него в обе стороны

Три следующие строфы признаются более поздними добавлениями.

Этот гимн – другие гимны и секвенции его перефразируют – говорит со всей отчетливостью: «церковное здание, основание которому мы полагаем и которое мы освящаем, представляет собой отображение Небесного Иерусалима», даже не так: оно и *есть* Небесный Иерусалим; эта мысль тянется «подобно красной нити через вечерню (*vesper*), утреню (*matutin*) и часы (*laudes*) праздника освящения храма» (А. Винтерзиг).

В текстах молитв мессы на освящения храма присутствуют мотивы, передающие «идею жилища Бога, *града на горе, зала Бога (aula dei), небесных врат, скинии молитвы и жертвы*, аллюзии к Иакову, помазавшего камень, предназначенный быть алтарем (на нем он узрел во сне небесную лестницу), к Моисею, воздвигшему Господу алтарь всесожжения, к Закхею, сумевшего принять в своем доме Спасителя».

«Но все они погружены, благодаря *все подчиняющей картине Небесного Иерусалима*, в Откровении св. Иоанна Богослова, в картине вечного преображения Церкви, Невесты Божественного Агнца. Отсвет этого чудесного *небесного видения* образует основное настроение обряда освящения, мессы и службы *dedicatio ecclesiae*, и подобная идея, подчиняющая себе все, наделяет церковное здание его духовным значением» (Хервеген).

Данное значение постоянно заново запечатлевалось в верующих, и в годовщину освящения церкви – посредством литургии, поучение которой связывается совершенно особо с Небесным Иерусалимом, и в неизменно встречающихся ссылках в литургии, в проповедях, гимнах и секвенциях на протяжении всего церковного года. При желании составить себе более детальное впечатление можно перечитать это в изложении А.Винтерзига².

Кроме того гомилетические толкования – для разных эпох христианского культа это еще надо доказать – всегда были озабочены тем, чтобы это значение церковного здания оставалось живым в сознании верующих.

Безжизненность этого значения для праздных посетителей церквей в наше время связана с историческим развитием, которое для Средневековья абсолютно не актуально. В течение всех столетий, составляющих эту эпоху, уравнение «церковное здание=Небесный Иерусалим» усваивалось совершенно непосредственно, и, в крайнем случае, речь должна идти о том, чтобы исторически выяснить в деталях, в какие эпохи и в каких регионах эта символика обретала особый вес и

воздвиглись стены. Весь сей святой и избранный град будет всегда веровать в Христа, и, полнясь хвалебными мелодиями и торжествующим пением, будет славословить триединому Богу (*лат.*) – *Пер. Антонины Калининой*.

² Ср. в римском понтификале «*Ritus consecrationis seu dedicationis ecclesiae*», службу праздника освящения церкви и октавы, равно как песнопения мессы, проповедь, *postcommunio*.

становилась плодотворной для изобразительного искусства. Создается впечатление, что этот смысл подчеркивался уже очень рано и сильно как раз в галликанской церкви.

К этим константным и устойчивым источникам уравнения «церковное здание=Небесный Иерусалим» в дальнейшем примыкают иные письменные и эпиграфические свидетельства, принадлежащие всем столетиям раннего и высокого Средневековья. Причем не в последнюю очередь – аналогии, взятые из изобразительного искусства. Так, например, в образах Страшного Суда блаженные часто изображаются вступающими в некую церковь, призванную воспроизводить Новый Иерусалим (Менцель, I, 397). Еще в 14 и 15 веках из этой церкви, из ее окон и дверей порой лучилось золотое сияние небесного элемента. Это происходит на одной флорентийской картине Фра Анджелико да Фьезоле (Менцель, там же).

С другой стороны, «Новый Иерусалим» уже в Откровении сравнивается не только с Небом, но и с Раем, с Горой Сион, с Невестой Христовой. В связи с этим такой небесный град может восприниматься персонификацией Церкви в ее небесной славе. С подобным уравнением сопрягается и другое уравнение, когда Мария, с одной стороны, отождествляется следуя за Песней Песней (IV), в качестве временного Неба Христа с самим Небом, а с другой стороны – с собственно Церковью: «Significatur per Mariam ecclesia» (Ансельм Лаонский). Именно такое соотнесение крайне существенно для иконологии собора.

Например, Руперт из Дейца идентифицирует Рай с Церковью. Христом очищенное, во Христе собранное, с Богом примиренное и навеки с Ним соединенное человечество и есть Церковь и Рай. (Менцель II, 192).

Но нередко *Новый Рай* представлялся в качестве сада, отождествляясь таким способом с Новым Иерусалимом. В этот сад должны были собираться праведники *перед* Страшным Судом.

Для «духовных» тех столетий с подобным уравнением «церковное здание есть отображение Небесного Иерусалима» соединяются и иные утонченные идеи:

Они знакомы с тем местом из Климента Римского, согласно которому Св. Писание и послания апостолов ведут речь о том, что Церковь не только существует в данный момент, но и *anthen*, то есть в двойном смысле этого слова – и «от начала», и «свыше»³. Другими словами, предмирная Церковь, *Небесная Церковь*, согласно такому пониманию, возникла в тот момент, когда Бог творил чистые сущности, предназначенные прославлять Его постоянным хвалением. Небесная Церковь в соответствии с таким платоническим ходом мысли представляет собой архетип, прообраз земной Церкви⁴, пример для *ecclesia orans*, для Церкви, празднующей литургию. Так что в принципе

³ Прежде всего: Гал, 4, 26-27.

⁴ Clem. Rom., II. Cor. 14, 3.

было возможным рассматривать и небесную церковную *постройку*, о которой говорят тексты Св.Писания, в качестве прообраза земного церковного *здания*. «В единении с Небесной Церковью необходимо поэтому утверждать и Церковь на земле». «Для раннецерковной экклезиологии в Раю таится исток той Церкви, что может быть зрима на Земле» (Хайлер). Мысль Ранней церкви охвачена идеей небесной презкзистенции экклесии, и никогда не удастся полностью и резко обособить ее от идеи небесной презкзистенции церковного *здания*.

ГЛАВА 107 *

Проблема религиозно-исторических предпосылок собора

Художественные феномены, что появляются как результат описанного выше процесса возникновения собора, те формы, в которых собор «воплотился», вызваны «силами» или – если есть желание выражаться более осторожно – «факторами», расположенными по ту сторону формального. Форма есть становление гештальта того, что гештальта лишено, что является чистым качеством⁵.

В принципе кажется возможным посредством спекулятивного рассуждения добиться ясности относительно типа тех факторов, которые вообще способны менять искусство. В качестве же результатов в первую очередь выделяются четыре группы: самопревращение искусства через имманентные художественные процессы; религиозные, соответственно историко-духовные перемены; трансформации в антропологической субстанции носителей искусства; политико-социологические изменения. В общем виде невозможно решить, какие из этих факторов первичные, какие из них вторичные. Грубо говоря, диалектический материализм в качестве первичных раз и навсегда выделяет социологические отношения, биологизм – раз и навсегда «расы» (сплав рас), спиритуализм – духовные факторы, эстетизм – имманентные художественные. Но это означает историческую абсолютность: так сказать, разрубание узла проблем.

Вопрос переносится на конкретное поле, если попытаться его эмпирически решить перед лицом определенного исторического явления: в данном случае – перед лицом собора. Ответ возникает только на основе четко обрисованного исторического материала.

Так, например, можно показать, что одну часть художественных феноменов можно свести к тенденциям, которые мы устанавливаем в современной собору религиозной истории. Причем дело обстоит вовсе не так, будто религиозные явления «обуславливают» явления из области искусства. Наоборот, определенные тенденции, что привели к изменению религиозного созерцания, влекут за собой и превращения

* Главы 107-110 – из раздела VI «Религиозно-исторические предпосылки собора» Второй части «Возникновение собора» – прим. пер.

⁵ Это утверждение в данном случае может высказываться исключительно в виде тезиса. Более обстоятельно относительно всего этого вопроса – в самостоятельной работе: «Принципы науки об искусстве».

художественного созерцания. И это вовсе не что-то неопределенное, присутствующее будто бы в произведении, типа «миросозерцания». Применительно к каждому фактору поддается определению постепенно и с все большим приближением нечто куда более конкретное, более ограниченное и являющееся при этом разновидностью действительности-деятельности.

В результате получается, что возможно рассматривать в качестве взаимодополнительных пар тенденцию к световому пространству – и световую мистику, тягу к наглядности, поэтизацию – и стремление приблизить Божество, приближаясь к Нему, новую рациональность конструкции – и рационализм схоластики, новое желание зрелищавидения – и новый субъективный подход к произведению искусства, мирскую составляющую собора – и образование нового «мирского» культа. И в каждом из этих случаев удается объяснять все эти пары с помощью одних и тех же действующих фундаментальных сил, которые не выводимы из предыдущего исторического положения, но являют собой нечто «новое», что вначале существует в лучшем случае в виде контура.

Кто склонен позволять себе сильное огрубление, тот может подобные базовые силы персонифицировать: в Бернарде Клервосском – новый образ Бога и новое отношение к Нему, в Гуго Сент-Викторском – новую мистику света, в Абельяре – новую обостренность рационального мышления и в Сугерии – новый взгляд на искусство.

ГЛАВА 108

«*Deus propinquior*»

Вряд ли существует более могучий и более богатый по последствиям импульс в религии и искусстве 12 века, чем тяга любым способом Бога и все божественное *делать ближе*, представлять Его в актуально настоящем*. Подобное совершается с разных точек зрения и самыми разными способами. Гениально, пускай и несколько односторонне, все это узрел еще в 1911 году Вильгельм Воррингер: «В пределах средневекового созерцания выглядит чем-то совершенно новым и совершенно неслыханным подобный поиск Божественного *не только во внечувственной абстракции* по ту сторону земного и человеческого в царстве сверхъестественной необходимости, но и в фокусе самостоятельного Я, в зеркале внутреннего созерцания, в упоении душевного и судорожного восторга» (Воррингер, 120). И еще точнее:

* Мы здесь переводим как «представлять в актуальном настоящем» в высшей степени многозначный термин *vergegenwärtigen* (*Vergegenwärtigung*), предполагая в других местах иные варианты перевода в зависимости от стилистического и смыслового контекста, имея в виду, что это немецкое слово представляет собой кальку латинского *representatio* (поэтому самый точный перевод – именно «репрезентация», «актуализация»). См. разъяснение этого слова в Предисловии к: Э.Гуссерль. Идеи к чистой феноменологии... М., 1999 (пер. А.В.Михайлова), где «переводом подходящим» признается «реактуализация» (с. 12).

