

# ГЮНТЕР БАНДМАНН

## ИКОНОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРЫ\*

Je crois que la métaphore seule peut  
donner une sorte d'éternité au style.\*

Marcel Proust

### Иконография и иконология

Первоначально в науке о древностях под «иконографией» подразумевали свод знаний, касающихся портретных изображений и связанных с определением личностей, присутствующих на монетах, печатях и геммах.<sup>1</sup> В противоположность этому уже в 19 веке искусствознание данным термином обозначает вообще всякий набор сведений касательно содержания, представленного с помощью изобразительного искусства. В данном случае имеется в виду истолкование христианских, мифических и аллегорических сюжетов и персонажей. То есть, иконография имеет дело с приметами и описанием лиц и событий, с содержанием (Inhalt), которое воспроизводится посредством образов и которое с точки зрения осуществленного художественного творения предшествует ему. В целом под иконографией понимается и истолкование символов (Symbolen), то есть форм (Formen), представленных в вещном законченном облике (dinglicher Gestalt) и указывающих на значение высшего порядка, которое не идентично первоначальному содержанию изображения и превосходит его. Впрочем, в эпоху маньеризма и барокко для специального изучения символов использовалось также выражение «иконология» и его, как кажется, можно порекомендовать к возобновлению в сфере архитектурных исследований<sup>2</sup>.

В искусствознании преимущественно представлены два источника, из которых и черпает свои силы проблема иконографии: языческая античность, продолжающая свою жизнь в художественных творениях, и круг образов, свойственных христианскому средневековью.

Первые контуры научной иконографии в современном смысле слова можно наблюдать как раз в то время, когда в 19 веке вследствие романтических устремлений интересы сосредотачиваются вокруг средневекового искусства, при отсутствии всякого понимания

---

\* Перевод выполнен по изданию: Günter Bandmann. Ikonologie der Architektur // Jahrbuch f. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. I, Stuttgart, 1951, S. 67-109.

\* Я полагаю, что только метафора может придать стилю характер вечности. Марсель Пруст (фр.).

<sup>1</sup> Например: Bernulli. Römische Ikonographie. 2 Teile, 1882-1894.

<sup>2</sup> C. Ripa. Iconologia..., nov. ed., Padova, 1611.

содержаний, представленных во всем их локальном и историческом многообразии. Показательно при этом то, что вначале за эту проблему взялись не историки церкви и христианские археологи, которых следовало бы призвать к решению подобных задач в первую очередь. Передние ряды исследователей составили скорее историки широкого профиля, оснащенные энциклопедическими и универсалистскими склонностями 18 века, но захваченные при этом романтическим пафосом оживления и истолкования христианских символов и образов (Bilder) средневековья<sup>3</sup>.

Постоянный прирост открываемых литературных источников, принадлежащих самым различным эпохам и культурным контекстам, их некритическое сравнение в сопровождении субъективной интерпретации, – все это привело к невозможности добиться каких-либо убедительных определений, несмотря на то, что вследствие самых фантастических комбинаций самых несовместимых доказательств стали вырисовываться весьма многообещающие перспективы. Этому процессу способствовали, прежде всего, набиравшие силу сравнительное языкознание и сравнительное религиоведение – впрочем, до тех пор, пока ученые еще справлялись с единоличным освоением материала. Однако специализация наук и выработка собственных критических исторических методов, упорядочивших и результаты [исследований] этих источников, положили конец существованию подобного комплекса, включавшего в себя иконографию, искусствознание, сравнительное языкознание, сравнительное религиоведение, этнографию и многое другое. Тогда же возникает и точная иконография, озабоченная объяснением неизвестных или чем-либо примечательных художественных изображений (bildnerische Darstellungen) через привлечение современных или культурно сходных, преимущественно литературных источников<sup>4</sup>.

Благодаря подобному ограничению материалом христианского средневековья и специализации наук иконография обрела собственное лицо и твердый методологический базис. Хотя стоит обратить внимание на то, что некий уровень иконография уже утратила и ее достижения перестали быть полезными более обширным областям смежных наук. Ее конечный результат в качестве положительной исторической дисциплины можно было заранее предвидеть: уяснением всех загадочных и примечательных изображений ее задачи и ограничивались<sup>5</sup>. Она оказалась – пускай и немаловажной, – но все же вспомогательной дисциплиной для

<sup>3</sup> В Германии: Görres, Creuzer; во Франции: Didron, Cahier и Martin.

<sup>4</sup> В качестве первых, основополагающих изысканий такого рода следует назвать работы А. Шпрингера: A. Springer. *Ikongraphische Studien*. In: *Mittalungen der k. u. k. Zentralkommission f. Denkmalpflege*, V, 1860; *Über die Quellen der Kunstdarstellung im Mittelalter*. In: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaft*, 1879.

<sup>5</sup> Но и для подобного типа иконографии до сих пор все еще остаются обширные и неизведанные сферы применения: это и искусство барокко, которое в 19 веке не принималось во внимание, так [исследователи] или к нему принадлежали, или составляли ему эстетическую оппозицию, это и профанные изобразительные темы. Предварительные обобщающие работы в этой сфере: R. Marle. *Iconographie de l'art profane*. 2 Bde., 1931-1932; B. Knapping. *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlande*. 2 Bde., 1939-1940.

теперь уже самостоятельной истории искусства. Ее проблематика – если касаться христианского искусства – отныне занимает преимущественно представителей различных ответвлений церковной истории, которых изначально заботило истолкование вещей<sup>6</sup>. Именно от них произошли компендиумы, собирающие воедино все достижения<sup>7</sup>.

В 18 и 19 веках все более и более усиливалось осознание творческого начала в художественном творении, осознание стиля, вообще произведения искусства как организма, чья середина есть «внутренняя форма» (Шефтсбери), понимание единичного, незаменимо уникального, действующего равным образом в разных предметах. И в силу этого иконография постепенно опускалась до какого-то привеска [истории искусства]. Не трудно было реконструировать творческое наследие анонимного художника, не обращая внимания на характерные для его изображений содержательные моменты, и столь же реально было описать характер немецкого, французского и итальянского искусства, не стараясь постигнуть его тематику. Содержательные стороны были не более чем, так сказать, вокабулярием индивидуального художественного гения, народной души или духа времени. Сюжет признавался достойным изучения только в том случае, если казалось, что подобный воображаемый дух обращается с темами каким-то особым способом<sup>8</sup>. В целом, для автономной истории искусства, ориентированной на стилистическую критику, вещи лишены были всякой научной привлекательности. Показательной для подобного настроения выглядит – уже из области тогдашнего современного искусства – фраза Либерманна: «Совершенно все равно, пишут ли мертвого Валленштайна, или яблоко»<sup>9</sup>.

Здесь не место указывать на условность, а также не слепоту этого воззрения, еще меньше места, чтобы упоминать его происхождение и его представителей.<sup>10</sup> Для нашего краткого обзора истории науки необходимо лишь указать, что подобная тенденция превратила историю искусства в автономную дисциплину, а иконографию – в ненужную вспомогательную дисциплину. Тогдашняя оценка формы и содержания определила и иерархию наук.

---

<sup>6</sup> F. Piper. *Einleitung in die monumentale Theologie*. Gotha, 1867. Там на S. 693ff. – воспроизведение церковных предписаний относительно произведений искусства, как они были утверждены на соборах – например, на Тридентском – и посредством традиции. Ранний синтез – J. Molanus. *De picturis et imaginibus sacris*. Lovan, 1570. Характерно, что многие тогдашние творения этим требованиям не подчинялись. Последнее относительно этого феномена см.: R. Berliner. *The Freedom of Medieval Art*. In: *Gazette des Beaux Arts*, Nov., 1945.

<sup>7</sup> Назовем только самое значительное: F. X. Kraus. *Geschichte der christlichen Kunst*. 2 Teile in 3 Bänden, 1896-1908. E. Mâle. *L'art religieux en France*, 3 Bde, 1918-1922. K. Künstle. *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2 Bde, 1926-1928.

<sup>8</sup> Так, например, усилия немецкой истории искусства по прояснению истории образов поклонения или по объяснению очевидных предпочтений определенных видов искусства. W. Pinder. *Sonderleistungen der deutschen Kunst*. München, 1944.

<sup>9</sup> Сообщено Й. Гантнером: J. Gantner. *Revision der Kunstgeschichte*. Wien, 1932, S. 19.

