

ДЭВИД САММЕРСОН

НЕБЕСНЫЕ ОБИТЕЛИ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГОТИКИ

Есть игра, которую любят все дети без исключения: залезть под стол или любой импровизированный навес и воскликнуть: "Я в домике!" Психианализ интерпретирует ее по-разному¹. Однако меня интересуют не столько толкования, сколько то, о чем они свидетельствуют: конкретно эту фантазию нельзя считать чем-то незначительным – подражанием широко распространенному у взрослых обычаю селиться в домах. Эта форма игры напрямую связана с эстетикой архитектуры².

Позднее ребенок переводит игру в новую плоскость – реалистическую; он строит или использует готовые кукольные домики и настаивает на строгом соответствии между тем, что делает он, и тем, что происходит во взрослой жизни: кукольный дом обязан быть эпитомой взрослого жилища. Однако играет ли ребенок под столом или занимается кукольным домиком, его воображение работает в одном направлении. Он помещает себя или куклу – свою проекцию – в пространство под сенью. Удовольствие, которое он получает при этом, есть радость отношений между ним – или куклой – и пространством.

Никто из нас не вырастает окончательно из любви к кукольным домикам или из любви – в основном в форме любования – к сидению под столом. Жизнь в палатке или на лодке – две взрослые формы игры в "свой домик". В обеих есть притягательность миниатюрной сени, исключаяющей внешние элементы посредством одной узкой полоски над головой и усиливающей чувство безопасности во враждебном мире. Менее непосредственная, но более распространенная любовь – к миниатюрным моделям домов. Многие помнят невероятную популярность Кукольного дома королевы Мэри (творение сэра Эдвина Лаченса, подаренное им королеве в 1924 году – Е.В.), который демонстрировался с благотворительной целью между войнами. Крошечный коттедж, который жители Уэльса подарили принцессе Елизавете, обладал тем же очарованием. В идее уменьшенного сооружения есть мощные чары. "Маленький домик" – слова, трогающие сердце, "большой дом" – сочетание, годное для тюрьмы или исправительного заведения. Увеселительные дома всех видов часто называются уменьшительно: *Casino, bagatelle, brothel* – все это слова с уменьшительными суффиксами. "Любовное гнездышко", 'love in a cottage' (название фильма 1940 года – Е.В.), 'little grey home in the west' (название песни, написанной в

¹ Фрейдистскую интерпретацию см.: Susan Isaacs. *Social Development in Young Children*. 1933. P. 362-365. Д-р Исаак описывает «уютные места», но подчеркивает их защитный характер, а не формальный.

² Отношение игры к искусству – слишком большая тема, которую я здесь не затрагиваю. Юнг в «Психологических типах» настаивает на том, что важность игры не исчерпывается интерпретацией ее символизма. «Вся творческая работа – плод воображения, и исток ее – в том, что некоторым угодно называть инфантильной фантазией».

1911 году – Е.В.), 'bijou residence' - все эти обороты и штампы призваны напоминать нам об исключительной привлекательности "маленького домика".

Однако мы должны строго различать две стороны этой притягательности. В маленьком домике есть уютность – но также и церемониальность, обрядовость. Психологи, интерпретируя его символизм, подчеркивают именно уютность. Но для нас более важна идея церемониальности – изящества и покоя внутри в противовес дикости и смятению снаружи. Обряд детского домика, как и его уют, мы вновь обретаем во взрослой игре – в серьезной игре, переплетенной с религиозными и социальными обычаями. Балдахин, сень над тронном, надгробие, церемониальный покров над Папой или епископом во время процессии – все это не практичные приспособления, спасающие от пыли и дождя, а последствия, как мы только что видели, инфантильной регрессии.

Именно любовь к церемониальности маленького домика связывает все, о чем я говорил, с развитием архитектуры. Латинское слово, означающее «дом, здание» - 'aedes'; слово для маленького домика – 'aedicula'³, и в особенности оно применялось в классические времена к маленьким зданиям, функция которых была символической – обрядовой. Так называли святилище (shrine) в дальнем от входа конце храма, где помещалась статуя божества, – своего рода архитектурный балдахин в форме рудиментарного храма, завершенного фронтоном. Эдикулами называли также священные шкафчики – тоже миниатюрные храмы – в которых хранились лары, божества домов и дорог.

Я не собираюсь проследить здесь историю эдикулы, но подозреваю, что она стара, как сама архитектура, и так же широко распространена. Изумляет, например, распространенность эдикулы в некоторой части индийской архитектуры⁴. Этот миниатюрный храм, используемый с обрядовой, символической целью, может даже свидетельствовать о том, что он – одно из первых чисто архитектурных открытий человека, и его вновь совершает каждый ребенок, устанавливая мгновенное господство под столом.

Теперь скажем так: с древних времен эдикула использовалась как условное средство архитектурной выразительности – то есть для того, чтобы приводить в гармоническое соответствие архитектуру масштаба только человеческого с архитектурой масштаба уменьшенного, дабы сооружение могло служить одновременно и человеческим целям, и расе воображаемых созданий, размерами меньше человека. Она использовалась также для

³ Любопытно, что слово это осталось малоупотребительным, как в латинском, так и в англоязычном варианте. Виолле-ле-Дюк иногда использует 'édicule', но в его словаре нет соответствующей статьи. OED (Oxford English Dictionary) ссылается только на «Помпеяну» Гелла (Gell William. "Pompeiana: The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii. The Result of Excavations since 1819", Londra, Jennings and Chaplin, 1832). Замечательная статья 'Edicula' в 'Enciclopedia Italiana', 1932.

⁴ RIBA Journal, 3rd ser., Vol 54, No 8 (May, 1947), p. 387. Фергюссон в своей «Истории индийской и восточной архитектуры» (J. Fergusson. History of Indian and Eastern Architecture. 1876. P. 285) говорит: «В Индии повсюду архитектурные украшения состоят из маленьких моделей больших зданий».