«Посредством мистики, таким образом, в готику проникает чувственный элемент».

Всякий порыв выражает себя, прежде всего, через отношение к центру культа и церкви: через восприятие Таинства алтаря.

Начиная с Исидора Севильского существует тенденция «за счет игнорирования символики Таинства рассматривать его почти исключительно с точки зрения *наглядной актуальности*» (Юнгманн). После Ансельма Лаонского (ум. 1117) и Вильгельма из Шампо (ум. 1121) становится ясным, что «в таинстве наглядно является в настоящем не только Тело и Кровь Христа, но и – всякий раз – *весь Христос, totus Christus*». «Тем самым ок. 1120 г. была обретена формула, что соответствовала и народному способу понимания, и согласно которой в литургии не столько приносилась жертва, сколько почитался явившийся в настоящем Христос». «*Евхаристия превратилась в эпифанию, в пришествие Бога, Который предстает посреди людей и распределяет среди них свою милость*» (Юнгманн). Это событие «*revolutionized the externals of Mass; genuflection hitherto unknown in the western rite, where proper reverence of the priest was the profound bow, was introduced in the XIII. century. Bells began to be used to warn the people of the approaching consecration; candles were introduced to mark the solemnity of the moment*»* (Браун).

Это приближение Христа не сопровождается Его видимостью для чувственного зрения; в целом Он остается сокрытым в образе гостии. Однако же примечательно появление в 12 веке более или менее достоверных чудес, в которых Христос телесно открывается в гостии. В общем, это приближение одновременно и пространственно, и мистично.

Понятно, что теперь взгляд направлен на вочеловечившегося, исторического Христа и его явления на земле. «Для нового благочестия, провозвестником которого стал Бернад Клервосский, на первый план выдвигается образ вочеловечившегося Спасителя... Бог приближается к человеку и слагает с себя знаки пугающего нас величия, исключаяющего отношение полного любви доверия» (Вайзе). Внимание особенно обращено на человеческие черты земного Христа, на слабость, страдания и искушение. Своими страстями Христос соучаствует в жизни страждущих и искушаемых. «*Quo quidem experimento non dico ut sapientior efficeretur, sed propinquior videretur*»**. «*Deus tuus factus est frater tuus*»***. «*Per quam experientiam non illi (sc. Christo) scientia, sed nobis fiducia crevit,*

* «Революционизировала внешнюю сторону мессы; коленопреклонение до сих пор было неизвестно в западном обряде, в котором подобающее почитание священника выражалось в низком поклоне, введенном в 13 веке. Начинает использоваться колокольчик с целью предупреждения народа о приближающемся освящении; свечи были введены, чтобы отмечать торжественность момента» (англ.).

** «Не стать более ведущим призван был Христос в том опыте, но, прежде всего, явиться нам ближе» (лат.).

*** Господь твой сделался тебе братом (лат.).

dum ex hoc misero genere cognitionis is a quo longe erraveamus factus est propter nobis»^{****} (Бернард Клервосский).

Только подобное приближение Бога – однажды в истории и ежедневно в Таинстве алтаря – делает возможным и нам с нашей стороны приблизиться к Нему: это происходит посредством пространственного приближения, – например, в паломничестве к святым местам, – но это происходит и посредством души, чувства и рассудка.

И такое сознание близости Бога обуславливает новое целостное ощущения жизни.

«Любовь становится преобладающим импульсом благочестия, двустороннее отношение любви привлекает Бога и человека ближе друг к другу». «Magnam ergo vim habet caritas. Tu sola Deum trahere potuisti de caelo et terram» (Гуго Сент-Викторский).

Так как момент личностного восприятия все сильнее выдвигается на первый план и любовь возвышается до уровня господствующего аффекта нового благочестия, более ориентированного на чувства, то потому заметным образом *сокращается пропасть между надмирным царством и человеком*».

Но именно в том поколении, что непосредственно предшествовало этому времени, благочестие было захвачено аффектом боязни и дистанции.

Это похоже на чуть более раннее превращение в известных направлениях восточного христианства и его искусства благоговения пред величию бесконечно далекого Бога в страх перед Ним (на подобное обратил внимание Брунов). «В страхе и трепете пред Богом» находится поколение, что измыслило порталы Муассака, Отена, Везле, то поколение, что наделило «Deum tremendae majestatis» чертами опасной мощи, а святых – одухотворенной «fragilitas». Колесо жизни – символическое выражение того чувства мира, что испытывают в неумолимом Суде. В остающейся пока еще романской Германии у Отто фон Фрайзинга (1111-1158), то есть в поколении, *следующем* за первым «готическим» поколении во Франции, продолжает господствовать подобное пессимистическое чувство жизни, чувство «volubilitas rerum», «series mutabilis rerum», «varies humanae miseriae», «humana fragilitas», ожидание скорого и всеобщего обвала земного бытия. «Cadimus cum cadente, labimur cum labente, volvitur cum rotante, postremo perimus cum pereunte».

Но все это – только внешнее обострение значительно более древнего ощущения мира и жизни; ибо уже Григорий Турский ведет речь о «terror dei», а Павел Дьякон – о «terribilis vultus dominantis».

И подобному у Бернарда (1090-1153) противостоит новое переживание жизни и Бога. «Amor tollit timorem», «amor nescit reverentiam...» – излюбленные слова святого Бернарда, постоянно

^{****} Благодаря этому опыту не мудрость Христа, но наша вера возросла, потому что через это познание несчастий тот, от кого мы так долго отклонялись в своих блужданиях, приблизился к нам (*лат.*).

встречающиеся в его текстах. Их можно было бы в качестве девиза расположить над всем религиозным развитием того времени (Вайзе, 137). «Душа любит пылко, она так упивается своей любовью, что перестает обращать внимание на величие». А в позднероманское время любовь была «приглушенным гневом».

Как в очеловечивании надмирного, так и в стремлении выстроить посредующие инстанции между Богом и человеком, *приблизить потустороннее, наделив его доступными формами*, удается постичь то самое исчезновение дистанции, благодаря которому религиозные перемены 12 века приводят к формам благочестия, характерным для второй половины Средневековья (Вайзе, 142).

Такое новое отношение к Богу, подразумевающее Его благую любовь, естественным образом соединяется с теплотой чувства и богатством *поэтического* восприятия. Христос становится «сладчайшим гостем и женихом души». Бернардом была высвобождена та пылкая любовь, которую Позднее Средневековье посвятило страждущему Спасителю. На Него обращены метафоры девственного желания и мечтательной нежности, цветочные сравнения и часто несколько манерная церемонность изнывающей страсти (Вайзе, 134). Св. Бернарда удачно сравнили с «трубадуром и герольдом божьей любви» (Линхардт).

В этом смысле Бернарда можно назвать «основателем не столько спекулятивной, сколько аффективной мистики Средневековья» (Вайзе, 134).

Начавшееся у Бернарда достигло своего апогея у св. Франциска Ассизского:

«Если развитие более субъективного и эмоционального направления благочестия обеспечило как раз самое существенное обновление религиозного настроения, зародившегося во Франции», то «Франциск Ассизский порожденное Бернардом Клервосским “благочестие 12 века” укоренил во францисканском движении» (Вайзе, 236). «Бернард стал предшественником Святого из Ассизи в его акценте на личную любовь к Христу и в полном чувств соучастии в страстях; во Франциске христологическая мистика Бернарда нашла свое завершение».

Полностью в пределах мышления Бернарда вращаются его ощущения, когда он посвящает Богородице особое, «просто невыразимое поклонение», потому что Она, как он предпочитает говорить, «сделала Господа Славы нашим братом». В созерцании и молитвенной жизни Бернарда Клервосского первый план занимает образ страждущего Искупителя. И этот образ Бернард открыл навстречу любящему *вчувствованию* западного благочестия. О Франциске В. фон ден Штайн говорит, что для него *божественное никогда не было далеко, оно для него было настоящим, всегда доступным чувству*. В новую фазу этот всемирно исторический процесс приближения Бога вступает в «*imitatio Christi*», которое вело к «во-ображению» ранее далекого Христа в *современном* человеке (см. с. 509).

И уже полностью обращенным в субъективное мистическое переживание звучит это у Майстера Экхарта в 14 веке: «Бог стал мне более близок, ибо я стал для себя более собой - *mîn wesen hanget daranb daz mir got nahe unde gegenwertic sî*».

ГЛАВА 109

Приближенный Бог и приближенное Небо

Уже с давних пор было понято значение этой религиозной перемены для изобразительных искусств в узком смысле слова.

«Начиная с ранней готики, совершается переворот, не только ведущий в сторону все более сильного приближения к действительности, впрочем не только с формальной точки зрения» – при этом, конечно, необходимо более точно определить, что теперь есть «реальность» и что этим словом называется – «но и приводящий в куда более интимное соприкосновение с посюсторонними сферами мира Божественного» (Вайзе, 141).

«Путь искусства, под влиянием религиозных изменений, происшедших в 12 веке, постепенно ведет от трансцендентального» – лучше сказать: трансцендентного – «величия и удаленности от посюстороннего бытия к понятному, близкому к земле наглядно близкому» (Вайзе, 142).

Перемена в воспроизведении Страшного Суда – особо отчетливое доказательство того самого исчезновения дистанции и появления нового, освобожденного от испуга и страха, доверительного и любящего благочестия. «Если в сценах Суда над миром, подобных Муассаку или Отену, Второе пришествие Господа расписывается со всеми ужасами сверхземного блеска и визионерского, подавляющего величия, то теперь, в тимпанах французских соборов их место занимает новое восприятие темы, которое вдохновляется уже не Иезекиилем и не Апокалипсисом, а словами евангелиста Матфея и передает Спасителя в скромном человеческом облике, со всеми указаниями на Его страдания», с Марией и Иоанном в качестве заступников за человеческий род. На этой перемене основана, в общем и целом, «евангельская», человеческая «иконография раннего 13 века. Она подготовлена в теологических текстах этого времени и, прежде всего, – в писаниях св. Бернарда Клервосского.

Христос не является уже в образе Бога ради Суда над миром. Даже отвеса божественного всемогущества и величия вынести не дано никому. Но теперь возникает и мягкий образ человека. «Бог-Отец передал Сыну власть судить, и сделал Он это не потому, что это Его Сын, а потому что Он Сын *Человеческий*. О, истинно милосердный Отец! Он хочет, чтобы люди судились Человеком, чтобы при виде трепета и замешательства злых возрастало доверие у избранных при взгляде на Судию, схожего с

ними...»⁶. «...Добрым причитается то, чего лишается Величие. Perfecto accessit pietati quicquid majestati visum est depereisse»⁷.