<sup>10</sup> Последний обзор ситуации в истории науки см.: F. Antal. *Remarks on the method of Art History*. In: *Burlington Magazine*, XCI, 1949, p. 49ff and 73ff; D. Fray. *Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte*. In: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Wien, 1946, S. 23ff.

Мировоззренческий фундамент 19 века повлиял и на собственно постановку вопросов в иконографии. Она не ограничивалась исключительно выяснением фактов, вероопределений, предписаний и предложений, необходимых для интерпретации произведения искусства. Иконография делала попытки превратить в предмет творческого акта и сами вещи, допуская одновременно, что единичный мыслящий гений избирал вещи и помещал их в устойчивые и прочные отношения.<sup>11</sup> Хотя в некоторых случаях можно представить подходящие доказательства такого рода,<sup>12</sup> в целом же подобная оценка индивидуального мысленного проекта справедливо подвергалась критике<sup>13</sup>.

Эта корректура была не бесполезна для иконографии. Научная иконография смогла наполниться собственной методологической структурой, позволявшей через знание вокабулярия обращаться и к исследованию синтаксиса, именно в тот момент, когда Шпрингер и Краус вместо того, чтобы рассматривать порождение образного содержания (*Bildinhalte*) в связи программным мышлением средневековых богословов, стали понимать его как концентрацию и конденсат всеобщего мира представлений и идей, христианско-средневекового мира. Так что необходимо признать, что иконография, несмотря на фактическое игнорирование со стороны истории искусства, понятой как критика стиля, все-таки подготовила себе надежное место в семействе наук.

Рядом с голосами, принадлежавшими всеобщему искусствознанию и неизменно предостерегавшими против пренебрежительного отношения к иконографическим штудиям<sup>14</sup>, всегда существовали большие научные школы и предметные области и внутри истории искусства, где иконографические изыскания занимали выдающееся место. При этом мы совершенно не упоминаем о христианских археологах.

В первую очередь Францию и духовно зависимую от нее Бельгию следует назвать оплотом иконографии. Нелегко сказать, то ли такие выдающиеся фигуры как Кайе, Маль, Милле, Диль и Фоссильон вместе со своими последователями предотвратили поворот к автономной формальной истории искусства, то ли данному взгляду на вещи просто было выделено [особое] место по причине всегда сохранявшейся во Франции зависимости истории искусства от всеобщей истории культуры и истории Церкви, а также из-за глубоко укорененного позитивистского и рационального характера французских научных устремлений. Во всяком

---

<sup>11</sup> Так, на основании наблюдаемого «схематизма» и «неподвижности» средневекового произведения искусства в начало процесса зарождения художественных [феноменов] полагались или *Biblia Pauperum*, или *Speculum Universale* Винсента из Бове (1190-1264), или тексты аббата Сугерия (1081-1151). E. Mâle. *L'art religieux du XIIe siècle en France*, p. 151ff.

<sup>12</sup> Один пример: программа росписи сводов в Шварценхайндорфе вышла из христологического комментария Руперта фон Дойца на Книгу пророка Иезекииля. W. Neuss. *Das Buch Ezechiel und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*. Münster, 1912.

<sup>13</sup> Например, у Н. Focillon. *Art d'Occident*. Paris, 1938, p. 150, в связи с переоценкой Сугерия со стороны Маля (а.а.О.).

<sup>14</sup> Весьма настойчиво – Н. Tietze. *Die Methode der Kunstgeschichte*. Lpz., 1913, S. 357ff. А также Шмарзов, Вульф и др.

случае, примечательно, что в стране последовательного формализма в художественной практике так твердо в научной деятельности удерживалось на первом плане изучение предметов.

В Германии прежде всего церковная археология и византистика сохраняли верность тому направлению, что в 19 веке предпочиталась всеми, а во Франции – и осуществлялось.

Выдающееся место иконографические изыскания занимают в так называемой венской школе. Здесь в работах Викгофа, Дворжака, фон Шлоссера, Титце, Д. Фрая и Зедльмайра никогда не отвергался культурно- и духовно-исторический аспект – прежде всего благодаря тесной связи с Австрийским институтом исторических исследований. Можно даже сказать, что развивавшиеся Риглем методы, предназначенные для формально-стилистической критики, проходили мимо иконографии, сегодня же изощренный структурный анализ Зедльмайра подталкивает вперед, в сторону иконографических проблем в том числе и стилистическую критику.<sup>15</sup> В Венской школе иконография не была увлечена исключительно своим исконным интересом к вещи, она занималась этим, всматриваясь в искусство, и поэтому здесь наряду с кругом христианских образов выдающееся место занимает и мир образов античных.

Тем самым была задана и связь – не только персональная – с другим важным центром иконографических исследований, с варбургским кружком. Здесь ученые, вдохновляемые Аби Варбургом в Германии и продолжающие сегодня свои занятия в Лондоне и Принстоне, посвящают себя проблеме последующей жизни античности в западноевропейской культуре. Но если в Вене никогда не отказывались от созерцания изобразительного искусства, в варбургском кружке античность как целое представляла собой больший интерес, и другие искусства и способы проявления жизни, религия, музыка, поэзия и философия в [научном] описании имели тот же статус. Вероятно, можно было бы сказать, что варбургский кружок в этом моменте сравним с христианской археологией, для которой тоже специально художественное начало не было конечной инстанцией.<sup>16</sup> Помимо работ Варбурга и Закля, следует назвать, прежде всего, тех эмигрировавших в Америку и работающих ныне в Принстоне членов кружка – Панофского, Виттковера, Канторовича, Краутхаймера и их американских учеников, которые и вывели иконографию на совершенно новую стадию развития.

И христианская археология тоже благодаря многочисленным новым и важным работам оказалась втянутой именно в проблему

---

<sup>15</sup> Например, в прекрасной работе: H. Sedlmayr. Über eine mittelalterliche Art des Abbildens. In: *Critica d' Arte*, 1, 1935/36, S. 261ff.

<sup>16</sup> Нельзя умолчать о том, что как раз из кружка последователей Варбурга вышли и основополагающие общие работы, посвященные проблеме символа. Ср.: E. Wind. Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik. In: *Vierter Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, 1930. Bericht in der Beilage der Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 25, 1931, S. 170ff.

продолжающейся античности<sup>17</sup>. Изобразительное искусство, начиная с Ренессанса, особым образом обращалось к языческим темам, а гуманизм и Просвещение благодаря повторному оживлению античного образного репертуара отвлекли от христианства немалые возможности. Теперь же благодаря свидетельствам единства и живого союза античности и христианства<sup>18</sup> происходит сближение христианской и гуманистической иконографии. В данном случае, мы оставляем без рассмотрения тот вопрос, насколько это сближение в состоянии угрожать общему «имуществу».

Набросаем здесь еще раз эскиз уже и так упрощенной «топографии наук»: иконография отделяется от инспирированной романтизмом и им же объективированной универсальной науки. Она, с одной стороны, приобретает характер вспомогательной дисциплины в контексте ставшей автономной, откровенно формалистической истории искусства, но, с другой стороны, оберегает самостоятельную область [интересов] там, где она не фиксируется исключительно на искусстве, прежде всего – в церковной археологии и в варбургском кружке. Животворную связь с формальной историей искусства она удерживает в Венской школе, в то время как во Франции и в византистике она коснеет в старом состоянии, которое определяется относящейся ко второй половине 19 века позитивистской установкой на очищение от романтических тенденций. И хотя в последнем случае из-за отсутствия доминирующей формальной истории искусства такая иконография все-таки никогда не деградировала до уровня вспомогательной дисциплины, тем не менее, она остается, за редким исключением (Фосийон), вдалеке от современных проблем.

Иконография в старом стиле ограничивала себя определением предсуществующих содержаний, воспроизведенных (*abgebildete*) посредством произведения искусства. Но уже гуманистическая иконография, равно как и христианская археология обязаны были учитывать проблему значения (*Bedeutung*), иначе говоря, проблему отношения заключенного в изображении смысла к контексту (*Zusammenhang*) большего порядка. Иконография как знание воспроизведенных содержаний превращалась тем самым в знание значения содержания, она становилась знанием символов, иконологией. Когда, например, Христос стал изображаться в виде эллинистического правителя, то Он тем самым, вне всякого сомнения, не становился воспроизведением (*Abbild*) эллинистического правителя. Наоборот, в этом проявилось желание обозначить посредством фиксации античных атрибутов более высокую степень и достоинство, которые благодаря историческому использованию как бы прирастали к знакам (*Zeichen*), делавших их наглядными, более того, со средневековой точки зрения, несших их с собой. Или когда в эпоху барокко в каком-нибудь образном

---

<sup>17</sup> Дольгер, Грабарь, Альфельди, Клаузер и др.