сохранения человеческого масштаба в сооружении, увеличенном намеренно, дабы выразить сверхъестественность божества. Возможно, следует сказать иначе: эдикула увеличивалась до масштабов человеческих и далее – до героических, утрачивая при этом качество малости и уютности, но сохраняя и усиливая качество церемониальности. По ходу дела это станет яснее.

Большую важность эдикула приобретает в эллинистической и римской архитектуре. Ее использование в качестве святилища, отраженное на монетах и других объектах, было не единственным. Идея святилища сплелась с развитием архитектуры – как храмовой, так и домашней. Удивительный пример этого – храм Бахуса в Баальбеке, где мы видим не только святилище или адитон – в данном случае вполне материальный храм внутри храма – но и свободное использование эдикул, создающих оправы, домики для статуй как в самом святилище, так и в основной структуре храма⁵.

Этот пример, датируемый II веком до Р. Х., безусловно, перезрелый, сложный, отражающий позднюю стадию долгой традиции. Но он показывает лучше, чем любой другой сохранившийся храмовый интерьер, как эдикула была вплетена в храмовую архитектуру: полномасштабный ордер изукрашен или прошит контрапунктом уменьшенной архитектуры чисто церемониального значения.

Постольку, поскольку эдикула использовалась в качестве домика для статуи, ее функция приближалась к изначальной функции святилища, которая сохраняется, как мы увидим, в течение всего Средневековья. Но в какой-то момент, я не могу сказать когда, ее использование было расширено, чтобы придать церемониальную значимость проему – дверному или оконному. Тогда она стала почти двухмерной, рамой или порталом, показывая, что проем, который она охватывает, имеет некое особое значение. Как бы то ни было, когда пришло время, это особое значение было придано столь многим окнам и дверям, что эдикула стала не более чем обычной, заурядной декоративной деталью. В этом качестве она возникла вновь на заре итальянского Ренессанса, и далее использовалась сотни и тысячи раз в Англии и во всех других странах с конца XVI века. Георгианское окно-эркер (door-case) – пример, настолько знакомый всем, что нам не приходит в голову считать его чем-то столь многозначительным, как эдикула, или связывать с тем отдаленным периодом архитектурной истории, когда миниатюрный храм действительно обладал некой эмоциональной значимостью, и еще менее – с давними временами, когда его использовали исключительно как святилище для божества.

Однако историю эдикулы в классической архитектуре я в данный момент не рассматриваю, так что вернемся к более общим соображениям об эдикулярной архитектуре – к "маленькому домику", с которого мы начали. По очевидным причинам строительство миниатюрной архитектуры отнюдь не

⁵ Рис. II взят из: Krencker, von Lüpke and Winnefeld. Baalbeck; Ergebnisse der Ausgrabungen, etc. Berlin and Leipzig. 1923

всеобще – по сути дела, оно ограничено стенами детской, если только эта архитектура не стала неотъемлемой частью орнаментальных систем различных архитектурных стилей. Тем не менее, *изображение* миниатюрной архитектуры – совсем другое дело, и одна из интереснейших периодически возникающих в истории искусства тем – это практика изображения в живописи и иллюстрации воображаемой архитектуры, очень часто такой, которую невозможно построить. Римские фрески зачастую состоят главным образом из таких "конфет". Очевидно, что подобная живопись старше Рима, но развалины римских городов дают богатейшие ее примеры. Настенная живопись Помпей⁶, в частности, прославила этот вид искусства и дала ему имя, под которым оно известно широкой публике, – "помпеянские фрески". В Помпеях все богатство хорошо сохранившейся настенной живописи, датируемой от I века до Р.Х. вплоть до разрушения города в 79 г. после Р.Х. Фрески были классифицированы по четырем стилям, и в каждом последующем стиле архитектура эдикулы занимает более значительное место, причем в четвертом, позднейшем стиле в ней сосредоточен весь смысл композиции. Главные черты этой воображаемой архитектуры – ее совершенная открытость и невероятная тонкость, настоящие архитектурные леса, настолько лишенные массы, что кажется, будто они парят в воздухе. Она состоит из иррациональных и бесполезных построек: колоннады, перголы и стены не толще бумаги, которые ничего в себе не заключают. Там, где есть фигуры, они иногда сгруппированы в театральной сцене, заимствованной из классической драмы, но чаще это – отдельные фигурки, каждая из которых помещена в эдикулу, немного напоминая зрителю бесхитростный ритуал ребенка под столом, – символ архитектуры, к которому я обратился в начале этого эссе.

И вот теперь я собираюсь без лишних слов представить на ваш суд один тезис – просто попросив вас сравнить две архитектурные композиции. Одна из них – помпеянская фреска I века. Другая – южный портал (porch) Шартрского собора, построенного около 1250 г. после Р.Х. Вы заметите, что эти две композиции, отстоящие друг от друга во времени более, чем на тысячу лет, очень похожи. Обе разделены на три пролета. В обоих случаях перегородки между ними открыты и продолжены вверх в виде эдикул с фигурами в них. В обоих главные проемы увенчаны фронтонами. В обоих поддерживающие части фантастически тонкие. Короче говоря, портал в Шартре является верным в принципе воплощением помпеянского проекта!

Признаюсь, чтобы усилить мою аргументацию, я тщательно выбирал эти примеры. Северный и южный порталы в Шартре из всех архитектурных произведений своей эпохи – самые классические по пропорциям, дистрибуции и деталям – чего и следовало ожидать, поскольку Шартр в XII–XIII веках был, главным образом, местом классических штудий. Признаюсь также, что помпеянский пример выбран по той причине, что в главных

⁶ Курциус (L. Curcius. Dii Wandmalerei Pompeiis. Leipzig. 1929) дает пример, данный у нас на Рис. III, которые первоначально взяты из: d'Amelio. Dipinti Murali. Еще иллюстрации см. в: F. Wirth. Römische Wandmalerei. 1934.