Этот вывод до сих пор был плодотворным для изобразительного искусства, а не для *архитектуры*. Ясно постичь эти контексты позволяет только данное новое понимание того, что *собор представляет собой чувственно-поэтический образ приближенного Неба*, в котором верующие со всем своим разумом и всеми своими чувствами переживают открывающегося сейчас Христа в ныне являющемся небесном отсвете. И для собора как архитектуры буквально подходят следующие слова: «В 12 веке происходит сближение небесных сфер с земными» (Вайзе, 152).

При этом нельзя пропустить две вещи.

Во-первых, означает нечто совершенно разное: приблизить ли к образным представлениям Христа, Который являлся человеком среди людей, или Небо, которое не лицезрело никакое земное око. Здесь перед силой воображения становится наивысшая задача, которую только можно себе помыслить. Строго говоря, эта задача превосходит всякие возможности воображения. Но тем самым становится еще раз понятным, что *одинаковые* корни и у нового реализма, направленного по существу на земное явление Христа, и у нового искусства человеческой фантазии, ориентированного по своей сути на сверхмирное явление Неба (и Ада).

Во-вторых, столь же правилен и плодотворен вывод, что от Бернарда зависит нечто большее, чем только новые иконографические темы собора. Однако нельзя не замечать другого: с христологической точки зрения у Бернарда центр созерцания расположен в ином месте, чем у художников собора. Там, у Бернарда, все направлено на униженность слабого, «презренного» и жалкого Христа, будь то бессильное дитя в своей наготе, будь то страдающий человек. Здесь же, у художников собора, хотя все тоже устремлено на вочеловечившегося Христа, но еще больше – на Христа *воскресшего*. Ведь совсем не случайно, что в литургическом зрелище в первую очередь изображается именно явление Воскресшего. В соборе, таким образом, все устремлено на человеческое величие, можно сказать – на человеческую красоту. Собору присущ «beau-dieu».

Бернардинский образ Христа, соответствующие ему благочестие, «созерцание» и форма христианской жизни, – все то, что обозначается как «натуралистически-человеческий реализм» (Калес), предвосхищают те образы мыслей, что становятся плодотворными для искусства лишь начиная с позднего 13 века, причем как раз в *анти-кафедральных* течениях, воплотившихся впервые в искусстве нищенствующих орденов Севера. В этом искусстве церкви нищенствующих орденов смогут обрести подобающие им реалистически-земные архитектурные церковные формы подобно тому, как в городском бургерстве они находят свою

⁶ Berrnhard, Sermones, S. 619

⁷ Ibid., S. 623

социальную среду. Собор же и его искусство представляют собой «церковь и искусство не бюргера-горожанина, а епископа» (Баух), вообще, искусство епископата, теснейшим образом связанного с французской короной (см. главу 133).

И потому исключено, чтобы «отцом соборов» стал именно Бернард, так резко судивший об общем убранстве третьей церкви Клюни, так жестко критиковавший управление Сугерия перед 1127 годом и требовавший для своего ордена следование художественному идеалу новой простоты. Он допускал ценность церкви Сугерия и нового искусства собора исключительно для епископских надобностей, когда «пожалуй, необходимо в большей степени учитывать плотские настроения народа».

Однако и бернардинизм, и собор коренятся в новом чувстве, которое узревает «*deus propinquit*» и в котором желание *видеть* обретает прежде неизвестное значение.

«В эпоху св. Бернарда происходит неслыханное ранее смешение чувственного с духовным, земного с небесным» (Векслер, 249).

ГЛАВА 110

Желание «видеть»

И у Бернарда не трудно найти склонность посредством *чувственной активности глаза* овладевать духовной и сверхприродной реальностью мистерии (Калес, 132). Это, так сказать, субъективная альтернатива нового объективного восприятия-понимания таинства как эпифании Христа (глава 108).

«То, что мы в состоянии видеть глазами в этой евхаристической эпифании, представляет собой только сакраментальную оболочку Его Тела и Его Крови. Но потребность видеть, свойственная 12 веку и векам последующим, с великим усердием и пылом обращалась именно на это. Требовалось лицезреть то самое, что в таинстве было наглядно в *настоящем*. Осознавая себя недостойным для особого явления ему Спасителя в его человеческом облике, обычный христианин по крайней мере желает охватить своим взглядом ту внешнюю оболочку, под которой Он скрывается. Для него это заменитель сакраментального причастия, которое в его жизни случалось не часто» (свободный пересказ по Юнгману). Говорят о причастии глазами (Хервеген, 53). Антон Л. Майер видит в этом желании телесного смотрения на святыню *прорыв народного элемента* в литургию; мотив смотрения глубоко укоренен в народных верованиях. «Мы можем утверждать, что эта перемена осуществилась благодаря проникновению извне и снизу; что при страсти к смотрению, при той радости, что возникает при взгляде на священные вещи, речь идет о наступлении «духа времени», то есть о силе, первоначально внецерковной, чисто человеческой, но связанной с мессой. И чем далее движется вперед Средневековье после 12 века, тем сильнее возвышает

народное благочестие свое требование зрелища, причем применительно не только к Таинству алтаря, но к святым местам и реликвиям».

Во Франции рядом со св. Бернардом существует и Гуго Сент-Викторский, защитник этого настроения, связанный теснейшей дружбой с Сугерием. Он замечает: «qu'ils (верующие-миряне) pouvaient plus facilement s'unir à l'esprit du Christ en utilisant des données des sens» //что они (верующие-миряне) могли легче соединиться с духом Христа, опираясь на чувственное восприятия (букв. данные чувств)// (Дюмуте). Здесь все еще сохраняется остаток того понимания, что впечатляюще отстаивал Псевдо-Дионисий Ареопагит: будто как раз чувственное видение подчиняется духовному зрелищу – в известном смысле уступка чувственности и слабости мирян. Но зрелище обретает еще большее достоинство, когда Гуго в другом месте аргументирует: «Le Christ est présent corporellement, puisqu'il est en quelque sorte accessible au regard, in visu». //Христос присутствует телесно, поскольку он каким-то образом доступен взору, in visu//.

Недоступное обычному верующему предназначено редким избранным. Умножаются чудеса, Связанные с хостией. В 1153 году в Брене одна иудейка видит маленького ребенка на месте Хлеба (причем остается открытым вопрос, не идет ли речь об искушении демоническими силами), а уже в 1124, согласно Гиберу из Ногена, один мальчик видел телесно Христа в гостии, элевация которой началась, видимо, уже до 1120 года (Дюмуте).

Для великой цистерцианки, св. Гертруды из Гельфта (род. 1256, ум. 1311) «et pour beaucoup de spirituels voir l'Hostie c'était de quelque façon voir le fils de Dieu des yeu du corps, selon l'oraison prescrite par la regle des recluses anglaise (Ancren Riwle). Après l'invocation à l'élévation c'était un avant – goût de la vision face à face de Jésus au Paradis». //и для множества священнослужителей вид гостии был своего рода лицезрением Сына Божьего телесным взором, как в молитве, предписанной в соответствии с правилами английских затворников (Ancren Riwle). После воззвания к возношению даров это было предвкушением встречи лицом к лицу с Иисусом в Раю»//. Без сомнения по аналогии с этим зрелищем гостии для верующих 12 века вид собора, в первую очередь его внутреннее пространство было предвосхищением в богослужении будущего зрелища Небесного Иерусалима лицом к лицу.

Таким образом, в этом более универсальном процессе только один из частных феноменов – приход такого искусства, которое до предела апеллирует к чувству (причем, опять же, речь идет не только об изобразительном искусстве в узком смысле слова, но и об архитектуре, насыщенной отобразительным смыслом). В этом контексте находится и новая чувственность музыки.

О возвышении реликвии, о ее утверждении на обозрение речь уже шла. «Готика меняет облик реликвариев, которые с этого момента становятся *духовными демонстрационными сосудами*, делающими

доступной для глаза святая святых; обнажение и показание реликвии – характерно для готической эпохи» (Штукельберг). И начинается подобное именно в 12 веке. С этой точки зрения и сама элевация гостии – только одно из многих новшеств, ориентированных на удовольствие от созерцания, при котором святыня становится до предела видимой.

Одним центром всего данного движения оказывается Франция, другим – Рейн.

Все это постоянно усиливается. Показ гостии удлиняется, элевация повторяется, начинает воздвигаться и потир. До сих пор закрытый реликварный ковчег становится открытым, металлические стенки дополняются стеклом; в качестве новой церковной утвари появляются демонстрационные сосуды, остенсориумы, монстранцы. *Человеческое растроганное прикосновение-усвоение святыни* превращается в важнейший момент поклонения (Ант. Л. Майер). Моментом поклонения и моментом искусства.

Конечно, это чудо, что в видении св. Бернарда Клервосского *изображение* Распятого оживает и является в самостоятельном действии – обнимая погруженного в молитву. Но это одновременно это и сильнейшее выражение процесса надления образа наглядностью, объединения небесного и земного посредством изображения (Т.Мюллер).

ГЛАВА 168*

Св. Писание, поэзия и образ. Художник как «поэт». – «Видение».

Язык мифа – песнопение, но миф – не поэзия. Только когда воодушевление, вызванное собственно мифом, отворачивается от земного, оно обретает конкретные формы, формы поэзии.

А. Боймлер.

При выяснении, что Gesamtkunstwerk собора необходимо причислять к «изобразительным» искусствам, «внутренние» следствия собора обретают новую логическую последовательность.

Те же самые силы, что породили собор, продолжают действовать и далее в том же направлении с присущей им внутренней динамикой, создавая новые выразительные формы, которые ведут уже за пределы собора.

Событием с далеко идущими последствиями можно назвать *мощное расширение «игрового пространства» поэтической и сочинительской силы воображения*, той силы, что находит свою

* Главы 168-172 – из раздела XI «Наследие собора» Третье части «Последствия собора» - прим. пер.

реализацию с середины 12 века и величественнее всего проявляется в собственно соборе. Эта сила охватывает *все искусства*.

Для всего Средневековья (в том числе и для позднего) существенно следующее утверждение: в изобразительных искусствах предметом изображения становится только то, что прежде присутствовало в «Писании», будь то Св. Писание (и этот источник «образоутверждающий» по преимуществу), будь то канон мессы, будь то некоторые иные тексты, которые в этом смысле обладали для Средних веков, так сказать, канонической значимостью, например, «Психомехия» Пруденция. (Вопрос о том, какие тексты в этом смысле надо причислять в те или иные эпохи к каноническим, требует особого исследования).