<sup>18</sup> Эту тенденцию можно наблюдать и в языкознании. Например, см.: E. R. Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948.

изображении (*bildlichen Darstellung*) некий правитель возносился к небесам *in figura* античного апофеоза, то тем самым вовсе не иллюстрировалось никакое реальное или явленное в вере вознесение, а символически выявлялся сакральный уровень власти. Или, наконец, такой пример: когда в Египте в эпоху Амарны на полу храма воспроизводились животные, когда колонны передавали (*wiedergeben*) растения, а перекрытие являло небесные символы, то тем самым, естественно, не имитировался какой-то фрагмент природы. Все вместе это значило мир, наглядно замещало космос<sup>19</sup>.

В искусстве ранних эпох не редко можно наблюдать переход от [изображения], описывающего предметный состав (*inhaltliche Schilderung*), к символической аббревиатуре, замещающей всеобщее, и тем самым – к значению. Например, в Вавилоне изображение схватки зверей становится геральдическим гербом, в Египте образ превращается в иероглиф. В древнехристианском искусстве, где-нибудь у Павлина Ноланского, важным выглядит не предметное сообщение (*gegenständliche Bericht*), как это еще заметно в живописи катакомб, а более высокое символическое значение, соотношенное с общим планом спасения<sup>20</sup>. Только для того, кто с ним знаком, вспыхивает смысл целого. Символическая надстройка возникает везде, где, как в платоновской философии, живет представление о том, что вещное есть всего лишь отблеск и подобие (*Gleichnis*) более высокой, безобразной и невещественной идеи. Во всех этих случаях иконология (изучение значения) заменяет иконографию (изучение предметного содержания). «При интерпретации речь идет не только о постижении того, что изображено в отдельном произведении искусства, но и – в гораздо большей степени – о понимании всей суммы сочетаний мыслей и чувств, в центре которых произведение помещалось [при своем возникновении]. Простое уяснение, что за сцена представлена, вряд ли способно исчерпать всю массу того, что предназначено для выражения. При этом остаются не осознанными те обстоятельства, которые были обязаны или имели возможность определять процесс наделения целостным обликом (*Gestaltung*) в самом широком смысле. Если, например, в типологической системе – одной из основополагающих элементов средневековой иконографии – сцены ветхозаветные изображаются только применительно к своим новозаветным прототипам, то тем самым мы имеем полную изоляцию соответствующего изображения, которое напоминает тот самый прототип исключительно интеллектуальным способом, пробуждая известные литературные реминисценции. Для современного зрителя типологическое сопоставление не является частью

---

<sup>19</sup> Противоположность между иконографией и иконологией становится отчетливой и в новой работе: W. Braunfels. Zur Gestaltikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano. In: Das Münster, 2, 1949, S. 321ff. Здесь идентифицируется не предметное содержание рельефов кафедры, а изменчивый и значимый контекст сцен и тем.

<sup>20</sup> W. Ellinger. Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in der ersten vier Jahrhunderten, Lpz., 1930, S. 84.

процесса наделения целостным обликом, в то время как сильная насыщенность средневекового образного мира подобным мистическим рационализмом почти не позволяет сомневаться в том, что первоначально до созерцателя ветхозаветных сцен доносился и побочный смысл (Nebensinn). И происходило это примерно так же, как происходит у нас самих, когда по ходу теоретического постижения данного положения дел мы оказываемся не в состоянии точно сказать, не обусловлено ли это познание дополнительно и нашим чувственным переживанием, которое тем самым должно или, по крайней мере, может рассматриваться как сопутствующий фактор, содействующий процессу наделения формой. В соответствии с этим иконографическая интерпретация ставит задачу не только прояснить тот мрак, что делает непостижимым предмет художественного памятника, но и в большей степени установить интенцию, то есть духовный контекст»<sup>21</sup>.

Такой особого рода соотносительности подчинена и архитектура, и она тоже является носителем значений и указаний, которые можно подтвердить посредством многочисленных источников<sup>22</sup>.

Таким образом, если противопоставлять всеобщему словоупотреблению ценность терминологической определенности, то в этом случае необходимо сказать, что никакой иконографии архитектуры не существует, есть только иконология архитектуры. Это значит, что иконология пытается ответить на вопрос: что тогда означала для людей та или иная форма и с какими последствиями для произведения искусства это связано? Напротив, иконография задается следующим вопросом: что передает то или это, что оно воспроизводит? Уже из такой постановки вопроса становится понятным следующее. Во-первых, для иконографии, которая интересуется преимущественно предметом, произведение искусства является не более чем одним из многих примеров предметного содержания, тогда как для иконологии произведение искусства как целое, его организация попадают в самое средоточие ее интересов. Во-вторых, иконография связано по своей сути с изобразительными искусствами, живописью и пластикой, тогда как иконология усваивает и архитектуру вместе с прикладным искусством. Более того, определенные области живописи и скульптуры иконологически не представляют интереса. Собственно говоря, это происходит там, где действительно первейшим стимулом было реалистическая передача некоего процесса или персонажа и где впереди всего располагается детерминация со стороны вещи, лица и события, то есть в чисто исторической картине или в портрете Нового

---

<sup>21</sup> Tietze. Op. cit., S. 360ff.

<sup>22</sup> Изложения и наблюдения (обобщения) в этом направлении: J. Sauer. Symbolik der Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 2. Aufl., Freiburg i. Br., 1924; L. Kitschelt. Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem. München, 1938; G. André. Architektur und Kunstgewerbe als Gegenstand der Ikinographie. In: Festschrift für R. Hamann. 1939, S. 3ff; R. Krautheimer. Introduction to an Iconography of Medieval Architecture In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, p. 1ff; H. Sedlmayr. Architektur als abbildende Kunst. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, 225. Bd., 3 Abh., Wien, 1948.



времени. Но последнее утверждение опять заставляет заключать, что иконография для средневекового искусства имеет значение лишь в той мере, насколько она заново знакомит нас с забытыми фактами и вещами, очевидными для Средних веков. Другими словами, применительно к средневековому искусству, иконография представляет собой по существу всю ту же вспомогательную дисциплину. И наоборот, центральное место для средневекового искусства занимает иконология. Более того, она даже заключает в себе, как не трудно доказать, формальную историю искусства в качестве своей частной зоны.

### Современный архитектурный вкус

Эстетические категории, нами используемые при оценке произведения строительного искусства, основаны на ощущениях и ожиданиях, которые стали рассматриваться в качестве преобладающих, начиная с Ренессанса, романтизма и эпохи модерна. Таковыми категориями являются: художественное творение как организм, непротиворечивость конструкции, обоснованность в выборе материала и т.д.<sup>23</sup> Сегодня господствует мнение, что, после удовлетворения практических потребностей (в виде жилища, церкви, фабрики), наивысшее совершенство постройки состоит в ее способности являть самое себя, воздавая должное материалу и избегая ложных претензий. Нам нравится, в том числе и в старых сооружениях, благозвучие отношений, свежесть пространственной композиции, уместная красочность, добротность материала. Такого рода идеалы уже не предъявляют никаких требований относительно как-либо сформулированного значения. Не существует ничего, чему нет обоснования внутри самого архитектурного произведения. Даже общее возвышенное чувство, вызванное пребыванием внутри монументального сооружения, сводится к самоуслаждению ритмическим движением. Данные категории были выработаны, прежде всего, в борьбе с историзмом и вторым барокко 19 века, для которых стали характерными многократно повторяющиеся, нередко лишённые мысли, выбранные из различных стилистических областей намеки на такое значение, что скорее походило на маску. Отсутствовало, впрочем, и всякое представление о всеобъемлющем порядке, который был способен, очевидно, представлять произведение искусство, понятое как иносказание<sup>24</sup>. Конечной инстанцией был человек со своими ощущениями, со своим душевным

---

<sup>23</sup> Относительно происхождения подобных категорий см.: E. Stockmeyer. *Gottfried Sempers Kunsttheorie*. Zürich-Leipzig, 1939; L. Termehr. *Der Begriff der romanischen Baukunst im 19. Jahrhundert*. Bonn, Phil. Diss. 1950 (не опубликовано).