чертах он - достойный двойник Шартрского портала. Но даже и в этом случае сравнение достаточно шокирующее, чтобы подвигнуть кого-либо на поиск нитей, связующих эти два произведения. Могла ли вообще быть какая-либо историческая связь? Или мы должны отнести сходство за счет психологической основы, общей и для художников классической Помпеи, и средневекового Шартра, и для малыша под столом? Я полагаю, что историческая связь существует, но думаю, что ее нити не смогли бы прошить тысячелетия истории, если бы не первобытная универсальная любовь к фантазии, представленной эдикулой - "маленьким домиком".

Когда были построены порталы Шартра, Помпеи лежали в своей пепельной могиле, даже имя их стерлось в человеческом уме. Очевидно, что никакие влияния из самих Помпей не могли проникнуть в средневековый мир. Но помпеянское искусство было широко распространено в Римской империи, и только из-за причуд истории именно погребенный город стал его наиболее заметным примером. Характер и темы римских украшений были восприняты римскими художниками в разных частях Европы. В Византийской империи эдикулярные строения можно обнаружить во многих мозаиках, например в Салониках или Дамаске. В эпоху Каролингского возрождения VIII-IX веков эдикула появляется во многих постройках, таких как, например, Евангелии из Сан Медарда в Суассоне (Национальная библиотека)⁷, на дверях, нишах, табличках, а также в архитектуре малых форм, что дошла до нас от тех времен. Она должна была также фигурировать во фресках на стенах церквей, но они почти полностью утрачены⁸.

Каролингское искусство, несомненно, дает самое важное связующее звено между классическим миром и романским возрождением искусства в XI веке. Но романское искусство, как говорит Дешан⁹, самое составное из всех искусств; приращения к нему были бесчисленны, и мы не должны забывать о главном стволе - Первом романском стиле, к которому они и прививались. Первое романское искусство Ломбардии уже совершило волнующий опыт: западные фасады с аркадами (как в Павии и Лукке), которые, по сути, являются фантазиями на тему эдикулы; а в Первом романском искусстве Франции и Испании есть свои апсиды с аркадами, пилястры-лопатки (pilaster-strips), полочки-пояски (bands) и парапеты на консольных выступах (corbel-tables), составленные из подвесных арок. В романских церквях Лангедока и Бургундии идея эдикулы присутствует повсюду; в Провансе она связана напрямую с римским использованием эдикулы; в Пуату и на западе вообще она начинает артикулироваться особым живописным способом на западных фасадах; в Нормандии и Англии она готова к следующему движению – созданию Готики.

⁷ Хинкс (R. Hinks. *Karolingian Art*. 1935. P. 155-6) говорит об общих темах помпеянского и каролингского искусства.

⁸ А. W. Clapham. *Romanesque Architecture in Western Europe*. 1936. P. 14, 23.

⁹ P. Deschamps. *Romanesque sculpture in France*.

Маль¹⁰, Ластери¹¹ и др. убедительно показали, что возвращение фигуративной скульптуры в архитектуру в романских церквях XI века было обусловлено знакомством скульпторов с работами по металлу, манускриптами и другими предметами искусства: техника архитектурной скульптуры вплоть до Готической революции в середине XII века дает явные свидетельства подобного происхождения. Но, насколько я знаю, никто не сделал отсюда вывода, а именно – что эдикулярная архитектура романских церквей могла получить новые силы или новую жизнь из того же источника.

Романская архитектура, как я уже сказал, составная – скорее агрегат, чем синтез. В ней сохраняется много римского – круглая арка, цилиндрический свод и, в некоторых частях Франции, принцип пилястры и резьба, напоминающая коринфский ордер (*Corinthianesque*). Но к этому добавлено нечто, что делает ее специфически романской. Это не вопрос украшений – характерной скульптуры и профилей. Это и не вопрос структуры, долгого поиска удовлетворительной системы сводов – подобный поиск, на самом деле, удивительным образом не зависит от стилистического развития. Это – нечто более радикальное, чем все перечисленное выше, нечто, происходящее из глубочайшего желания уйти из-под безжалостной власти гравитации, трансформировать тяжеловесный рукотворный храм во множество выстраивающихся друг над другом небесных обителей.

Что стоит за этим великим стремлением, я не знаю; чтобы ответить на этот вопрос, следовало бы рассмотреть вопрос с другой стороны, исследуя психологическую атмосферу романского церковного строительства в ее связи с меняющимися социальными условиями. Однако две вещи достаточно очевидны. Первое – стремление "растворить" архитектуру, превратить ее из материальной в нематериальную, действительно существовало; и второе – это стремление поддерживалось и вдохновлялось любовью к той хрупкой живописной эдикулярной архитектуре, которая разными упомянутыми мною путями дошла от театральных, домашних и погребальных украшений Рима.

Я уже сказал, что романика представляет собой незавершенный синтез. Этим я хочу сказать, что эдикулярная архитектура не отождествляется полностью со структурным каркасом. Она вводилась различными способами, которые легко перечислить. Во-первых, декоративный ствол, высокий и тонкий, как буквальное увеличение воображаемого помпеянского творения. Иногда он пристраивается к стене, иногда – изваян в самой стене. Иногда он якобы поддерживает одну сторону арки, иногда – ребро свода, иногда – парапет на консолях, иногда деревянную крышу; а иногда даже и видимости такой нет, он ничего не поддерживает. Во-вторых, аркада – декоративное повторяющееся сочетание ствола и арки, мотив, который так часто поддерживается изображением фигур, что Фосийон¹² ввел выражение *l'homme arcade*. И в-третьих, свод, о котором я очень скоро скажу больше. Все эти черты можно найти в

¹⁰ E. Mâle. *L'Art Religieux du 12e siècle etc.* 2nd ed. 1924.

¹¹ R. Lasteyrie. *L'Architecture Religieuse en France à l'Époque Romane.* 1929. P. 196-201.