Но возникновение собора делает особенно отчетливым, что с 12 века между объективными сферами «Св. Писания» и изображающим что-либо произведением искусства вклинивается субъективная сфера поэзии. Тот образ Неба, который наделяет гештальтом собор, не есть верное предмету наглядное представление текста Писания, подобно образу Неба оттоновского паникадила. Скорее он связан с интерпретацией текста Писания со стороны духовного поэта или даже профанного поэтического произведения. Эта новая сфера поэтизирующей и сочиняющей фантазии (внутри этого явления еще только предстоит дать более точные понятия) обладает основополагающим значением для «образных» искусств.

На протяжении всего нашего исследования указывалось, что многие образы собора имеют свои прообразы в поэтических творениях. Подобно тому, как у архитектуры, – по крайней мере, у классических соборов – предположительно существует «поэтический корень», точно так же имеется поэтический корень и у нового «рыцарского» образа человека. Поэтические корни есть и у инфернальных образов собора. Даже в любовных описаниях цветов поэтическое творчество предвосхищает пластику (Карлингер, 186). Если даже *тезис школы Георге о постоянном и повсеместном примате поэтического творчества перед изобразительным искусством*, заходит слишком далеко, то, тем не менее, он, несомненно, действует с *этого* времени и надолго. Только с конца 18 века появляются новые источники образной инспирации (прежде всего, сновидение): изобразительное искусство освобождается от своей поэтической подосновы, изобразительная «фантазия» становится автономной.

При этом подобная промежуточная сфера поэтического творчества, опосредующая «писание» и «образ», сама может наполняться фантазией художника, создающего изображения: *последний превращается из оформителя символов «писания» в «поэта»*. Это прекрасно и верно было обнаружено Дворжаком: «Эпоха великого искусства фантазии... фактически начинается уже готикой». Мы же добавляем: именно собором. 12 век в этом смысле, действительно, «весна всевластия фантазии», и собор – первая в изобразительном искусстве

величественная манифестация «поэтического» (в узком смысле этого понятия).

Именно тогда совершается *поэтизация религиозного*; «поэтизируется» даже то, что принадлежит самому культу (Ант. Л. Майер). Этой поэтизации нет аналогий ни в каком периоде всемирной истории, разве что в греческой религии и греческом искусстве. Мир богов Гомера, в сущности, обладает поэтическим характером (Боймлер). Так что и с этой стороны можно понять соприкосновение *готических* и *греческих* форм в кульминации «классического» собора. Но с другой стороны, нигде на Западе, кажется, не происходит поэтизация литургических текстов раньше, чем в *кельтском* регионе (указание Отто Мауера).

В целом, допуская сильное огрубление, можно сказать следующее: вплоть до 12 века «образное» искусство, а также архитектура (в той мере, на сколько она представляет собой «образное» искусство), покоятся на фундаментальном основании «писания», с 12 века и по поздний 18 – на основании «поэтического творчества» и после – на основании «автономной», лишенной почвы фантазии. Обособление поэтической, «эстетической» сферы – то есть художественной и тем самым нередко и «художественной» – совершалось в 12 веке под покровом и, если есть желание так выражаться, под протекторатом культового начала. И тем самым было положено начало неслыханному эволюционному процессу. Следующим решительным шагом станет сотворение особого царства поэтической фантазии в формах ожившей античности, которая уже не является *numina*. Это самое царство, на равных правах с христианским образным миром, будет вплоть до конца 18 века новым основанием для всех иных областей изобразительного искусства. И последний шаг в этом направлении – провозглашение, начиная с позднего 18 века, автономии образной фантазии, которая избавляется от несущего основания письма и поэзии и под конец рискует упразднить собственную сущность вместе с изгнанием языкового элемента из изобразительного искусства (и из музыки, как показали работы Альберта Швейцера и Шенка).

Там же, где дольше всего удерживается спиритуализированное изображение позднего Средневековья, в сферах наивысшего просветления, в световом поле стен из самоцветов, – там дольше сохраняется и связанность такого изображения с «писанием» и «словом». Вполне справедливо А. Шмарзов применительно к западным окнам Шартра подчеркивал преобладание языкового начала, господство над «искусством образа» «искусства слова» – или, если точнее, слово-образа.

Одновременно с поэтическим творчеством изобразительное искусство 12 века открывает и другой источник инспирации: «видение», причем те его формы, что имеют *телесный* характер и в своей доступности зрению подходят для настоящего восприятия. Древняя Церковь ценила такие видения ниже, чем контемплацию, свойственную «*intellegentia spiritualis*», подчеркивалась даже не безопасность такого созерцания (Дионисий Ареопагит). Теперь же оно претендует на тот же

(если не большой) ранг, что и «*intellegentia spiritualis*». Во всяком случае, это признак победы народных экзотерических направлений над эзотерическими. В меньшей степени этим источником питается образность небесная, гораздо сильнее – образность inferнальная, которая с 12 века покоится по существу на подобных видениях, особенно на видении Тундала. Чуть в меньшей степени из этих источников питаются образы святых: пример тому – образ Пьеты 14 века (Пиндер-Бенц). Не редки также случаи, когда поэтические представления высокой степени жизненности смешиваются с истинно визионерскими элементами.

ГЛАВА 169

*От макрокосмического «образа» к микрокосмическому.
«Картина».*

Натиск на «зрение» действует и далее. Отчетливее всего его можно проследить в формах почитания Св. Даров. Установление Праздника Тела Христова папой Урбаном IV в 1264, его повсеместное введение с 1311 означает первую кульминацию культа Господа, Который зрительно присутствует в настоящем. Это событие имело своим последствием практику демонстрации на длительный срок Св. Даров, что в некоторых местностях Европы в позднем 14 веке приводило к постоянному показу гостии на протяжении всего года. Подобная потребность видеть создает прежде христианству неизвестную форму *монстранца*, остенсориума, уже в названии которого проступает новое отношение к Таинству алтаря. В нем предпочитают использовать уменьшенные мотивы, взятые из формального круга собора. В известном смысле уже фасад собора был «монстранцем», подобно тому, как позднее монстранцы существуют в виде церковного фасада. В них гостия занимает место солнечного окна-розы⁸. С середины 14 века возникают христофорные процессии со святыней, которую *видно* как несут, благословение гостией в монстранце и показ Св. Даров ради сакраментального их почитания. Благодаря этому появляются и сакраментальные табернакли. Следствием этой нарастающей видимости и продолжительного наглядного присутствия оказывается исчезновение страха перед тайной. Уже с начала 15 века осуществляются реформы, направленные против этого, и, начиная с 16 века, страсть рассматривать освященную гостию идет уже на убыль.

То же самое желание видеть, что создавало совершенно новые формы в неуступчивой области культа, вызывает к жизни и совершенно новые формы искусства.

Ни раз уже подчеркивалось, что вместе с появлением «готического» искусства происходит переход от знаково-образного изображения к изображению чувственно-наглядному. Раньше живописи этот переход совершается в скульптуре, особенно в скульптурном

⁸ Пример – у Брауна (Braun. Altargerät, Abb. 228)

орнаменте. Но еще раньше, чем в скульптуре, подобный процесс свершается в церковном здании, а раньше всего – в поэтическом творчестве – и данное достижение представляет собой главную новость.

Крайне показательно, что при всем этом новое чувственно-образное изображение начинается с темы, «которую никакое око не видело», а именно – с чувственно-наглядного изображения Неба. Изобразительные средства первыми доросли до передачи подобного предмета, ведь «правильность» такого изображения не в состоянии перепроверить никакой опыт. Этому полностью соответствует то, что, согласно Фосслеру, «наглядное, живописное описание в романе 12 века пока нацелено исключительно на чудесное, но никак – не на достоверно-природное». Мне кажется, величайшее значение имеет тот факт, что у нас на Западе чувственная красота «природы» была заново открыта посредством созерцания драгоценных самоцветов, то есть, благодаря как бы материализованному свету, который принадлежит человеку, но происходит от света небесного. Смелости фантазии, что отваживается при помощи самых сильных чувственных красок «сочинять» то, как могло бы выглядеть Небо, скоро будет достаточно, чтобы рискнуть и представить себе «живьем» внешний облик небесного. Но только подобное желание приближает новую скульптуру к скульптуре греческой классической эпохи. Именно эту близость так часто пытались постигнуть. «Теперь, во вратах второго райского сада Христос является чувственно доступным, подобно какому-нибудь античному божеству. Но то, что его отделяет от античного божества, – так это воскресшая жизнь» (Х. Шраде).

Потому-то в данное время делаются попытки в рельефе и живописи приблизить к чувствам возможный *внешний вид* тех сцен, что разыгрывались когда-то согласно сообщениям Св. Писания. Мы слишком легко склоняемся к тому, чтобы представлять эти попытки как несовершенную историзацию. Но для 13 века «внешний вид» этих событий в не меньшей степени уклонялся от перепроверки, чем наружный облик Неба и всего небесного, относительно которых тоже отсутствовал естественный опыт. Однако именно поэтому подобные предметы оказывались доступны наглядному представлению посредством представляющей фантазии.

Та же самая тяга, что в соборе вела к утверждению Неба, наглядно-доступного для глаза, охватывает и живопись и творит нечто совершенно новое, нечто бесконечно богатое по последствиям: *образ как микрокосмос*. И это деяние, значимость которого трудно переоценить, связано с одним человеком: имя ему – Джотто. Никто не постиг это лучше Т.Хетцера. Его выводы еще долго не будут признаны и оценены в достаточной степени. В плоскостной образ вмещается не просто воспроизведение пластического – это прежде делалось уже византийцами – но передача архитектурного, что по-новому организует все изобразительное пространство.

Начиная с Джотто, образ «строится» в необходимо строгом смысле слова; образ теперь содержит в себе сущность архитектурного, пластического и живописного, расположенных в плоскости. Этой сущностью является изобразительная «сцена». Предметы изображения отныне связываются с «почвой»; они *говорят «да» земле* (Ринтелен).

«Только теперь написанный образ становится единым *видимым* миром, *микрокосмосом*, в который зритель как бы заглядывает снаружи, подобно зрителю трагедии» (Гомбрих). Такая сценичность изображения – крайне существенная его черта. «Зритель теперь не обязан быть знакомым с событием, он скорее должен представлять в своем воображении, как данное событие разворачивалось или как могло разворачиваться».

В этом смысле «картина» (пожалуй, небесполезно закрепить подобное наименование за новой изобразительной формой) представляет собой микрокосмический и индивидуальный *Gesamtkunstwerk* в противоположность коллективному и макрокосмическому *Gesamtkunstwerk*'у собора. При этом, если следовать глубокому и недостаточно понятому наблюдению Теодора Хетцера, «картина» оказывается *преемницей собора*. «Именно тем, что определяет всемирно историческое значение и будущее исключительное положение Джотто, является соприсутствие в его живописи закона и величия архитектуры и пластики; *его фрески наследуют собору* (Хетцер, 50).