<sup>24</sup> H. Sedlmayr. *Verlust der Mitte*. Salzburg, 1948, S. 15ff.

трепетом, который когда-то относился к божеству, а теперь стал самоцелью<sup>25</sup>.

Насколько этически и художественно безупречен подобный отказ от ложных претензий в современной архитектуре<sup>26</sup>, настолько ошибочно индифферентное приложение извлеченных из нее масштабов к историческому изображению архитектуры прошлого.

Художественные выводы из последовательного применения подобной идеи организма в архитектуре не безграничны. Целенаправленное практическое обоснование сооружения и условия, диктуемые статикой, препятствуют «свободному» художественному формообразованию.<sup>27</sup> В живописи и пластике акцент на специфическом и незаменимом, очищенном от всего вне художественного способен привести к тому, что изобразительная задача полностью уходит на задний план, а любые отношения, связанные с иносказанием, то есть собственно значение, вытесняются.<sup>28</sup> Организм художественного творения высказывается исключительно в красках, линиях и пятнах. Индивидуальный творческий гений порождает взаимообусловленность частей картины, так сказать, художественную каузальность. Зритель постигает ее не посредством логики сравнения с образцом, а через непосредственную речь глубинных слоев собственной личности, реагирующей на цвета и формы, а не на рациональную надстройку, соотнесенную со значением<sup>29</sup>.

Если мы наслаждаемся каменной неподвижностью материала, и если на нас производит впечатление наивность и свежесть

---

<sup>25</sup> «Реанимация» смысла средневекового искусства на исходе 18 и в начале 19 века в не последнюю очередь определяется обнаруженной в нем созерцательной ценностью, которая отождествляется с настроением и истолковывается религиозно. Древние постройки наполняли душу почтением, трепетом и меланхолией. Так, например, С. д'Ажинкур (S. d'Agincourt. L'histoire de l'art par les monuments. Paris, 1813, p. 68ff) подчеркивает произвольность эмоций: "... un saisissement involontaire surprend les sens, et dispose l'âme à la contemplation et au respect." (Termehr. Op. cit., S. 74).

<sup>26</sup> Шинкель и Земпер серьезно соперничали друг с другом, пытаясь соединить воедино подобное художественное требование с проникновением в «значимый» характер архитектуры прошлого (Stockmayer. Op. cit.).

<sup>27</sup> Так, архитектура никогда не было способна подобно живописи осуществить шеллингианский принцип красоты, состоящий, собственно говоря, в пронизывающем свечении полностью свободного от содержания Абсолюта. F.W.J. Schelling. Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Festrede, 1807. Соответствует этому и кантовская дефиниция художественной красоты, которая, согласно данному определению, представляется, минуя понятие, то есть непосредственно и наглядно, в качестве объекта некоего всеобщего удовольствия, другими словами, это красота, нравящаяся вообще и вне понятийно.

<sup>28</sup> Первые попытки такого рода заключены уже в романтизме: «Не стоит удивляться, когда всеобщая страсть к подражанию у какого-нибудь таланта, ощутившего ее, порождает желание безусловной оригинальности. Если же таковому теперь удастся обрести правильное понятие искусства, подразумевающего, что собственная его цель – обозначать и намекать на божественные тайны, тогда как все остальное – одно лишь средство, служебная часть речи, буква, – то тогда он, быть может, создаст примечательные творения нового рода: иероглифы, истинные символы, которые, однако, скорее произвольно составлены из естественных чувств и представлений или предчувствий, чем следуют за старыми приемами древних времен. Остается только спросить, творит ли собственные аллегории живописец самостоятельно, или он вынужден примыкать к старым символам, предоставленным традицией и ею освященным. Первый путь, несомненно, опаснее... надежнее следовать за живописцами прошлого». F. v. Schlegel. Gemähldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802-04, Vierte Sendung (Sämtliche Werke, 6. Bd., Wien, 1846, S. 168ff).

<sup>29</sup> E. Rothacker. Die Schichten der Persönlichkeit. 4. Aufl., Bonn, 1948.

пространственной композиции, то в Средние века волнение вызывали сублимация вещества, включение частей в состав спекулятивной системы, транспонирование и укрощение первоизданного. Все это и было «мед и млеко, из камней истекающие»<sup>30</sup>. Подобные спекулятивность и интеллектуализм воспроизводятся и в аллегорических интерпретациях, относящихся к письменной традиции, указывая на то, как следует понимать постройку.<sup>31</sup> Стремление к аллегоризации придавало средневековой церкви сублимированный и трансцендентный характер, неподражаемым образом проступающий в готике 13 и 14 веков. Естественная мощь камня, гармония статических отношений, надежное, вещное звучание красок, – все это пропитывается символической соотнесенностью и функционализмом значений, которые одновременно транспонируют на материал специфическую, непосредственную и чувственную «речь», возводя его на более высокий уровень.<sup>32</sup> Последовательное овладение и подчинение материала, исполненного когда-то магическими силами, позволяло удерживать значение и способствовало забвению материи. Этот процесс, несомненно, воспринимался как наслаждение и возбуждение, тогда как мы, наоборот, вновь ведем речь о том элементарном начале в искусстве, что возвращает нас к первоизданным отношениям. Для нас наслаждение искусством – примечателен уже сам термин – представляет собой разговор глубинных слоев личности<sup>33</sup> как потребность внутри всецело рационализированной жизненной сферы. И, напротив, в средние века художественные творения притягивали на рациональную надстройку, добивались сияния духа внутри жизненной ситуации, на которую воздействовали в целом пока еще магически.

В изобразительном искусстве впервые только барокко отвернулось от аллегорической расшифровки в средневековом духе и спустилось к первичным слоям. Например, в раннем средневековье все наивно-чувственные выражения – где-нибудь в текстах Ветхого Завета (Песнь Песней) – лишались своего непосредственного воздействия. В это же время всякий первоначально увиденный образ, всякое поэтически в себе покоящееся повествование рационально надстраивалось до метафоры мысленных связей. И напротив, Рембрандт, занят поисками непосредственной обращенности к нам библейских текстов и избавлением от символизирующей замкнутости.

---

<sup>30</sup> См. прим. 36 и 138.

<sup>31</sup> Применительно к средневековым изображениям на медалях К. Ланге высказывает мнение (*Münzkunst des Mittelalters*, Lpz., 1942, S. 6), что средневековье «разжигало в себе удовольствие от созерцания понятия, превратившегося в образ, от прояснения возвышенного символа, предстоящего мысленному оку».

<sup>32</sup> Так, согласно Зедльмайру (*Die dichterische Wurzel der Kathedrale*. In: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 14, 1939), готическое зодчество характеризуется «ощутимостью» духовных связей и значений, а также «одухотворением» материального начала.

<sup>33</sup> Исходя из этого, постигается и характерный для Нового времени феномен природного вкуса, удовольствие от пейзажа, в первую очередь – от покоренных гор и морей, наконец, и преобразование обликов садов и источников.

## Прежние изыскания относительно иконологии архитектуры

Корни архитектурной иконологии как научной практики заключены в средневековых свидетельствах, которыми сегодня мы пользуемся в качестве источников. Они суть первые после античности письменные указания, как следует созерцать и понимать произведение зодчества. Даже если они лишены тех исторических упорядочивающих тенденций, что связаны с локализацией и периодизацией, все равно, эти литературные свидетельства формулируют на уровне языка ту надстройку значений, тот порядок, что оказывается представлен посредством архитектурного творения и его частей. Данные свидетельства рассматривают церковь как сумму типических форм-высказываний, постигаемых в рамках понятия *ecclesia*<sup>34</sup> благодаря божественному порядку, плану божьего домостроительства. Они ни слова не говорят об общем оформлении и отдельных элементах и не имеют никакого представления о понятии стиля. Тем не менее, архитектурное произведение не рассматривается в виде простого сложения символических высказываний, в нем видят целое, даже нечто органическое, которое не распадается благодаря иерархии отношений. Постепенное выстраивание сквозной образной структуры (*Durchgestaltung*), таким образом, представляет собой процесс не столько присоединения-добавления [элементов], сколько истолкования имманентного смыслового содержания постройки как целого. Эпитеты, связанные с цветом, количеством и материальными качествами составных частей, используются только в том случае, если подобные особенности опять-таки заключают в себе символическое значение. Имеет ценность с точки зрения сообщения только то значение, что связано с составными частями [постройки]. Сходят на нет формальные категории, бывшие в ходу, начиная с Витрувия, а благодаря ему – в том числе и в средние века. Исчезают категории «композиция» и «пропорция», связанные с образной организацией строительных форм, с видимой стороной сооружения. И соответственно вперед выдвигается «пространственный строй», выражающийся на плане<sup>35</sup>.