¹² H. Foçillon. *Art d'Occident.* 1938.

романской архитектуре Франции и Англии, однако они не отрывают архитектуру от земли по-настоящему. В них есть неловкость, как будто кто-то, мечтая стать летчиком, приладил к плечам крылья: он поглядывает на небо и надеется вдруг обнаружить, что уже летит. В романском искусстве нас привлекает именно мрачный похоронный ритм; приживленные к нему леса эдикул часто раздражают как нечто крайне странное¹³.

Романское искусство - головоломное, двусмысленное, незавершенное, самая его суть ускользает от наблюдателя. И затем внезапно создание Готики объясняет все. Некие выдающиеся мужи – кто-то из каменщиков Аббата Сугерия, кто-то еще где-то – вдруг увидели в точности, как достичь истинного синтеза конфликтующих в Романике элементов. За ними последовали другие, и в течение 100 лет первая и решающая глава Готики была написана.

Природа Готики выражена во многих формулах, но почти все они, начиная с формулы Виолле-ле-Дюка, основаны на технических, а не на эстетических предпосылках. Эти предпосылки могут быть совершенно верными, но отдавать им первенство в объяснении готической архитектуры – значит, поддерживать заблуждение XIX века, полагавшего, что архитектура – это структура *плюс* украшение. Виолле-ле-Дюк, анализируя французскую Готику с точки зрения равновесия, заставил поверить, что так оно и есть. Но стоит только изучить опыт и ситуацию самого Виолле¹⁴, как становится понятным, почему ему в его время было необходимо увидеть Готику в этом свете. Его метод – сломить проблему Готики извне, представить ее в том виде, который диктовался его веком и его темпераментом. И с тех пор этот метод всегда управлял представлениями о Готике. Однако я рискну предположить, что для нас, в наше время, рационалистический, непсихологический метод является неадекватным – и даже, учитывая, что Готику изучают в школах, вредным и вводящим в заблуждение, – поскольку он подсказывает совершенно абсурдные современные аналогии. И далее, я предполагаю, что моментом, через который легче всего понять готическую реальность, является именно идея эдикулярной архитектуры, вновь завоеванное наследие того, что, по-моему, можно смело назвать "Помпеянским" искусством¹⁵.

Сотворение чего-либо нового в искусствах однозначно означает нарушение некоего неловкого равновесия, добавление к основе, паразитическое вживание в главный ствол. Так было при переходе от Романики к Готике. В Романском искусстве эдикулярные вставки – это украшения и *только* украшения, то есть паразиты. Но создатели Готики схватились за эту второстепенную "помпеянскую" идею и превратили ее в

¹³ Как, например, сводящие с ума повторения норманнских аркад английских кафедральных соборах Питерборо и Или.

¹⁴ P. Gout. Violle-le-Duc; sa vie son oeuvre sa doctrine. – Revue de l'Art Chrétien. Supp. III. 1914.

¹⁵ Уильям Бёрджес был, возможно, первым, кто провел параллель между помпеянской живописью и готической архитектурой. Он говорил, что ранняя французская Готика имеет больше общего с греческой и помпеянской архитектурой, чем с более поздними фазами средневековой.

главную. Сделав так, они создали – и в то же время разрешили – определенные структурные проблемы, равно как и другие – неопределенные – проблемы пространства и пропорций. Если мы будем изучать Готику в этом свете, как эволюцию идеи, то обнаружим, что и технические, и эстетические аспекты оказываются на своих местах и становятся легко понятными с наших позиций, из XX века.

Как известно, одно из самых шокирующих нововведений Готики – универсальное принятие стрельчатой арки вместо круглой. Причины ее принятия часто обобщались с точки зрения статики, но можно привести множество свидетельств того, что это был вопрос сознательного выбора, – вопрос вкуса. Стрельчатая арка вместе с острием и еще одной-двумя вещами¹⁶ была уворована у арабского искусства за Пиренеями. Ее использовали здесь и там бессистемно, как новшество, а затем она оказалась в фокусе, стала сущностным элементом – для создателей Готики. Это произошло не потому, что была материально необходима, а потому что она задевала струну фантазии, звук которой был желанным для души века. Она целенаправленно разрушила дисциплину круглой арки, которая надоела, стала обузой и мешала воплощению свободной "помпеянской" церкви будущего.

Стрельчатая арка была, конечно, структурно удобной, но это удобство слишком уж подчеркивалось. Повторю, Готика *создавала и одновременно разрешала* свои проблемы. Представление о готической системе, разрешающей проблемы Романики, нереально с точки зрения структуры. Нам говорят, что стрельчатая арка сделала возможными высокие хрупкие постройки XIII века. Но это не вполне правда – точно такие же высокие и хрупкие структуры могли быть возведены в системе с круглой аркой. Конечно, стрельчатый свод оказывает меньшее поперечное внешнее (outward) давление на стены, но в такой незначительной степени, что очень трудно счесть это обстоятельство решающим. Удобно, как обнаружили еще строители Дарема, использовать стрельчатые поперечные арки в своде, что делает возможным использование полукруглых диагоналей, удерживая при этом уровень пролетов (level ridge). Но здесь опять это не более чем удобство, и невозможно всерьез утверждать, что в этих великих церемониальных сооружениях великолепная древняя дисциплина круглой арки была отвергнута ради весьма относительного технического удобства.

Нет. Я думаю, система стрельчатой арки была принята вот по какой причине: в ней был дух фантазии – возможно, рискнем предположить – дух восточной фантазии¹⁷, который соответствовал воплощению "помпеянской" идеи. Конечно, невозможно реконструировать ассоциации, витающие вокруг некой данной формы в данное время, но по какой-то причине стрельчатая арка стала привлекательной сама по себе тогда же, когда идея эдикулы был наиболее полно задействована в качестве условной архитектуры Романики.

¹⁶ Emile Mâle. Les Influences Arabes dans l'Art Roman. – Revue des Deux Mondes. Nov. 15. 1923.