Но одновременно микрокосмос картины представляет собой и противоположность собору, ответную ему реплику. Картина такого типа в соборе места бы не нашлось. Причем не из-за стилистических соображений (как раз такого рода связей достаточно), но потому что иллюзионистическому миру собора противостоит самостоятельный иллюзионистический мир, затягивающий в себя зрителя и одновременно абсорбирующий все, что находится вне картинной «рамы», отказывающий всему этому в праве на существование. Наоборот, данная изобразительная форма возможна, например, в алтаре новой церковной формы, которая сама – всего лишь дом-жилище, а не произведение отобразительного искусства.

Историческое воздействие данного создания даже превосходят последствия собора. Картина продолжает порождать новые образования и тогда, когда уже давно в прошлом время *и* собора, *и* антисоборной церкви нищенствующих ордеров. Живопись перенимает у архитектуры ведущую роль. Изобразительная форма, созданная Джотто – это «эпоха» в самом строгом смысле слова.

Но этот новый самодостаточный микрокосмос – творение (руко-творное творение) *отдельного* человеческого существа. Он полагает начало эпохе, придающей творческой индивидуальности значение, которым прежде изобразительные искусства никогда не обладали.

ГЛАВА 170

Изображение, доступное чувствам, представленное в настоящем и отражающее

С переходом к наглядно-чувственному искусству, к «искусству явления» (В. Пиндер) теперь и в живописи – как прежде в архитектуре – встает проблема пространственного, проблема воспроизведения на плоскости гомогенного пространственного фрагмента, причем воспроизведения, соответствующего естественному опыту. Ибо проблема пространства *обязана* возникать в тот момент, когда зрение устремлено на чувственное явление (Хауттманн). С этим связана проблема перспективы, от которой отныне живописец уже не может избавиться. Художники оказываются во все возрастающей степени озабочены перспективой как средством в собственном смысле слова *обмирщения* (Х. Шраде) мира их образов.

Внутри этой новой живописи одна за другой являются ступени наглядного представления в настоящем. Прежде всего, надо сказать следующее: «наглядно представлять в настоящем» не означает того, что предназначенное для изображения схватывается в определенный временной «момент» своего настоящего. Наоборот, делается попытка поместить предназначенное для изображения перед глазами вместе с той присущей ему специфической телесностью, с теми «случайными» подробностями, что характерны для земной действительности явления. И особенно – с тенями, которые отличают реального человека от прославленного и преображенного, которые гарантируют осязаемую (тактильную) действительность. Только теперь возникает «портрет» людей, мест, событий (исторический событийный образ). И этот «портрет» понимается как воспроизведение (Bildnis) такой сущности, которую можно назвать ее собственным именем, как воспроизведение, претендующее на «похожесть». Целое множество вещей, не относящихся к «сущности» изображаемого – будь этим изображаемым священное пространство, священное лицо или сцена – добавляется в процессе, так сказать, «расписывания» (в смысле представления) темы. Ведь именно земной опыт подсказывает, что обыденная видимость окружена подобными случайными вещами. И в соборе (а прежде в поэзии) по крайней мере, это было намечено. Например, в натуралистическом изображении листы на капители конкретное растение, взятое из повседневного окружения и *поддающееся именованию*, повторно узнается в качестве описания небесной постройки. И такая изображенная листва уже более не принадлежит к сущностным признакам поэтического образа Неба. Оно его описывает-расписывает, тем самым обогащая и гарантируя в качестве, так сказать, части целого именно телесность явления Неба, его уловимое чувствами настоящее.

Крайняя ступень этой живописи, наделяющей наглядным настоящим, образуется теми формами образного воспроизведения,

которые стремятся к *реальности зеркального отражения*, способного при соответствующих условиях, обмануть чувства. При желании наделить такой степенью видимости мир святых, необходимо его так конкретизировать, чтобы он приблизился к уровню действительности, свойственному *восприятию* (а не просто чувственно жизнеподобному представлению), чтобы он превратился как бы в «*заменитель истинного видения*», по словам Франца фон Баадера, который ошибочно видит в этом признак художественного творения вообще.

Эта ступень зеркально отражающего образа, ставшего зеркалом мира, чтобы служить возвышению, представляет собой достижение нидерландцев, прежде – Ван Эйков. И таким образом поддается объяснению не только способность образов на этой стадии принимать обличье зеркала, но и тот факт, что в таких изображениях с удовольствием воспроизводится собственно или зеркало, или вещи в зеркале. И эти вещи микрокосмически отражают в себе части как пространства изображения, так и пространства, располагающегося за пределами изображения, причем часто не только телесно, но и духовно.

Эта последняя стадия искусства, опосредующего священное через чувственное восприятие, достигается одной лишь живописью. Вне нашего рассмотрения останутся последствия всего этого для отношения живописи к другим искусствам. *Только на этой стадии оказывается возможным понимать представляемое пространство как продолжение того же самого пространства, в котором находится и сам зритель.* Общий контур подобного намечен уже у Джотто, но только настенная живопись и живопись сводов Высокого Ренессанса находят широкое применение данной *особенной* возможности в создании иллюзии. Причем картина, которая только что стала независимой от архитектуры и достигла состояния отдельного космоса, снова включается в архитектуру и подчиняется ей. Хотя, конечно, речь идет о такой архитектуре, что сама полностью пронизана изобразительными и сценическими элементами (ср. у Хетцера и Зедльмайра).

Эти указания можно было бы, несомненно, на конкретном историческом материале уточнить и подтвердить с помощью «критических явлений». Мы же намеревались через них показать следующее: существует скользящий стадийный ряд, составленный из вначале образно-знакового, затем наглядно-чувственного и реально воспроизводящего в настоящем, наконец, зеркально отражающего изображений. И применительно к изобразительному искусству в этом ряду *решающий шаг был сделан вместе с попыткой чувственно воспроизвести посредством архитектуры небесную фантазию.* Тем самым была прервана традиция образно-знакового изображения, бывшая в силе более чем восемь веков. И только так станут объяснимыми указанные Дворжаком многочастные разрывы континуальности относительно предшествующего искусства на уровне отдельных форм. Но в соборе одновременно и сохраняются более ранние способы

изображения, и предвосхищаются (по крайней мере, в общем контуре) грядущие возможности изображения, наглядно воспроизводящего в настоящем. И потому-то собор образует грандиозную симультанность тех возможностей, что в историческом развитии отдельных искусств и разведены относительно друг друга, и разворачиваются только одна за другой.

ГЛАВА 171

Священная История. – Капелла образов

Из события, связанного с рождением собора, следуют не только новые формы образа, но и новые образные темы, новые образные круги, середина которых всякий раз обнаруживается в пределах основополагающей истины веры.

Одним из таких новых образных кругов является *Священная История*: жизнь Богочеловека, Который в человеческом облике родился, жил и страдал, был распят и воскрес. В этом случае новым является не тема, которая никогда не умирала, начиная с христианского искусства 4 века, а желание с помощью образа приблизить эти священные персонажи в непосредственном воспроизведении через настоящее. Тем самым они и вочеловечиваются. Это та самая задача, что ставится и собором, только теперь она ориентирована не на репрезентацию в настоящем того, что свободно от времени, что избежало времени, а *на репрезентацию в настоящем единоразового исторического события*.

Адекватная образная форма воспроизведения в настоящем была нами описана выше. Однако отдельный образ всегда дает только *одну* историческую сцену, и в этом смысле история полноценно не разворачивается. Это достигается только рядом образов, в их исторической последовательности, которая так часто упраздняется во вневременности витража. Эта последовательность не может быть *вертикальной*, ибо вертикаль снимает время. Она может проходить только вдоль того движения времени, что связано с наблюдающим человеком. Формой, адекватной историческому восприятию, могла бы стать бесконечная изобразительная полоса киноленты. И подобной идеальной формой исторического сообщения оказываются ленточная вереница образов триумфальных колонн, созданных народом историков, римлянами, или изобразительные полосы Байе. Но если мы захотим сделать эту изобразительную последовательность *ближе* зрителю, как с наружной стороны, так и с внутренней, то тогда придется этой последовательностью заполнить пространство человеческих масштабов. И такое пространство обязано обеспечивать удобный осмотр самых удаленных образов.

То, что мы здесь описали, исходя из самой вещи, представляет собой систему Джотто в Капелла дель Арена: расположенный на стенах «рассказ» священной истории. Но западная стена и алтарное пространство

– покоящаяся плоскость и покоящееся пространство – прибегают для воспроизведения вневременного. Тем самым Джотто осуществляет – в соединении с «романской» традицией (как это часто бывает и с итальянской архитектурой) – *новый образ-гештальт церкви*, который охватывает великое множество шедевров итальянского искусства, начиная с этого, через Сикстинскую капеллу и далее. С воспроизведением исторического события пробил в живописи великий час Италии. «Проблема циклического изображения в лице Джотто была разрешена в виде развития человеческой жизни» (Ринтлен, 8).

В общем и целом эта новая форма церкви, капеллы с образами представляет собой полную полярность к собору. Там – пространство неизмеримо, здесь оно может быть охвачено человеческим глазом; там – преображенная, просветленная стена самоцветов, здесь – земные краски фресок; там, в святая святых – господство плоскости и исчезновение пластического, ничто иное как духовная реализация, здесь же – в святая святых статуи, нарастание пластической и пространственной иллюзии, становящейся пространственностью и пластикой. (Отличаясь неопишуемой тонкостью, они содействуют переходу иллюзионистического пространства триумфальной арки).

Там дело многих, здесь – в идеальном случае произведение одного человека, причем и творение его рук, его ремесло. Там руководство мастера-строителя, здесь – живописца-поэта, ему мастер-строитель только готовит «грунт», который живописец наделяет формой-гештальтом. Ибо живописец своими фресками стены не только украшает, он их членит. Его деятельность почитается наравне с деятельностью мастера-строителя (Т.Хетцер).

Но здесь, *равно* как и там, в противоположность романскому началу, налицо большая степень чувственной и духовной близости, соединение более высокого достоинства и более высокой естественности.

В этом смысле, однако, и этот новый церковный тип капеллы с образами подготовлен собором, причем весьма вероятно, что в особой степени – через *образную сцену собора* (глава 5).

ГЛАВА 172

«*Christus humilitatis*»

Dum pauperem vides, o frater, speculum
tibi proponitur Domini et pauperis matris
ejus*.