Исходная установка аллегорической интерпретации изложена в начале *Rationale* Дуранда: “*Quaecumque in ecclesiasticis officiis ac rebus in ornamentis consistunt, divinis plena sunt, signis atque mysteriis ac singula sunt*

---

<sup>34</sup> Вначале, *ecclesia* – это духовный порядок, создаваемый единством верующих, затем она соотносится с материальным церковным зданием, представляющим таким путем духовное содружество, и, наконец, образно представляется в виде женской фигуры, противопоставляемой синагоге. “*Domus, in qua sacramentum celebratur, ecclesiam significat et ecclesia nominatur*” (Thomas von Aquin. *Summa theol.* 3, q 83, a 3 ad 2). Ср.: M. Schlesinger. *Symbolik in der Architektur*. In: *Zeitschrift f. Geschichte der Architektur*, IV, 1910, S. 21ff und 80ff; F. J. Dölger. “*Kirche*” als Name für den christlichen Kultbau. In: *Antike und Christentum*, 6, 1945, S. 172ff.

<sup>35</sup> Например, у Исидора Севильского и Рабана Мавра. N. Pewsner. *Terms of architectural planning in the middle-ages*. In: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 234ff.

caelesti dulcedine redundantia: si tamen diligentem abeant inspectorem, qui noverit ‘mel de petra sugere oleumque de durissimo saxo!’ (Deut. 32, 13).

«Все, что в церковных службах и вещах встречается в виде убранства, преисполнено божественных намеков и тайн, каждая частица дышит сладостью Бога. Однако только в том случае, если она удостоится внимания со стороны зрителя, постигающего, что ”мед истекает из скал и елей из крепчайших камней”»<sup>36</sup>.

Дополнительная интерпретация постройки и ее частей, спекулятивная осмысленность значения делают, как кажется, эти источники не пригодными для исторического изложения строительного искусства<sup>37</sup>. Отложим пока в сторону проблему возможного влияния этой дополнительной интерпретации на формальную организацию; она требует дальнейшего исследования. Необходимо спросить о другом: соответствуют все-таки или нет исторической реальности современный набор эстетических категорий строительного искусства, таких, например, как принципы опор и нагрузки, пластичность или тектоника. Не только эти универсальные теологические интерпретации, но и свидетельства строителей, таких как знаменитые тексты аббата Сугерия из Сен Дени,<sup>38</sup> тоже обуславливают подобный значимый и устойчивый, начиная с Оригена и Климента Александрийского, смысл постройки как Небесного града: «Посередине вознесены двенадцать колонн, соответствующие числу апостолов и столько же – в боковых кораблях, обозначая число пророков, вздымаясь вверх, навстречу верхней части здания, по словам апостола, который в Духе утверждает: ”Итак, вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу, быв утверждены на основании Апостолов и пророков, имея Самого Иисуса Христа, краеугольным камнем, *который соединяет стены с обеих сторон, в котором всякое здание, будь оно духовно или материально, возрастает в святой храм Господа*”»<sup>39</sup>.

Здесь не место проводить экзегезу данного отрывка, необходимо лишь заметить, что это значение подтверждается всеми средневековыми литературными свидетельствами.

Конец этому способу понимания приходит вместе с концом Средневековья, проявляясь, например, в высказывании Лютера: «Когда я был монахом, я был мастером духовного толкования, аллегоризируя все подряд; после этого я, однако, увидел, что с аллегориями и духовными толкованиями ничего не получается... Св. Иероним и Ориген пособляли заниматься такими аллегориями, да простит их за это Бог...»<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Напечатано в: Sauer.Op. cit., S. 2ff.

<sup>37</sup> Ibid., S. 290.

<sup>38</sup> E. Gall. Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. I. Bd., Lpz., 1925, S. 99ff.

<sup>39</sup> Еф., 2, 19, 20, 21 (У св. ап. Павла *выделенное* место читается иначе: «...на котором все здание, слагаясь стройно...» и не «...храм Господа», а «...храм в Господе» – прим. пер.).

<sup>40</sup> Tischgespraeche Nr. 2560-68.

Тем самым растворяется и значение архитектурного произведения; чтобы это значение знать, нет необходимости понимать архитектуру. Вместо реальности значения появляется созерцательная ценность, настроение, возвышающее верующего<sup>41</sup>. Одновременно, более отчетливой становится античная, сбереженная Витрувием архитектурная теория, которая, будучи приложена к языческому зодчеству, развивает представление о здании как художественном организме. «Органическое» понимание до сих пор остается руководством для архитектурной интерпретации, причем под организмом можно понимать и как некое другое органическое образование, например, человека<sup>42</sup>, так и вообще живое единство художественного творения. Здесь, собственно говоря, тоже имеется свое «значение», указание на более обширный порядок, только в данном случае оно уже не определяется религиозно, а увязывается с самой высокой инстанцией, известно Новому времени, – с природой. Примечательно, что вплоть до 19 века, но особенно в Ренессансе этот органический порядок никогда не мыслился сквозным, ему находились образные эквиваленты в наружной «обшивке» сооружения, в видимом устройстве частей. Не только Альберти, но и Винкельман представляет мнение, будто материя, неоформленная сердцевина сооружения подчиняется цели и потребности, области «искусства» не принадлежит и является видимой внешней оболочкой здания, его «одеждой», что «призвана прикрывать наготу»<sup>43</sup>. Камень – это мертвое вещество, обладающее чисто природной ценностью, органическая жизнь отпечатывается на его поверхности. Отсюда происходят и маскировка материала (нечто само собой разумеющееся вплоть до 20 в.), и «символика облицовки»<sup>44</sup>. На этой облицовке сосредотачивается вкус, goût, именно здесь можно постигнуть национальные и индивидуальные, специфически художественные принципы<sup>45</sup>.

Разделение «значимого», воспринимаемого зрением смысла постройки и мертвой, послушной целям и потребностям материи все еще имеет средневековый характер, несмотря на классицистическую окрашенность – в данном случае даже связанную с эстетически значительным художественным организмом. Научное устранение этого разрыва совершается благодаря Шнаазе с его представлением об индивидуальном стиле и с его [практикой] интерпретации,

---

<sup>41</sup> D. Frey. Die Realitätscharakter des Kunstwerks. In: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien, 1946, S. 107ff.

<sup>42</sup> M. Brzoska. Anthropomorphe Auffassung des Gebäudes und seiner Teile. Jena, 1931. Крайние формы приближения к естественнонаучным аналогиям обнаруживаются у Й. Веттера (J. Wetter. Geschichte und Beschreibung des Domes von Mainz. Mainz, 1835, S. 48ff), который сравнивает переход от романского искусства к готике с развитием от слона к лошади и от совы к лебедю. «Неорганическая» романская массивность является подготовительной ступенью к «органической» готической расчлененности.

<sup>43</sup> Согласно Н. Lotze. Geschichte der Aesthetik. München, 1868, S. 515.

<sup>44</sup> Термин Г. Земпера.

<sup>45</sup> В этом заключается и подход д'Ажинкура, который категории Винкельмана переносит на средневековое зодчество.

ориентированной на качества пространства<sup>46</sup>. Только теперь произведения зодчества стали пониматься из самих себя, и они уже не нуждались, чтобы их откуда-то «выводили». Их индивидуальность была сущностного рода, а не модификацией идеального представления. Несмотря на то, что воззрения Шнаазе только и расчистили дорогу научно дифференцированной оценке, заложив основу последующих великих курсов от Дехио и до Франкля, все равно необходимо сказать, что эти представление и метод могут обеспечить продвижение вперед, только если задаться вопросом о специфике единичного. Феномены старого зодчества, принадлежащие первому ряду, оказываются отставленными в сторону.