¹⁷ В статье, которая только что цитировалась, говорит о 'cet éternel Orient qui a fasciné le moyen-âge' в отношении некоторых черт в церквях, связанных с путем паломников в Компостелла.

Так вся архитектурная ситуация перевернулась с ног на голову. Прежде эдикула служила украшением структуры, а теперь структура стала рабыней эдикулы. И, как первый жест порабощения, круглая арка была сломана.

Исследование великих соборов XII-XIII веков показывает, как эдикула контролировала новую ситуацию. Эта тема чистой фантазии, однажды освобожденной от рабства, могла свободно проходить все градации роста¹⁸, от героического, до крохотного. В нефях великих соборов, например, она успешно исполняет функцию, которую Романика уже вообразила, и даже сделала болезненную попытку осуществить в церквях Кана. В Лане и Нотр-Дам эдикулярный собор, сложенный из стволов и ребер, вырастает из капителей мощных колонн нефа, которые являют собой, так сказать, связь с прошлым, старую прозаичную базу, давшую крылья готической фантазии. В Амьене мы обнаруживаем, что стволы вырастают из пола; ощущение романской основы испарилось, и вся концепция - от пола до сводов - эдикулярная. Эдикулярная вот в каком смысле: миниатюрная небесная архитектура помпеянской живописи *реализована* - увеличена, так сказать, до размеров, от которых, как можно предположить, она была уменьшена живописцами.

В этой эдикулярной архитектуре большого ордера следует видеть, что реберный свод играет самую заметную и драматичную роль. Именно ребро, а не свод в целом, захватывает внимание, ребро, которое взмывает вверх из ствола, над маленькой капителью и соединяется со своими братьями в розетке, украшающей точку пересечения ребер (*boss*) в высшей точке здания. Далее, часто полагают, что это ребро - неотъемлемая часть структурной схемы готической архитектуры. Предполагается, что неким мистическим образом оно канализирует силы, скрытые в своде, и осторожно низводит их в укрепленные контрфорсами столбы. Однако это - рационализация *post factum*. Истина, согласная со здравым смыслом, состоит в том, что прочность свода зависит не от ребра, а от согласованности свода в целом, совершенно так же, как в любом крестовом своде XVII века. Исследования Виктора Сабурэ¹⁹ и Пола Абрахама²⁰ бесспорно установили это. Если снаряд уничтожит ребро свода, прилегающая часть свода не обязательно рухнет; и если контрфорсы, примыкающие к пятам (*abutments*) свода, слабы, то ломаться начнут не обязательно ребра. Ребро - просто орнаментальное усиление углов свода; тот факт, что оно выступает из свода, не имеет вообще никакого структурного значения. Они могли быть просто присоединены к жестким граням свода (*severies*), сохраняя плоский торец (*flush face*) вплоть до углового выступа (*arris*). Нет, ребро свода, как почти все остальное в готической архитектуре, берет начало в эстетическом намерении. Реберный

¹⁸ Я намеренно использую слово "рост" ('*stature*'), а не "масштаб, размер" ('*scale*'), потому что одна из основ Готики - сохранение единого масштаба во всей постройке, в противоположность классическому методу, в котором комбинация двух ордеров представляет комбинацию двух масштабов.

¹⁹ *Les Voutes nervurées, role simplement decorative des nervures.* – *Le Génie Civil*. March 3. 1928.

²⁰ *Nouvelle Explication de l'Architecture Religieuse Gothique.* – *Gazette des Beaux-Art*. 1934. P. 257. Эбрем посвятил целый том критике теории Виолле-ле-Дюка: *Violle-le-Duc et le Rationalisme Médiéval*. 1934.

свод, по сути дела, можно сравнить с воздушными перголами, которые часто появляются в фантазийной архитектуре Помпей.

От главного ордера (master-order), составленного стволами нефа и ребрами свода, эдикулярная схема нисходит постепенными градациями подчиненных ордеров (inferior orders). Так, второй ордер составлен стволами аркады нефа, контролирующими рост (stature) всей восточной части церкви (chevet) и ее капелл, каждая из которых становится парафразой самой апсиды. Трифорий имеет свой собственный ордер, также как и клеристорий. Башни поднимаются ступенями, ордер над ордером. Каждый портал имеет свой собственный комплекс ордеров - от огромных эдикул, дающих фронтоны аркам, до меньших, идущих террасами эдикул, расположенных вдоль косяков-наличников (jambs) и образующих балдахины для пророков и мучеников. Весь собор воплощает себя в эдикулярных ордерах, иногда принадлежащих структуре и артикулирующих ее, иногда вводящих в заблуждение и даже противоречащих структуре. И все усилия без исключения направлены к одной цели – к уничтожению массы, к сотворению не столько полета ввысь, сколько парения в пространстве, к созданию архитектуры, совершенно не зависимой от превратностей гравитации.

Предположив, что эдикула – психологический ключ к Готике, мы должны проверить это предположение, соотнеся его с некоторыми чертами, не менее существенными для целостного воззрения на Готику. Я уже сказал кое-что о структуре, но, возможно, следует повторить это в общих чертах. Я верю, что именно «помпеянская» идея *санкционировала* Готическую систему. Она санкционировала «разлом» круглой арки и безапелляционно использовала возникшую в результате гибкость плана в своих собственных целях. «Помпеянский» характер Готики выразительней и чудесней всего там, где мы обнаруживаем импровизированный, по всей видимости, свод, возведенный из необходимости соединить старую работу с новой или приспособить его к нехарактерному месту. Здесь подвижная, как ножницы, остроконечная арка воспроизводит все образцы "антиков", – эти образцы казались бы просто смехотворными, если не воспринимать их в том духе, который подразумевался – в духе «помпеянской» перспективы.