Св. Франциск.

I.

* «Когда ты видишь бедняка, о брат, тебе тем самым представляется образ Господа и бедной Матери Его» (лат.).

Желание «приблизить Бога» продолжает действовать. Оно приводит к тому, что присутствовало уже в религиозном «созерцании» Бернарда Клервосского, а теперь – охватывает и изобразительные искусства. Земной Христос, «Christ selon la chair», не в своем человеческом *величии*, а в своей человеческой *униженности* – вот что становится центральным мотивом изобразительного искусства. Эта тяга не только порождает массу новых иконографических тем, не только преобразует темы старые. Внутри них основывается новый готический реализм, который, исходя из этой точки, шаг за шагом завоевывает все новые стороны «скромной» повседневной действительности.

Новая сфера искусства теперь обосновывается показом Богочеловека, Богородицы и святых не в сверхземной отрешенности, как это было в романике, не в человеческом величии, как в доклассической или классической стадиях 13 века или позднее у Джотто, но в заброшенности, в страданиях и в скудости, жалкими, незаметными и просто некрасивыми. Прежде эта сфера или вовсе отсутствовала, или была представлена в неочевидных, предварительных опытах.

Конечно, будет нестати и вполне в «духе 19 века» называть «реалистическими» только эти сферы низкого, а не и сферы высокого. На средневековом языке «реалистическими» скорее оказались бы архитипические сферы спиритуальных образов в противоположность тому «номиналистическому» образу, в котором святой помещен перед глазами в облике по-земному особенного, как *hic et nunc*.

Если *объективно* желание сделать Бога *еще ближе* человеку выражается в смещении центра тяжести силы художественного воображения в сторону разнообразных типов проявления «Christus humilitatis», то *субъективно* оно выражается в попытках приблизить Бога не только представлению, но и *чувству*. Посредством изобразительной манеры апеллируют к сочувствию и сопереживанию. Произведение искусства воспроизводит не только новую «естественность» святого и окружающего его мира, одновременно оно является и выражением такого чувства, которое требует зрителя-свидетеля. Говоря вообще, полноценное переживание доступно только *тому*, кто «в набожном поклонении» способен пробудить предполагаемое чувство внутри себя.

Как при возникновении собора, так и при возникновении этой образной сферы духовная поэзия опережает изобразительное искусство. У одного неизвестного автора (его сочинения находятся среди не совсем достоверных текстов св. Ансельма) обнаруживаются уже в 12 веке такие мысли, которые свое адекватное образное оформление найдут гораздо позднее: «Благой Иисусе, как сладок Ты сердцу, что думает о Тебе и любит Тебя! Я верно не ведаю и не могу постичь, то ли Ты столь сладок любящему сердцу потому, что Ты Плоть, то ли потому, что Ты Слово. Какой Ты слаще, смиренный или прославленный? В чем больше блаженства: созерцать, как Ты появился на свет во времени от Своей Матери Святой Девы, или как Ты рождаешься от Отца, осиянный

утренней звездой? Что более упоительно, видеть и осознавать, что Ты Сам Себе во всем отказываешь и принимаешь зрак раба, или что Ты в Своей божественной природе равен Богу? Что слаще, видеть, как Ты, будучи человеком, нес на Себе человеческое, или как Бог – божественное?»⁹.

У новой иконологии есть два ясно различимых фокуса, в которых Богочеловек созерцаем в своей «униженности». Именно они определяют и окрашивают в свои оттенки все иные темы. Эти два фокуса – «Крест» и «ясли-хлев».

II.

Пока собор остается образом Неба, в нем нет места для *наглядной репрезентации в настоящем* крестных страданий и истории страстей. Конечно, эти образы могут в нем появиться, но не в виде горького наглядного настоящего: ибо здесь находится в настоящем и именно в Своем страдании один лишь Победитель страдания и смерти. Эти образы здесь могут присутствовать исключительно в свободной от времени сфере вечной предопределенности или преображенного и просветленного «припоминания», на подобии того, что есть в дюреровском «Алтаре всех святых», что еще Карель ван Маандер обозначил просто как «Небо», как явление Распятого «на Небе». Конечно, образ Распятого занимает заметное место на фасаде собора, только подтверждая, что «на Небо» вступают через Крест и через Распятого на Нем. Но и здесь это анагогический символ, избегающий грубости реалистическо-земной репрезентации.

Центром нового «реалистического» и чувственного понимания «креста» становится тесно связанный с леттнером *алтарь над средокрестьем*^{*}, алтарь для мирян, средоточие нового народного благочестия.

Из мира леттнера (и родственных ему задач) появился непревзойденный мастер, в творчестве которого новая очеловеченность и новая имманентность Богочеловека нашли себе такое выражение, что переживает все времена: это *Наумбургский мастер* – первый индивидуальный «гений», личный жизненный опыт которого опережает время и который, тем не менее, остается анонимом. Его неопишное величие, утверждающее его рядом с самыми великими, прежде всего рядом с Рембрандтом, к которым его часто сравнивали, заключается в том, что он новую близость божественных страстей реализовал в человеческой форме, а глубину чувства – *внутри формального мира собора*. Уже только его скульптурная форма представляет собой наглядный изобразительный эквивалент величия и унижения Сына человеческого.

⁹ «Размышления св. Ансельма». Переведено на немецкий П.Б. Бартом (P.V.Barth) и П. Альфонсом Хугом (P.Alphons Hug) – München, 1926.

^{*} Kreuzaltar: досл. «крестовый алтарь».

Еще до летнера из Наумбурга справедливо говорилось применительно к Кресту из Вексельберга о «низведении на землю Сына Божьего», причем страждущего и почти отчаявшегося Сына Божьего, Который есть *Сын человеческий*. Наумбургский мастер желает, чтобы верующий, располагающийся внизу церковного пространства, непосредственно, действительно и *близко видел* Бога, Который благодаря чуду Слова *сейчас* присутствует в Таинстве (Шмарзов). Но это дело было подготовлено низведением на землю Неба, Царицы Небесной и Воскресшего. В ряду образов летнера Христос является, как никогда прежде, как человек из народа (Янтцен), как терзаемый болью, смертью и муками обóженный человек. Никто так, как мастер из Наумбурга, не изображал *низкий народ* – нищих, служанок, слуг, никто не изображал так все ночное и избыток обезображивающей боли – *smesurato*. Совсем иначе, чем для Джотто, стала *мирской* для этого мастера Св. История.

Как далеко на этой стадии уже может зайти обмирщение, видно в одном произведении последователей великого мастера из Наумбурга. В замковых камнях Капеллы Марии Магдалины у Бургберга в Майссене согласно системе, в высшей степени осмысленной, появляются над алтарем – голубь, в центральном камне – Христос во славе, на четырех соседних консолях – апокалиптические животные. Но в более глубокой и отдаленной зоне помещены вовсе не космические символы, как можно было бы ожидать в соответствии с традицией, вовсе не четыре райские реки или четыре элемента, четыре ветра, а четыре занятых работой ремесленника, со своими инструментами в руках: горняк, стекловар, гончар и литейщик. «Это само живое настоящее эпохи» (Кюас), даже если подобное изображение и нагружено тайным смыслом «пути очищения».

Аналогично необходимо рассматривать и не раз уже истолкованные образы с западного хора собора Наумбурга. Как в Майссене место космических сил занимают представители земного мира, так и здесь вместо апостолов, первых основателей *всеобщей Церкви*, вместо «*primi ecclesiae fundatores*», возникают первые основатели *этого конкретного* церковного здания. И искусство поворачивается от изображения универсального к изображению особенного.

III.

У круга образов, вращающихся вокруг фигуры униженного Богочеловека, имеется и вторая середина, связанная с наглядным представлением в настоящем *Рождества*. Образно это наглядное воспроизведение подготовлено, например, в поэтическом молитвенном поклонении; именно Рождеству посвящает его св. Франциск. «Франциск жил со святыми персонажами Евангелия, как будто он им принадлежал. Однажды он праздновал в Греччо Рождество, повторив все внешние обстоятельства рождения Христа: с яслями, набитыми сеном, чтобы служить ложем для Новорожденного, с волом и ослом, с факелами,

призванными светить на протяжении святой ночи; и при этом он, исполненный глубокой любви, проповедовал собравшимся жителям окрестностей о Младенце Христе... Так, через него в новой форме проникали к населению евангельские истории: *прежде далекие, они теперь становятся близкими*, предназначенные для сопереживания, они одновременно и божественны, и человечны, и они сильнее закрепляются в умах благодаря поэтическому преобразению-просветлению, чем своему священному содержанию. Тем самым св. Франциск поставил перед искусством неисчислимо количество новых задач. Христианское искусство всеми своими средствами подхватывает подобную *наглядную актуализацию* Евангелия, как ее осуществляет св. Франциск *с помощью слова*, и творит такое свое новое царство, которое самому святому, ненамеренному его инициатору, остается столь же далеким, сколь и полагается быть далеким всякое украшение жизни для аскета» (Бенц).

Более позднее время еще сильнее интимизирует эту тенденцию: процесс вечного рождения Бога вечно реализуется в возрождении человеческой души. «Майстер Эккхарт делает акцент не на Кресте, а на рождении Христа. Центральное освящающее событие – это Рождество Христово. Причем не столько историческое вочеловечивание, сколько рождение Христа в душе» (Э. Зееберг). Наделение этой формы благочестия наглядным образом приводит к той самой лиричности происходящего, что так характерна для раннего 14 века на Севере.

Наконец, благодаря этой теме в сочетании с темой Благовещения в преобразении-просветлении скромной действительности образуется новая форма христианской идиллии. Общие контуры этого были намечены уже у Джотто, еще сильнее – в сиенской живописи (фрески левого бокового нефа в Сан Франческо в Ассизи; ок. 1340). Но преобладающей силой этот реализм повседневности становится в творчестве Мастера из Флемаля. Только здесь новая микрокосмическая живопись достигает такой степени обмирщения, какая была предвосхищена в пластике благодаря творчеству Наумбургского мастера. Но одновременно в данном случае этот процесс идет и дальше.