Но сейчас стоит заметить, что хотя после Шнаазе и его учеников средневеково-классицистическая архитектурная теория и исчезла из автономного художественно-исторического дискурса, ориентированного на формальные проблемы, тем не менее, до и после него она еще раз обнаруживается у некоторых своих сторонников, причем, из числа выдающихся.

Первый – это Ф. Шлегель, после путешествия из Парижа в Кельн (1804-1905) изложивший свои взгляды в «Основах готического зодчества» (Lpz., 1846, S. 182ff). Его понимание значения средневекового зодчества впервые после средневековья – в целом следуя романтическим тенденциям – определяется по-христиански. У него снова возрождается «идея» сооружения, ибо «значение было наипервейшей целью художников прошлого», желавших воспроизводить «в духовном смысле видимое церковное здание как таковое». Сооружение призвано как бы «предлагать копию вечной структуры Неба в малом». «Сущностно – божественное значение, которое одно творит красоту красотой и идеал идеалом. Все, что произносится без связи с красотой и идеалом, – не более чем бессмысленная болтовня»<sup>47</sup>.

Подобные высказывания зависят от средневековых литературных свидетельств даже на уровне формулировок и в последующих художественно-исторических текстах были превращены в фундамент формальной интерпретации.<sup>48</sup> Изменение этого имманентного значения, присущего христианскому зодчеству, Шлегель обнаруживает, прежде всего, в действительности германской фантазии, которая, воспроизводя природу, вкладывает в архитектурное творение свое представление о бесконечном. Таким путем, впрочем, в интерпретацию в качестве божественного откровения вновь вводится характерная для нового времени религиозная инстанция «природы». Правда, одновременно христианизируется и идеальное требование подражания античности и ренессансу. Понятно, что Шлегель – подобно всем романтикам – обязан был предпочесть романскому зодчеству готику по причине большего в

---

<sup>46</sup> C. Schnaase. Geschichte der bildenden Kuenste. 4. Bde., 2. Aufl., Düsseldorf, 1871, S. 80ff.

<sup>47</sup> Schlegel. Op. cit., S. 225.

<sup>48</sup> Kitschel. Op. cit.

ней изобилия природных форм и очевидной действительности художественной фантазии. Здесь тоже потребовались усилия Шнаазе, чтобы стало возможным положительное суждение о романском искусстве<sup>49</sup>.

Вторым великим теоретиком архитектуры, обращавшим внимание на проблему значения, является Готфрид Земпер.<sup>50</sup> В то время как Шлегель был укоренен в романтических тенденциях пробуждения и спасения средневековья, и собственными взглядами он обязан средневековым христианским документам, Земпер свои главные импульсы воспринимал от идеалистических и материалистических течений 19 века. Дарвин, Конт, Лотце, Шопенгауер и Т. Фишер – вот его духовные соседи. В своей теории он опирается на факты, взятые не столько из области христианства, сколько из всеобщей истории человечества<sup>51</sup>.

Курьезом истории духа является тот факт, что прямым ученикам Земпера его наследие освоить не удалось. Зато всегда настроенный против него Алоиз Ригль, смог плодотворно переработать и методически вычистить земперовские идеи. Он отказался от грубых материально-технических интерпретаций, носителем которых был, прежде всего, Виолле-ле-Дюк<sup>52</sup>, и благодаря, прежде всего, своему понятию художественной воли вполне отдался проблеме значения. Хотя Земпера и отличало воззрение, будто искусство развивается согласно законам природы, все же подобное «развитие» не вполне его устраивало, если речь шла о понимании старой архитектуры. Испытывая сильную антипатию по отношению к средневековому зодчеству, Земпер преимущественно касался образцов древневосточного, античного и ренессансного искусства. Как и Винкельман он тоже видел основание архитектуры в удовлетворении потребностей и в повиновении необходимости. Для Земпера исходным пунктом его изысканий является та самая «прото-хижина», что играет свою роль и в гётевском гимне «О немецкой архитектуре».<sup>53</sup> Ее истоки следует искать у французских теоретиков архитектуры 18 века.<sup>54</sup> Подобно «прото-языку» Гердера, дарвиновской «прото-клетке», «прото-растению» Гёте, земперовская «прото-хижина» берет начало в тех больших концепциях, что предназначены для прояснения первичной и последующей истории жизни. Эта «прото-хижина» являлось для него таким образованием, которое породили голая необходимость и использование материала, предложенного самой природой. Эти с самого начала утвержденные формулировки сквозят во всех последующих постройках, составляя их бессознательную символику.

---

<sup>49</sup> Termehr. Op. cit., S. 86ff.

<sup>50</sup> Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2. Aufl., 1878.

<sup>51</sup> Stockmayer. Op. cit.

<sup>52</sup> Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris, 1854.

<sup>53</sup> 1772. Cp.: E. Beutler. Von deutschen Baukunst. München, 1943, S. 31ff.

<sup>54</sup> Например: N.-B. Laugier. Essays sur l'architecture. Paris, 1775.



«Языковые корни всегда удерживают свое значение и при всех более поздних изменениях и расширениях понятий, связанных с ними, они снова и снова проявляются благодаря наличию основной формы; так что кажется невозможным изобрести для нового понятия одновременно и совершенно новое слово, не упустив из виду первейшую цель, – быть понятым. Столь же нежелательно допустить, чтобы древнейшие типы и корни художественной символики отвергались и игнорировались в угоду каким-то иным»<sup>55</sup>.

Здесь под «значением» понимается не последующая мысленная интерпретация строительных форм уже в период христианского средневековья, а такое изначально заданное значение форм первичных, которое нельзя ни помыслить, ни сформулировать. Имея под рукой обширный материал<sup>56</sup>, он прослеживает подобную продолжающуюся жизнь прото-форм в дохристианском искусстве, когда формы, первоначально представленные в керамике, в текстиле и деревянном строительстве, переносятся в камень, вырабатывая тем самым символику наружных покровов. У нас же перед глазами те самые маски историцизма 19 столетия, что явились следствием этих тезисов. Поэтому нам трудно представить выдающееся значение того факта, что старое продолжает свою жизнь в новом. Тем более важны современные усилия по дальнейшему усовершенствованию данного воззрения<sup>57</sup>.

Такое удержание одной и той же формы в переменчивой череде материала делает произведение зодчества высказыванием, указанием, доступным пониманию в его рациональном слое. Форма как высказывание, значащая форма высвобождается из оков технической, конструктивной необходимости. Зодчество тем самым является уже по своей сути не «усовершенствованной конструкцией, своего рода иллюстрированной и украшенной статикой и механикой, чистым выявлением материала»,<sup>58</sup> а воспроизведением тектоники, то есть искусством.<sup>59</sup> Следствие этого – сублимация технической и материальной [составляющей], превращение реальной формы в «идеальное» образование. «Формальный мотив утрачивает свое значение, которым он обладал, будучи первоначально связан с материалом, и обретает благодаря новому отношению идеальное содержание»<sup>60</sup>. Именно это имел в виду Винкельман, говоря об «облачении», которым покрывается мертвый материал. «Форма – это духовный покров, наброшенный на материю»<sup>61</sup>. И уже Гёте рассматривал в качестве характерной

<sup>55</sup> Stil. Op. cit. Einleitung.

<sup>56</sup> Stil. Op. cit. Bd.1, S. 200-350.

<sup>57</sup> Совершенно в земперовском духе у В. Андре (W. Andrae. Das Gottehaus und die Urformen des Bauens im alten Orient. Brl., 1930).

<sup>58</sup> Stockmeyer. Op. cit., S. 39.

<sup>59</sup> H. Kauffmann. Über "rinascere", "Rinascità" und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst. In: Concordia decennalis. Festschrift der Universität Köln aus Anlass des 10jährigen Bestehens des Deutsch-Italienischen Kulturinstitutes Petrarcahaus in Köln. 1941.

<sup>60</sup> Stockmeyer. Op. cit., S. 45.

<sup>61</sup> Fr. Th. Vischer. Das Schöne und die Kunst. 2. Aufl. (posthum), 1898, S. 54.

особенности зодчества «наглядный перенос свойств одного материала на другой». И в том же смысле надо понимать Ригля, когда он обрушивается на технически-материальную интерпретацию искусства, полагая, что изображение принуждает материал, а для идеальной художественной воли материя обладает, так сказать, коэффициентом трения<sup>62</sup>.