Та же самая эстетическая санкция превратила летящий контрфорс из жалкой подпорки, признания в поражении, в красивый и романтический компонент системы, волшебный виадук, имеющий забавное сходство с изощренностью некоторых стукковых панелей в музее Неаполя.

Еще раз: готические профили развиваются под санкцией эдикулы. Они представляют собой прием, с помощью которого гравитация, тяжесть инертной массы уменьшается именно там, где она ощущалась бы больше всего, то есть преимущественно в проемах. Стена, окружающая проем, разобрана на пучок тонких элементов, которые подчеркнута артикулированы глубокими горизонтальными вырезами между ними. Каждый из этих элементов представляет или обозначает эдикулярный модуль (unit), который в ранних постройках полностью выражен – в смысле базы, ствола, капители и архивольта. Капители профилированы так, чтобы исчезло впечатление, что

они несут вес. Верхний профиль, выступающий и глубоко подрезанный, отбрасывает тень, которая наводит на мысль о подвеске, а не об опоре.

Вне связи с идеей эдикулы готические профили могут стать бессмысленными. Это и происходит там, где идея затемнена избыточностью кладки, как например в "Ангельской Капелле" (Angel Choir) Линкольна, где профили почти противоречат собственному назначению.

Эволюция ажурного плетения я подозреваю, тесно связана с использованием рисунка эдикулы в ранних витражах. Например, в Belle Verrière Шартра, датируемой серединой XII века, эдикула, в которой помещена Пресвятая Дева, и боковые эдикулы с кадящими ангелами объединяются, образуя структуру, удивительным образом предвосхищающую ажурное плетение следующего века. Этот ряд можно продолжить – эдикула отмыкает дверь за дверью.

Эдикулярная система предстает завершенной, совершенно реализованной в первой четверти XIII века. С середины века и далее она подчеркнута и даже преувеличена, в особенности из-за использования орнаментированных фронтонов (ornamental gables), иногда весьма механистично, не гармонически – так сказать, «не забудь, что эта арка – не просто арка, но еще и гробница (shrine)». Подобный маньеризм достигает своего пика в такой церкви как Сен-Урбан в Труа – возможно, одной из самых технически совершенных церквей Франции – где все окна имеют фронтоны (gables), причем верхушка каждого фронтона проходит сквозь парапет церкви.

Именно в первой половине XIII века постепенно раскрывается один из главных подтекстов эдикулярной системы. По сути своей эдикула – это гробница. Готический собор, таким образом, – умножение гробниц. Как мы видели, эти гробницы – эдикулы – расположены в ряде ордеров (series of orders), нисходящих от главного ордера, контролирующего пролет и свод. Размер ордеров уменьшается в приделах, далее в клеристории и трифории, и еще раз – на чисто орнаментальном плане. Именно здесь эдикула и скульптор действуют сообща: в этих последних эдикулах живут не человеческие существа, пользователи собора, а сверхъестественные создания, вырезанные из камня. Здесь, по сути, эдикула возвращается к своему надлежащему ордеру и надлежащей функции – здесь она снова «маленький домик». Конечно, возможно, было бы логичнее трактовать целое собора как *восхождение* – из этой точки, от нормального размера эдикулы, чем относиться к орнаментальной эдикуле как к уменьшенной копии ее прародителей, которые были огромными и были повенчаны со структурным каркасом здания.

В любом случае, именно на орнаментальном плане эдикула используется с той же целью, что и в манускриптах, в резьбе по слоновой кости, эмалях и рельефах, а именно – чтобы обеспечить обрамление, *мизансцену*, для иконографической экспозиции. Эта идея использовалась уже в романских зданиях, особенно в западных фасадах (например, в Ангулеме) и порталах. Но в романском произведении скульптура стилизована и эдикула –

мертвая форма, или скорее кокон, потенциал которого скрыт. Готические художники оживили не только скульптуру, но и саму эдикулу. Таковы порталы Шартра, таковы и великие порталы Амьена, Бурже, Реймса и Лана.

Порталы Шартра исключительны в смысле совершенного сплава классической и готической формы. Великие порталы других соборов осмысляются по-разному. Поскольку они стоят не сами по себе, но вырастают из основной структуры собора, им приходится сражаться за свою эдикулярную независимость. Так, в Амьене конфликт между нисхождением массивных западных контрфорсов и восхождением эдикулярной архитектуры порталов кажется болезненным гротеском, пока не поддашься настойчивому приглашению художников совершенно забыть о гравитации и массе и не примешь эдикулярную схему, и только ее – схему без гравитации, подвешенную в воздухе. Для поддержания этой иллюзии мастера сделали все, что только могли. Они сделали эдикулярный фронтиспис фантастически перевешивающим в верхней части, с мощными формациями пинаклей вверху и без всякой базы вообще, за исключением тривиального обреза (off-set) возле земли, словно чтобы всеми силами подчеркнуть, что подобная архитектура не стоит на земле – ей не нужен фундамент (Реймский мастер, вырезавший висящие гобелены вокруг базы портала, зашел в этот еще дальше!) Чтобы подавить потенциальный натиск гравитации в контрфорсах, они утопили в них розетки и квадрифоли, как будто чтобы намекнуть мимоходом, что наружность каменной кладки – не более чем вуаль. И чтобы еще раз подчеркнуть *подвешенность* композиции, они разработали нарочитые несостыковки в местах, где карнизы фронтонов (gable-eaves) встречаются с контрфорсами, подсказывая этим, что фронтоны – которые выглядели бы слишком телесными, если бы казалось, что они опираются на хрупкие структуры под ними, – и сами свисают из облаков и притянуты на место летящими монстрами, устремленными из их нижних углов. Разве когда-нибудь Барокко или Рококо вводили противоречие структурных элементов фасада с такой упорной дерзостью?

Именно в этих великих порталах, как я уже сказал, эдикулярная схема взята на вооружение иконографами и скульпторами. Как архитектура на помпейских фресках предоставляет декорации (setting) для сцен и персонажей классического мифа и драмы, так и эти порталы создают обстановку для иконографических аранжировок, которые, как показал Эмиль Маль в своих великих книгах, являются не произвольными или сентиментальными группами, а схематическими экспозициями, экстрагированными из теологической или энциклопедической литературы Средних веков.