Так, например, в Рождестве Христове из Дижона убраны небесные персонажи и вместо них введены новые земные образы (впрочем, это типично для рождественских изображений данного времени). И в алтаре Мероде убрана фигура Бога-Отца – и это при том, что в сценах Благовещения она в это время неизбежна. В Мадонне Салтинга (Лондон) вместо священного сияния вставлена плетеная печная ширма: замена сверхъестественного символа естественным предметом, предполагающая новую оценку последнего. В «Мадонне из Экса» мандорла образована естественными облаками; ее священное сияние обеспечивает естественное солнце (Тольнай, 332, прим. 17А). Пейзаж и интерьер пронизывают сознательная простота, жанровые черты. Цветовая шкала тоже оказывается новой, лишенной роскоши. И при этом под скромным внешним видом повсюду сокрыта глубоко переживаемая символика, а

повседневные отдельные вещи покрывает тонкий серебряный, «сверхъестественно преображенный блеск, благодаря которому эти вещи кажутся бесценной и освященной реальностью» (Тольнай).

Совершенно несправедливо пытаться искать в искусстве Мастера из Наумбурга связи с сектой вальденсов. Еще только предстоит выяснить, какому религиозному течению своего времени реально соответствует искусство этого мастера. Искусство же Мастера из Флемаля столь близко стоит к мирскому благочестию «*devotio moderna*» в своем скромном освящении повседневности, как это только вообще возможно без отрицания самого образа. Здесь мы впервые в Позднем средневековье находимся действительно уже в совершенно «бюргерской» среде: на самом дальнем полюсе по отношению к королевскому искусству собора. И, однако же, и это развитие в сторону «*deus propinquissimus*» было направлено собором.

ГЛАВА 176*

Собор в мировой истории искусства

Вместе с собором заканчивается в средневековой Европе событие, которое в мировой истории искусства имеет аналогии на различных уровнях: переход от «*tremendum*» к «*faszinosum*» (Рудольф Отто). Применительно к образу божества то и другое – всего лишь несамостоятельный «момент», в историческом процессе центр тяжести сдвигается от одного полюса к другому.

Этот переход есть одновременно переход от наделения гештальтом темного или лишенного света к гештальтизации света и в этом смысле игнорирование смерти. И по большей части, – если не всегда, – это и переход от подземного к тому, что на поверхности земли, от хтонического к эфирному, и далее – от застывшего к живому.

Так, за тяжелой связанностью искусства новокаменного века, центр которого располагался в культе мертвых, следует ясность бронзового века, который в блеске нового, похожего на золото материала или в самом золоте, в совершенно новой орнаментике и символикe, впервые в Европе открывает глубинную связь с солнцем и его культом.

Так, за темной предгомеровской эпохой греческого архаического сакрального мира следует светлое гомеровское время «олимпийских» богов с их новой веселостью и равнодушием к смерти.

Так, за гробничным миром катакомб, иконология которого вращается вокруг идеи избавления от неизбежности смерти, следует небесный мир нового константиновского церковного искусства с его золотым небом и световой материей мозаик.

* Главы 176-180 – из раздела XII «Историческое значение и ценность собора» Четвертой части «Значение и ценность собора».

Так, за сумрачным пространством романики и ее крипт следует преобразенная радость собора.

И точно так же за смертельным холодом маньеризма с его центральным аффектом испуга, с его могучими гробницами и неподвижностью формального языка следуют свет, теплота, веселая ясность и живость барокко, величественным символом которого в области религиозного искусства становятся солнечный монстранц и солнечная гладиол алтаря.

Наконец, в начале новой эпохи «автономного человека», в качестве ответного удара в сторону Просвещения, впервые после романики искусство около 1800 года, в первую очередь архитектура, снова утверждает древнюю связь с подземным и с ночью. На этот вызов отвечают световая архитектура нового строительства из стекла и чугуна, световая живопись «plein-air»: достигший состояния тривиальности культ лишенного облика естественного солнечного света.

С точки зрения истории архитектуры эта перемена каждый раз означает появление архитектуры, раздвигающей массив стен и в высшей точке развития создающей небесную архитектуру балдахинного пространства: пронизанная светом архитектура солнечных ворот Стоунхенджа, ионический храм, отчасти даже лишенный перекрытия, балдахинная система среднеримского, юстиниановского и позднебарочного зодчества, хрустальные дворцы 19 века.

Посредством собора совершается переход к очеловечиванию образа Бога, политеистические аналогии этому переходу можно найти в человечности мира греческих богов. Тем самым происходит открытие мира человека и его окружающей среды.

«Мир становится веселей, некогда мрачные элементы проясняются, распутываются, человек усваивает их, чтобы подчинить их себе уже иным способом. Свежая и здоровая чувственность озирается кругом и с радостью обнаруживает в прошлом и настоящем лишь собственное подобие. Старым именам эта чувственность придает новый облик, она делает антропоморфным, персонифицирует безжизненное и умершее и распределяет свой собственный характер по всему творению. Так, живет и процветает народная вера. Очень часто она с легким сердцем освобождается от всего непонятного, что могло, как правило, сохраняться от той самой древней эпохи. Расцветает царство поэзии. И только тот поэт, кто владеет народной верой или намерен ее усвоить. Характер этой эпохи – свободная, дельная и порядочная, серьезная, благородная чувственность, возвышенная силой воображения». Именно так Гёте описывает «вторую эпоху духа».

Небо и Земля сближаются, и даже обручаются (ван Схельтема). Их бракосочетание – симптом и символ той короткой эпохи, которую мы зовем «классической» (504).

Когда Наполеон вошел в собор Шартра, он сказал: «Атеисту здесь было бы неуютно».

Болто

Для истории христианского искусства самыми сильными категориями являются различия, которые вообще только можно вообразить: небесное искусство, искусство земли, искусство преисподней. Причем не только в иконографическом, но и в собственно художественно-формальном взгляде-подходе. Ибо художественные средства, предназначенные для изображения этих сфер, по своей сущности предельно несходных, призваны различаться сильнее, чем всякие иные формальные возможности «стиля». Каждая из этих сфер обосновывает собственные и глубоко не схожие друг с другом способы выражения не в меньшей степени, чем определенные предметы и содержания изображения.

Зато искусство Земли, со своей стороны, обладает двумя базовыми гештальтами; сама земля и то, что она несет на себе, проникает в христианское искусство под двумя аспектами, оба аспекта обоснованы в том, что является их серединой: в образе Богочеловека, возвышенного и униженного, Богочеловека, сокрытого под земным обликом, Того, «Кто не был красив видом» (Климент Александрийский).

Адской сфере не присуща та реальность, как двум другим сферам. Ведь внутри христианского искусства ад никогда не может стать центральной темой. Только внутри дехристианизированного или антихристианского искусства эта сфера может занять ведущее положение. Но она тем самым не вполне остается реальной, потому что она – вынуждена оставаться искусством – по необходимости демонстрирует сам хаос в виде художественного порядка. Законченный хаотизм должен, пожалуй, отрицать и снимать искусство (этим он и занят). Как это позволяют понять уже персонажи великого «Мастера масок» из Реймса, адская сфера чудовищно многогранна по части возможностей наделения гештальтом. Ведь всякая красота конвергирует, а ее отрицание – дивергирует.

Это как бы три базовых измерения, в пространство которых можно вписать историю христианского и дехристианизированного искусств.

Все искусство Древней церкви до конца романики по существу является искусством Неба. Все располагающееся ниже Неба – Земля и преисподняя – обнаруживается вознесенным в мистическое потустороннее состояние будущего века.

Искусство готики и эпохи Ренессанса-Барокко по своей сути – искусство Земли: небо и ад тоже соответственно низводится на Землю и

возводится до Земли. При этом если готика стоит под знаком «descensus», под знаком *Богочеловека*, то Ренессанс-Барокко – под знаком «ascensus», под знаком *Богочеловека*.

Краткая середина века – Мане, Сезанн – с их изображением разбожествленного человека и «голой» природы представляет собой нулевую точку, «точку равнодушия». «Отстранение от истинного культа и равнодушие к нему – это только *juste milieu* между ним и культом демонов. И первые следы этого мы уже обнаруживаем» (Франц фон Баадер, около 1830). Фактически же с конца 19 века демоническое властно вторгается в искусство, демонстрируя силу, которую ни с чем невозможно сравнить в более ранние эпохи. Но и изображение неба и земли теперь удается исключительно через перспективу демонического, как бы из преддверия ада: из Апокалипсиса, из разоблачения.

В таком историческом потоке определяется и место собора:

Он помещается в таком месте, где небесное искусство превращается в искусство земли, где небо спускается на землю и где преисподняя становится «реалистической» (главы 108 и 109).

Его центральный образ – воскресший Богочеловек и до Неба вознесенный совершенный человек – Мария.

Но при этом собор вмещает в алтарном образе на средокрестии уже и подступы к изображению униженного Богочеловека.

Таким образом, он заключает в себе – подобно средневековым играм-мистериям, которые произросли из него – Небо, землю и преисподнюю и саму землю под *двумя* видами».

Он является наиболее синтетическим церковным образом, который только возникал в истории христианского искусства, самый синтетический и самый «поздний». Никакая рефлексия, никакой исторический релятивизм не в состоянии лишить собор свойственного ему характера молодости, чего-то весеннего, характера «обновления». Этот характер присущ собору не только потому, что «в историю христианского искусства вошли новые народы». Ибо то, что эти народы создали в позднюю романику, представляет собой нечто бесконечно «древнее». Такой характер пристал собору сущностно, онтологически. Исключительно Шартру подходят слова Песни Песней. «Вот зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало; и голос горлицы слышен в стране нашей; смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!»*. И хотя образования Шартра кажутся порождениями детского, невинного человечества – подобно чуду классической античной скульптуры (Воррингер, 62), они тоже не избавлены от великих страхов (Schauern)**.

* Песн. 2 11-13.

** Schauer – это и «зритель, свидетель».

Шартр напоминает нам, что в известные великие часы человеческий дух оживает, возвращается к светлому и радостному порядку и творит красоту, предназначенную для вечности.

Роден. Соборы Франции

На художественном уровне перед шедеврами собора остается только одно: восхищение всеми фибрами души. Шартр и Реймс – вершины нового европейского искусства: его Олимпия и Парфенон.

Они воплощают высшую меру искусства: классическое. Не в смысле абсолютной образцовости эллинизма: собор весьма далек от подобного. Но и не в смысле образцовости самого собора: он не может быть повторен, его нельзя повторно добыть.

Если же вообще искусство есть та самая сфера, в которой духовное и чувственное дополняют друг друга и друг в друга проникают, если оно является символом полноты человеческого, тогда классическое есть то самое, в чем дух и природа внутри произведения сочетаются гармоническим браком, удерживают равновесие. Это есть полный сил и света синтез человеческих крайностей и, таким образом, произведение искусства, ставшее совершенством. Объединение этих крайностей означает то самое, что для религии есть «полнота времен»: краткий отрезок, в котором божественное пронизывает чувственные формы и в них становится зримым, диафаническим.