Сохранение этих форм, с точки зрения Земпера, зависит от продолжительности [жизни] социальных организмов, создавших эти формы. Устойчивость этих социальных организмов (аристократия, король, община, священство) ни в коей мере не обусловлено кровным родством, оно может сохраняться благодаря другим народам, если они соответствуют своей роли, то есть, если они пытаются обрести легитимность через рецепцию старых форм. Так, вне всякого сомнения, возможно соотнести египетский храм с западной христианской базиликой, не в смысле непосредственной зависимости, а с точки зрения просвечивания того пространственного типа, который связан с определенной человеческой группой и определенным восприятием божества.

Высвобождение форм из их материальной связанности, их продолжающаяся идеальная жизнь на основании нового отношения со значением, в понимании Земпера, начинается с двух феноменов. Первый – применение в зодчестве осевого принципа, иначе говоря, воздвижение храма или дворца в направлении Неба и симметрическое упорядочивание частей постройки. Он верит в возможность увидеть в этом принципе отпечаток космоса, удовлетворение «космогонического инстинкта» в человеке<sup>63</sup>. Фактически можно показать, что осевой принцип господствует всегда там, где город, дворец или церковь понимаются как изображение небесного порядка, земные события – как репродукция космических процессов.

Другой феномен такого же рода для Земпера – это появление стены, сложенной из квадров, то есть, обработки природного материала с целью включения и подчинения его в пределах целостного архитектурного творения. «В эллинистической *isodomen* квадратной стеновой кладке, наконец-то, завершается процесс эмансипации монументальных форм от вещества благодаря единственно верному средству – полному техническому господству над последним».<sup>64</sup> Если в данном случае иметь в виду буквальный смысл слова «монументальный» – относящийся к памятнику, пробуждающий память, к чему-то отсылающий, – тогда, действительно, становится понятным крайняя важность этого перехода к квадратной кладке. И это еще один случай,

---

<sup>62</sup> Корни идеалистического взгляда на искусство, несомненно, заключены в платоновской философии, в которой идея способна проявляться и становиться наглядной исключительно в веществе, притом, что всякая вещественность есть умаление чистой идеи.

<sup>63</sup> Прологомена к: “Stil”. Op. cit., S. XXIff.

<sup>64</sup> Stil II, Op. cit., S. 374ff.

когда в современной искусствоведческой историографии подхватываются идеи Земпера<sup>65</sup>.

Именно на эти два вида значения, прежде всего, обращали внимание Шлегель и Земпер. Первый тип значения – значение символическое, имманентное формам и присущее им с самых древних времен; оно теряет по ходу истории характер прямого высказывания, утрачивает, так сказать, сакральность и реальность, в то время как формы постепенно смещаются в область эстетически-художественного, и становятся доступными для всеобщего употребления. Второй тип значения – значение специфически христиански-аллегорическое, которое отчасти перекрывается древним символическим значением, отчасти же дополнительно фиксируется спекулятивно; притом, что оно неизменно включено в более обширный мысленный образ духовной общности, экклезии, небесного града, домостроительства спасения. Но рядом с этими типами значения вырисовывается и третий, который становится отчетливым только вследствие собирания материала, осуществленного более поздней историей искусства. Мы могли бы назвать этот тип значения историческим.

Историческое значение, связанное со строительными формами, было обнаружено в тот самый момент, когда при попытках описать историческую данность натолкнулись на феномен рецепции – вопреки немалым пространственным и временным дистанциям – строительных форм, отчасти происходящих из совершенно разных культурных контекстов. Притом, что уже давно имелись под рукой понятия, призванные объяснять явление с эстетической точки зрения. Принято было говорить о ренессансах, об оживлении искусства прошлого, что сопровождалось переносом тенденций итальянского ренессанса 15 и 16 веков на внешне схожие процессы более раннего времени. Наблюдались ренессансы уже и в античности<sup>66</sup>, велись разговоры о ренессансах каролингском<sup>67</sup>, оттоновском<sup>68</sup>, штауфеновском<sup>69</sup>. Только в последнее время было установлено, что модель итальянского Ренессанса не вполне удовлетворительно объясняет более ранние явления.<sup>70</sup> Как раз ранние рецепции и собственно начала итальянского ренессанса мало обусловлены тем обстоятельством, что античные формы получили новое эстетическое значение и потому подверглись рецепции. Скорее речь идет об историческом значении, которое было причиной того, что в более ранний период формы использовались некоторыми заказчиками, а

---

<sup>65</sup> H.G. Evers. Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, 1939. G. Kaschnitz-Weinberg. Über den Begriff des Mittelmeerischen in der vorchristlichen Kunst. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 13, 1944, S. 23ff.

<sup>66</sup> G. Rodenwaldt. Über das Problem der Renaissancen. In: Archeologischer Anzeiger, 1931, Sp. 318-338.

<sup>67</sup> E. Patzelt. Die karolingische Renaissance. Wien, 1924.

<sup>68</sup> H. Neumann. Die karolingische und ottonische Renaissance. In: Wandlung und Erfüllung, 1939.

<sup>69</sup> J. Hachagen. Die Staufische Renaissance. In: Gestige Arbeit, 4, 19837, Nr. 16.

<sup>70</sup> E. Panofsky. Renaissance and renaissances. In: Kenyon Review, 1944; W. Paatz. Renaissance und Renovatio. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Berlin, 1950, S. 16ff.

позднее возникала идея стать их преемниками, переняв эти формы и поставив их в новые контексты. Доказательство тому – частичное и фрагментарное копирование античных форм в средние века, когда эти формы в известном смысле лишены были эстетического воздействия<sup>71</sup>. Только итальянский ренессанс рассматривает античное искусство как целое, которое вызывало желание наделить его новой жизнью.

Кроме того, еще одно понятие в историографии искусства заставляло объяснять появление форм, имевших сходство с формами прошедших культур. Это понятие параллельного роста. Оно возникло, – о чем говорит само название, – когда искусство какого-либо народа или страны было понято как организм, который подчинен развитию от состояния бутона через расцвет к увяданию. Этот процесс, предлагающий свой «товар» во всех культурах, порождал аналогичные явления на аналогичных ступенях [развития]. Тем самым было возможно спасти «особенное» в каждой культуре – эту высшую инстанцию историографии культуры и искусства нового времени, обозначив совпадения как параллели роста. Благодаря такому изощренному инструменту, как сравнительное рассмотрение, можно было наблюдать логическое развитие без учета значительных вторжений форм, не относящихся к этому культурному кругу. Например, поражающее своей неожиданностью сходство пластики 13 века с римской или даже греческой пластикой<sup>72</sup> соответственно понималось как параллелизм. Не испытывая желание отрицать факт параллелей роста как таковой – именно в живописи и пластике он значит немало – все-таки можно сказать, что в истории архитектуры эта модель по преимуществу не работает. Каролингский сквозной трансепт невозможно объяснить из факта нарастающего усложнения восточной части храма – этот трансепт с самого начала существует в законченном виде и соответствует трансепту константиновскому. Равным образом и салическую штауфеновскую карликовую галерею нельзя понять как нарастающее проникновение пластики и пространства глухих форм<sup>73</sup> – они наличествуют в качестве вполне развитых форм уже в соборе Шпеера, относящегося к 11 в. Так что мы в праве спросить, а не являются ли чем-то совсем иным все эти «предыдущие стадии» и «отзвуки», почти случайно выбранные в облицовочных формах, встречающихся исключительно за пределами Верхнего Рейна? Не есть ли это сохранившийся или усвоенный слой некоей другой античной формы, а именно – глухой галереи? Хотя, как было сказано, реальность параллелей роста в зодчестве не поддается игнорированию, все же в каждом отдельном случае необходима строжайшая проверка, позволяющая отличить подлинную рецепцию

---

<sup>71</sup> Например, усвоение константиновского трансепта Карлом Великим: R. Krautheimer. The Carolingian revival of early Christian architecture. In: Art Bulletin, XXIV, 1942, S.1ff.

<sup>72</sup> H. von Einem. Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike. In: Antike und Abendland, Bd. 3, 1948, S. 120-151.

<sup>73</sup> G. Kahl. Die Zwerggalerie. Würzburg, 1939.

вследствие исторических амбиций от таких параллелей роста, которые имеют эстетические основания. Существует разница между неосознанным, постоянно меняющимся употреблением и сознательной традицией, с самого начала устанавливающей вполне законченные типы.