Следует понять, что в этой интерпретации я не провозглашаю никакого открытия в отношении Готики. Идентификация эдикулы как ведущей схемы предлагается здесь, потому что она удобна для понимания и экспозиции Готической архитектуры. Ее удобство значительно, потому что она, кажется, позволяет осветить не только само Готическое строение, но и Готическую архитектуру в отношении к другим архитектурам, и, подобно

этому, Готическую архитектуру в отношении к другим аспектам средневековой жизни и мысли. Теперь остается разъяснить некоторые из этих отношений.

Во-первых, давайте вновь рассмотрим отношение Готики к классической архитектуре. В начале этого эссе мы взглянули на роль, которую эдикула играла в античности: ее роль вначале как гробницы, затем как портала и наконец ее развитие в «эдикулярную» архитектуру помпеянской настенной живописи. Затем мы вновь увидели эдикулярный принцип во Франции XII века, обнаружив шокирующе близкую параллель между определенными поздне-помпеянскими фресками и порталами Шартра. Если допустить, что эта параллель совершенно случайна, то все же в этих двух проявлениях наблюдается весьма замечательное тождество духа. Напрашивается вопрос: не было ли в XII веке своего рода «ренессанса», который позволил бы остаточным воспоминаниям о римском декорировании вновь соединиться в почти классической форме выражения? Ответ на этот вопрос однозначен. Такой ренессанс был, и в других сферах жизни XII века его реальность опознается с легкостью и уже давно признается историками. Чарльз Гаскинс в 1927 году написал замечательную книгу о ренессансе XII века²¹, охватив литературу, юриспруденцию и науку, но не коснувшись визуальных искусств. Тем не менее, ему удалось показать, что общий прогресс в интеллектуальных достижениях, отличающих XII век, был совершенно очевидно в духе ренессанса – второй волны классического возрождения, более сильной, чем первая, во времена Карла Великого.

В отношении литературы термин «ренессанс» легко оправдывается исключительно энергичным насаждением классики в кафедральных школах, всплеском ново-классической поэзии, как религиозной, так и светской, часто вплотную приближающейся к классическим образцам. Хильдеберт из Ле-Мана, например, величайший, возможно, из средневековых латинистов, трудившийся в конце XI – начале XII века, был автором знаменитой Римской элегии²², напоминающей нам о том, что, по словам Гаскинса, для людей Средневековья Рим был «великим фактом недавнего прошлого»²³. Действительно, Средние века были обеспокоены Римом и классическим миром. В некотором смысле, Кватроченто с его реальным, объективным ренессансом избавилось от призрака, обретя его в конце концов во плоти. Средние века владели традиционными воспоминаниями о Риме, но не знали самого Рима. Единственные нити, концы которых были у них в руках, это нити литературные, текстуальные. Архитектура и скульптура Рима, за исключением самой Италии, были скрыты от них. Но, несмотря на это, традиция римского великолепия в визуальных искусствах была элементом средневекового сознания, который невозможно игнорировать.

Таким образом, резонно рассматривать архитектуру XII века как своего рода ренессанс – до некоторой степени, или, точнее, как некое

²¹ С. Н. Haskins. *The Renaissance of the Twelfth Century*, 1927.

²² Начинающейся с *Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina*.

²³ Haskins. *Op. cit.* p. 117.

наполнение архитектурной категории, уравнивающей другие категории, в которых связь с древним миром была более определенной и актуальной, – категории языка, поэзии, юриспруденции и наук. В конце концов, не наличие памятников или текстов творит ренессанс, а психологическая атмосфера времени, его «воля к форме», которая позволяет всем этим вещам играть свою роль. Умственная ориентация XII века склонялась к классической, отсюда – возобновившееся изучение классиков и произведений классической поэзии, и отсюда же – создание архитектуры, в которой родство с античностью опознаваемо.

Я думаю, было бы сложно найти в латинской литературе XII века какое-либо выражение специфического восхищения архитектурой и скульптурой Древнего Рима. С другой стороны, там и сям встречаются свидетельства общего восхищения – их благородством и богатством материалов. Сугерий, вновь отстроивший Сен-Дени, думал о приобретении колонн для церкви в аббатстве из терм Диоклетиана, и отказался от этой мысли только из-за опасности и сложности их транспортировки²⁴. И тот же Сугерий всегда был готов принять в свою сокровищницу римские древности, свидетельство тому – античная порфиновая ваза, которую он «превратил» в орла, добавив к ней голову, крылья и когти. Возможно, эстетическая оценка Сугерия в отношении этих вещей была ограниченной, с другой стороны, классический мир значил для него многое – он мог цитировать наизусть длинные пассажи из Горация²⁵. Для него, как и для многих его современников, Рим был важнейшим фактором исторического прошлого, в отношении к которому нельзя было – если только ты не св. Бернارد – удержаться от некоего благоговейного восхищения.

Отнестись к XII веку как к познавшему свой «ренессанс» - значит существенно изменить привычный взгляд на Готику и классическое искусство как на «противоположности»; и по сути дела, эта обычная антитеза во многом весьма неудовлетворительна. Это – слишком очевидное заключение, выведенное из *prima facie* впечатлений. Силуэты истории искусства, которые автоматически оформляются в отдельном уме, никогда не бывают правдоподобными «отпечатками» положения дел; это всего лишь субъективные упрощения. И возможно, ближе к истине – думать обо всем потоке европейского искусства как о классическом, на время исказившем свое течение, чем о противоборствующей «воле к форме», врывающейся в готическом интервале и затем вновь исчезающей во время экзгумации античности в период кватроченто. Готическая интерлюдия, конечно же, очевидно отдельна и самодостаточна, но это действительно тот же европейский поток, текущий в изменившихся условиях, претерпевающий экстравагантную метаморфозу, эффект которой длился еще четыреста лет.