Поэтому классическое в определенный момент – только «мгновение». В искусстве существует одновременно вечное (идея) и преходящее (реализация). В этой необходимой переменчивости классического сокрыта тайная печаль, привлекающая к себе чувствительные души, в классическом заложена невозможность к нему вернуться. И это не замечает никакой классицизм. Только на новом уровне, опять же, всего лишь на мгновение, классическое достигается вновь. И никакой гений никакого самого великого художника не в состоянии специально добиться этого мгновения. Ведь чтобы возникло классическое, законченное творение, необходимо, чтобы встретились в одном времени великий художник (применительно к Средневековью – величайшие художники) и величайшая задача, которую только эпоха в состоянии поставить.

Величайшей задачей этого времени было именно чувственное выражение одновременно и Неба, и совершенного человека в его просветлении. Поэтому собор, как это в целом совершенно верно постиг Генри Адамс применительно к Шартру, стоит под знаком вознесенного до

Неба совершенного человека, Марии, являясь при этом и символом брака Христа, Небесного царя со своей невестой, с Церковью. Постройка собора и есть согласно своей теме бракосочетание Неба и Земли: собор есть осуществленная возможность христианской классики. Шартр и Реймс – ее завершение.

ГЛАВА 179

Собор как кризис религии

Religious art is the measure of human depth and sincerity* .

Генри Адамс

Художественная оценка собора вдруг начинает буксовать, когда она прилагает к нему масштаб классического, то есть еще в автономной сфере искусства, но и это еще не окончательное слово. Историко-художественное рассмотрение не может закрывать глаза на тот факт, что в соборе кульминация искусства совпадает с бесспорным кризисом религии и, наоборот, апогей в развитии религии ввергает в кризис искусство.

Классический собор во времени и пространстве совпадает со становящимся все более субъективным подходом верующих к таинству. И это отношение *удаляет* их от того объективного начала культовой мистерии, которое собор как раз намерен был приблизить. Евхаристическое движение, имеющее в новом отношении к произведению искусства свою эстетическую аналогию, «чисто внешне близко к Таинству, фактически же оно отступает от него в сторону предмета. Не только пользование Таинством, но и его культ оказывается целью» (Й.Юнгманн). Определенно, желание зрелища вызывает к жизни и в богослужении целую массу новых, отчасти в высшей степени выразительных форм. Но если за новой духовной поэзией неизменно сохраняет свое присутствие Св. Писание, то в литургии старая общинная и объективная форма литургии-мистерии *заменяется* новыми субъективными и индивидуалистичными формами молитвенного поклонения. «Возникшие таким способом формы в целом целиком легитимны и представляют собой обогащение выросших из других корней форм евхаристического благочестия, в структуру которого они, в конце концов, вписываются» – ибо одно можно было делать, а другое – нельзя. «Но, однако, остается в силе то, что данные новые формы до подобного включения уже воспроизвели в себе развитие, уводящее прочь от первичного смысла Таинства» (Й.Юнгманн). Если же желание зрелища становится таким сильным, что, как это выясняется из материала позднего

* «Религиозное искусство представляет собой меру человеческой глубины и искренности» (англ.)

средневековья, верующие после элевации освященной гостии покидали церковь, ибо ощущали себя духовно насыщенными благодаря простому визуальному приобщению, – то в таком случае кризис налицо. Контуры этого кризиса заметны уже в момент торжества собора и у этого кризиса те же духовные корни, из которых позднее разовьется и кризис искусства.

Но одновременно то же самое, что пытался реализовать в области искусства собор, в сфере религии в бесконечно превосходящих размерах было предложено фигурой св. Франциска из Ассизи. Эта фигура возникает одновременно с расцветом собора: в 1182 Франциск родился, а в 1210, за год до начала строительства Реймса, он основал свой орден. В св. Франциске желание большей близости к Богу достигает уровня *imitatio Christi*, которое находит себе подтверждение в даровании чудесных стигматов. В жизни этого святого максима близости Богу соединяется с максимой близости миру; «синтез достигнут» – под знаком исчерпывающей бедности.

С этой точки зрения «оглушающее величие» собора неизбежно становится искушением. Первым намеком на это должна была стать не только претензия несомненно недоступное чувствам приблизить к чувствам на столько, чтобы слова Писания принимать как простой повод для художественной фантазии. На самом деле, существовала опасность забыть об анагогическом характере не только собора, но и вообще искусства. Причиной этого было то самое «удовольствие для глаз», что пробуждал собор. В результате могло произойти или полное отвержение искусства, или игнорирование его духовной значимости именно как тайнодействия (сакраменталии). Искусству угрожала деградация и исключение из жизни и мыслей верующих. Пускай этот вывод был сделан только в крайних течениях нищенствующих орденов. Тем не менее, именно в данное время намечается то самое, что позднее приведет к полному иссушению изобразительного искусства в протестантских церквях, к его заточению в частной сфере и, в конце концов, к его эстетизации, к его разодухотворению.

Этот двойной кризис остается неразрешенным и в наши дни.

ГЛАВА 180

Собор как революция

Ибо в результате каждой революции
ниспадает кусок Неба и притягивается
Землей.

Ойген Розеншток

Опасность, заключенная в стремлении приблизить Небо и в нарастающем желании зрелища, принимает, наконец, уже роковые формы, как только это желание выбирается за пределы культа в область

профанного и из сферы искусства – в практику. Первое находит позднее свое самое резкое выражение в плане воплотить Небесный град *на Земле*, сотворить Земной рай. Конец 18 века был ознаменован созданием невероятно ясного символа подобной тенденции – в проекте идеального индустриального города Леду, посередине которого располагается «дом директора». Этот план оживает тогда же в утопическом коммунизме, становясь если не движущей причиной, то, во всяком случае, целеуказующим элементом в тех революционных социальных движениях, которые именовались как социальный хилиазм: «Мы построим хрустальный дворец...» (Достоевский). *«Идея приближенного Неба, превращаясь из эстетической идеи в практическую, оказывается форменным духовным экразитом»* (Бердяев).

Но желание зрелища, секуляризируясь, ведет к отказу от реального причастия с Богом и Божественным Духом, к отказу от вкушения Его, к отвержению Его как принципа жизни и природы: теперь удовлетворяются исключительно нравственно-назидательным подходом. В секуляризированной форме это означает отделение ни к чему не обязывающего восхищения-преклонения от дела. А ведь только в нем восхищение может себя проявить. Получается та самая эстетическая болезнь, которую никто не постиг с такой отчетливостью и никто не высмеивал ее с такой едкостью, как это сделал Кьеркегор.

Но становится все заметнее, в какой-то момент достигая крайних форм, и опасность «антикафедрального» отвержения искусства. Именно этот отказ привел даже такую чистую душу как Фердинанд Эбнер к следующим фразам: «Как смеет культура помещать себя под знак Духа? Совершая это, попадают в такую ложь в самом глубоком смысле слова, какую, несомненно, не знала античная культура. Можно вспомнить хотя бы о том архитектурном обмане готического соборного и крепостного строительства, который подобно нам понял уже Шопенгауэр. Это строительство вводит в заблуждение, будто бы преодолевая силу земного притяжения и всякий груз материи, будто бы давая возможность от Земли улетать прямо к Небу». Такая критика собора переходит в слепой аффект, в неумеренность и несправедливость, когда Эбнер называет готику «этим двойным преступлением и против духа красоты, и против духа христианства». Ибо если лишен красоты Шартр, то, значит, отсутствует красоты *во всяком* христианском искусстве. Значит, «истинная красота» зарезервирована за одной античностью. Значит, красота – в прошлом, значит, эта категория принадлежит истории. А в христианстве древнее триединство истинного, благого, *а также* прекрасного разорвано; лишь истинное и благое пока еще держатся друг друга, красота уже удалена и в ней уже можно сомневаться. Не вытекает ли именно отсюда со всей неизбежностью стерильность христианского искусства 19 и 20 веков?

Шарль Пеги думает иначе, с большей любовью и справедливостью: «*О народ, что избрал собор, как не легко мне было в тебе обрести веру...*».

Тому обстоятельству, что у христиан, у католических христиан, принадлежащих к одному и тому же поколению, возникает такое глубокое противоречие в оценке собора, существует историческое основание как раз в тех духовных движениях, которые возвращают в эпоху окончания собора¹⁰.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уже в зрелых соборах, уже в Реймсе начался тот раскол, с которым мы имеем дело и поныне: раскол на абстрактную и натуралистическую формы (он необыкновенно осязаем в двух типах орнамента собора), раскол на техническую и поэтическую сферы, раскол на рассудок и чувство. Но самая глубокая антиномия Средних веков встречается нас в единовременных явлениях законченного собора и св. Франциска: эта антиномия не разрешена и сегодня, ставя и нас перед выбором¹¹. Но для того времени, да и для самого св. Франца не существовало никакого «или-или», но исключительно «не только, но и». В возвышенной фигуре Людовика IX соединяется королевское со священным, мир собора духовно соприкасается с нищетою духа, красота «космическая» с красотой «спиритуалистической». Но одновременно в обмирщенных преемниках собора и в спиритуализированных преемниках Святого из Ассизи вновь открывается и остается непреодолимым противоречие. С середины 13 века разверзаются такие бреши, которые, временно прикрываясь, в дальнейшем вновь возвращаются, чтобы, наконец, сделать из 19 века и из первой половины 20 просто время разрывов, мир-время без середины. В этих духовных движениях, по сути, заложено то обстоятельство, что мы упустили из виду целое собора, нечто такое, что хотя и лежит открыто на поверхности, тем не менее, заставляет вырывать себя у прошлого в мучительных трудах. Но не заметили мы и нашей неспособности занять решительную позицию ни по отношению к художественной форме собора, ни по отношению к жизненной форме св. Франциска, зачастую удовлетворяясь противопоставлением одного другому в бесплодных колебаниях между “*sic et non*”.

¹⁰ Эбнер не совсем устойчив в своих оценках: В другом месте (*Wort und Liebe*, 78) у него можно найти следующее: «Есть нечто успокаивающее в общем воздействии внутреннего пространства собора..., нечто такое, что сплачивает в нас воедино все рассеивающие, лишённые центра напряжения как будто вокруг некоего средоточия, чтобы в качестве собранности и способности к *контемплации* распространиться оттуда поверх нашей имманентности».

¹¹ И характер этого исторического момента достигнет в нашем восприятии высшей степени сложности, если поразмыслить о том, что и собор, и «Поверелло» были современниками Фридриха II, ставшего немецким королем в том же 1211 году, когда придворное искусство «проторенессанса» впервые породило монументальные творения. А ведь многим тогда Фридрих II казался антихристом!