Тезис, диаметрально противоположный этому, блестяще развивает Вильгельм Воррингер²⁶, пытавшийся определить Готику как великое

²⁴ E. Panofsky. Abbot Suger. 1946. P. 91.

²⁵ Panofsky. Op. cit. P. 13.

²⁶ W. Worringer. Form in Gothic. Trans. H. Read, 1927.

цветение той северной «воли к форме», которая латентно уже присутствует в плетеном орнаменте варварских рас, и которая по самой своей природе противоположна классицизму. Вместо того, чтобы видеть в Готическом соборе удивительное, но временное искажение классицизма, он рассматривает некоторые формы позднего классицизма, особенно Барокко, как «замаскированную Готику» - присвоение классических форм народами, в которых была глубоко укоренена неорганическая, абстрактная «воля к форме». Это воззрение настолько в точности противоположно тому, которого держусь я сам, что нет никакой сложности в том, чтобы привести их в гармоническое соответствие, ведь очевидно, что мы имеем здесь просто внешнее и внутреннее впечатление от одного и того же явления. Если XII век был свидетелем «ренессанса», то это движение было сформировано невероятно сильной психологией, в которую этот ренессанс проник, психологией, которую, если угодно, можно назвать психологией северного человека, в противоположность психологии его средиземноморского двойника.

Сочетать эти два воззрения, я думаю, означает сбалансировать феномен Готики со всей справедливостью. Воррингера впечатляет «хаос» Готики – «нарочитый хаос энергии, развитой в камне», и он делает наблюдение, что этот «сверх-логический, трансцендентальный эффект» возникает из «логической работы умножения», и именно эта нервная страсть к умножению наделяет Готический собор тем же пылким, беспокойным характером, который он обнаруживает в ранних германских бронзах и нескончаемых переплетениях множества манускриптов VIII века. Это умножение в Готической архитектуре является, как я старался показать, по существу умножением эдикулярного мотива. Далее, Воррингер очень естественно приходит к эдикуле в конце своей экспозиции; начав с широкой гипотезы касательно северной воли к форме, он подвергает детальному рассмотрению характер готической системы только в окончательном анализе архитектурного метода:

«Готический человек пытался потеряться не только в бесконечности великого, но также и в бесконечности малого. Бесконечность движения, которая макрокосмически выражена в архитектурной структуре целого, микрокосмически выражается в каждой малейшей детали здания. Каждая индивидуальная деталь сама в себе есть мир ошеломляющей активности и бесконечности, мир, повторяющийся в миниатюре, но тем же способом, что и целое – как выражение целого... Корона пинакля – собор в миниатюре, и всякий, кто погрузится в замысловатый хаос ажурного плетения, может испытать в малом масштабе ту же нервную дрожь логического формализма, что и в целом строительной системы»²⁷.

Так Воррингер, подойдя к предмету с совершенно другой стороны, оценивает эдикулярную систему как *следствие*, тогда как мы изучали ее в качестве *причины*. Наш подход – архитектурный, у Воррингера – подход

²⁷ Worringer. Op. cit. P. 165-6.

историка искусства. Я думаю, наш подход освещает ту сторону проблемы, которую Воррингер не затрагивает, поскольку, понимая эдикулу, как нечто неразрывно связанное с классическим миром, но оживленное вновь в творении Готики, мы находим архитектурное выражение того парадоксального ренессанса XII века, который в других областях подтверждается полностью. Таким образом, Готическая архитектура, какой бы шокирующей ни была ее индивидуальность, и сколь ни велик соблазн *противопоставить* ее классицизму как воплощение иного принципа, есть, на самом деле, продолжение и развитие классической линии, метаморфоза классицизма, временная и нестабильная, в попытке найти путь назад – к постоянству и устойчивости, когда великий творческий кризис XII-XIII веков исчерпал себя.

Нашу тему можно было бы развить еще в нескольких направлениях, в частности в сфере схоластики и политической философии²⁸ Средних веков. Более того, путь Готики под уклон в XIII, XIV и XV веках можно интерпретировать именно в использованных нами терминах. От великого западного фасада Страсбурга до простейшей перегородки, характерной для Восточной Англии, с тонким контрфорсом к каждому среднику эдикула упорно остается основным модулем проекта. Тем не менее, уже к середине XIII века артикуляция становится менее ясной. Вертикальные тяги (shafts) попадают в декоративную группу, привязываются к колоннам и становятся в конце концов просто выступающими частями ритмической последовательности профилей. Ажурное плетение превращается в текучую гармонию кривых линий. Силуэты башен больше не устремляются ввысь с вызывающей грубоватой силой – отрезки изящно модулированы в предвосхищении достижимой высоты. Постепенно из Готики уходит вкус усилия и дерзания – и хаоса, она становится расслабленной, эстетичной и конвенциональной. Это не упадок в каком-либо ругательном смысле, но путь под горку: медленное движение вспять, шаг за шагом, к классической форме. Во время этого процесса эдикула становится часто повторяемым модулем в чисто декоративной системе, и его последняя и самая скромная роль – остроконечная панель, покрывающая тысячи квадратных ярдов на стенах Перпендикулярного стиля.

Но дальнейший разговор об этом не входит в задачу этого эссе. Я хотел показать только две вещи. Первое: идея эдикулы или «маленького домика» - идея фундаментальной важности в истории архитектуры. Второе: в изучении Готической архитектуры эта идея многое говорит нам как о самой этой архитектуре, так и об ее отношении к другим архитектурам мира.

²⁸ Мр. Говард Кольвин обратил мое внимание на удивительный пассаж у О. Гирке в «Политических теориях средних веков» (перевод на англ. 1900), где анализ средневековой социальной философии можно последовательно перефразировать как анализ архитектурной теории с точки зрения эдикулярной теории.