Представление о «параллелях роста» и «ренессансах» появились в результате наблюдения за формальными качествами источников, но одновременно в зодчестве существует и иной феномен, не позволяющий применять эти понятия, ибо он совершенно не постижим с точки зрения формы. В некоторых случаях литературные свидетельства учат нас, что некое архитектурное творение намеревается копировать другое, но при этом невозможно наблюдать никакого формального соответствия. Так что здесь речь идет не о бессознательных параллелях роста, а о сознательном намерении, не о ренессансе, узнаваемым по формам, а о рецепции, не удовлетворяемой ни эстетическим воздействием, ни оптическим проявлением формы. Если прежде люди верили – мы можем это допустить, – что подобные копии суть настоящие репродукции прообраза, то тогда это значило, что представление о копии было иное по сравнению с сегодняшним днем. Иначе говоря, значение неизбежно было отделено от формы, призванной быть исключительно носителем того значения, которого добиваются; ибо копия не подразумевала полное формальное соответствие.

Благодаря изысканиям Р. Краутхаймера<sup>74</sup>, мы теперь знаем, что в средние века при копировании переносились с образца формы лишь в той мере, насколько они были носителями ассоциаций, отсылавших к значению этого образца. Так, например, согласно документам, Жерминьи де Пре – подражание Аахенской королевской капелле, Петров дворец при соборе Св. Петра в Риме и каролингский дворец в Аахене – подражания римскому латеранскому дворцу. Следовательно, побуждали к рецепции не блеск и качество образного строя и не красота форм, а именно те значения, которые были связаны с этими формами и о которых последние могли делать высказывания. Приблизительное формальное сходство вполне удовлетворяло, лишь бы возможно было оживление или устранение тех событий и сил, что связывались с образцом. Согласованность [с последним] могла относиться к совершенно общим вещам, например, к числу опор.<sup>75</sup> Символическое число могло прилагаться и к размерам опор, занимая место античных пропорций, обусловленных формальными законами<sup>76</sup>. Трех или четырех повторенных размеров, некоторых скопированных элементов было достаточно для обеспечения идентичности значения. Чем необычнее вид прообраза, чем удаленней культурный круг, из которого он происходит, тем меньше

---

<sup>74</sup> R. Krautheimer. Introduction to an Iconography of Medieval Architecture. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, S. 1ff.

<sup>75</sup> Sauer. Op. cit., S. 61ff, 387ff.

<sup>76</sup> Krautheimer. Introduction. Op. cit.; S. V. Mortet. La mesure des colonnes à la fin de l'époque romaine d'après un très ancien formulaire. In: Bibliothèque de l'école des chartes LVII, 1896, S. 277f.

указаний на полную копию. Довольно нескольких реминисценций. Прообраз разлагается на типичные составные части, и они заново группируются в копии. Чтобы прообраз заново возник в мыслях, уже достаточно одного условия – посвящения тому же патрону<sup>77</sup>. К самой важной общности [между прообразом и копией] – общности имен добавляются отдельные направляющие линии визуальной природы. Обозначения значения хватает для характеристики такого свойства, как идентичность с прообразом<sup>78</sup>. С полной формальной копией мы сталкиваемся только в историзирующих эпохах, обладающих сознанием временной дистанции и делающих архитектурное творение прошлого эстетически самодостаточным<sup>79</sup>.

Фрагментарный характер средневековой копии станет для нас действительно понятен при условии, что мы представим себе характер той реальности, которую являет собой средневековый символ. Первичная магия имен и вещей свойственна ранним эпохам, когда довольно было присвоить имя (Name) или указание на статус, чтобы овладеть и обликом или статусом, так как с ними субстанциально было соединено и божественное начало (Numen). Мы не можем допустить присутствие такой магии в средневековье. Но, тем не менее, действенную в эту эпоху традицию, то есть сознательное усвоение и передача сохраняемых старых форм, можно понять, только если признать более сильную степень реальности передаваемых символов, которые, несомненно, из-за имитации и умножения себя лишаются своей власти и силы. В своем символически-указательном и замещающем значении произведение искусства и в средние века все еще преисполнено вещной мощи и обладает куда большей силой воздействия, чем форма, мыслимая только в качестве метафоры. «В символе нет ничего от простого косвенного сравнения, от метафоры или “смыслообраза” (Sinnbild): он предстает перед нами как нечто непосредственно-действительное... Но символ тут же смещается в иное значение, как только мы переводим взгляд со сферы религиозного бытия в расположенную чуть далее область эстетического смысла. Кажется, что действительность, вещная реальность символа постепенно бледнеет, но тем определенной проступает новый, собственно идеальный момент»<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Krautheimer. Introduction. Op. cit., S. 15.

<sup>78</sup> «Архитектор, создававший средневековые копии, не стремился имитировать прототип с точки зрения того, как он выглядел в реальности; он старался воспроизвести его «типически» и «фигурально», в качестве напоминания о почитаемом месте и одновременно как символ обетованного спасения» (Krautheimer. Op. cit., S. 17).

<sup>79</sup> «Догогическое средневековье оставляло античную древность не погребенной, или понемногу ее препарируя, или прогоняя от себя; Ренессанс же стоял над гробницей античности, оплакивая и делая попытки воскресить ее душу» (Panofsky. Op. cit., S. 228).

<sup>80</sup> E. Cassirer. Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie. In: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXI, 1927, S. 295. E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1925. Варбург (Ср. прим. 16) вслед за Фишером (F. Th. Vischer. Das Symbol. In: Philosophische Aufsätze für Zeller, Leipzig, 1878) различает магическую стадию, связывающую образ и значение, когда, например, сила и оплодотворяющая мощь отождествляются с быком, подменяя одно другим, и логически-аналитическую стадию, когда бык является уже метафорой почитаемой первозданной силы. «Символ в смысле не

## Отношение различных значений друг к другу

В каком же все-таки отношении друг к другу находятся различные значения? Доминируют ли они все одновременно или образуют некую историческую череду?

Прежде всего, мы можем сказать, что, начиная с Ренессанса, усиливается, а в наше время уже господствует эстетическое значение форм. Если формы прошлого вновь используются, то это происходит главным образом в силу их эстетических качеств. Нам больше невдомек, что не каждое место обладает таким статусом, чтобы быть выделенным с помощью колонны или фронтона. Сегодня строительные формы обязаны своим употреблением тому эстетическому эффекту, что они производят в совокупном организме художественного творения. Они превратились в элементы художественного гения. Разумеется, это эстетическое значение по-разному окрашено в различных направлениях и не всегда поддается однозначному определению. Если, например, в нашем современном церковном здании очевиднейшим образом вновь подхвачены раннехристианские и раннероманские формы, то это случается не только потому, что они отвечают нашим эстетическим ощущениям – чувству плоскости и ясным пространственным отношениям, – но и по той причине, что их медитативная ценность, их «настроение» соответствуют нашей современной религиозности. Можно даже сказать, что внемистическая, душевно-гигиеническая функция религии лучше всего выражается, как кажется, с помощью подобных простых и ясных образований. Зато в этом примере не играет никакой роли историческое значение и почти никакой – аллегорически-христианское. Самое большее, что есть в этих формах – это намек на некоторое протосимволическое значение, как понимал его Земпер<sup>81</sup>. Правда, это значение не обеспечено рецепцией уже существующих старых форм, а найдено самим художником, посредством новых форм, которые, все-таки, подобны старым. Новые материалы – железо, стекло, бетон – и современное представление о подлинном, насквозь оригинальном произведении искусства более не допускают подобный род историзма.

Впрочем, подобное не исключает, что в других областях новейшего зодчества еще могут по случаю планироваться опыты относительно старых значений, как раз там, где постройка призвана

---

расчленяемого единства вещи и значения превратился в аллерию, где обе стороны сравнения со всей отчетливостью обособлены друг от друга и выступают как противоположности». Для средневековья показательно колебание между двумя стадиями. С одной стороны, вещная мощь форм и имен пока еще столь велика, что они являют собой нечто большее, чем просто наставления для людей, и появляются на свет не только по дидактическим соображениям, обладая правом на существование, что называется, «не глядя» (невидимые скульптуры на башне). С другой стороны, в средние века было вполне возможно, на основании идеи о божьем плане спасения, почти любую вещь избирать в качестве метафоры. Свойства вещи, в этом случае, суть уже никакие не первичные переживания. Наоборот, они извлечены [из вещи] и наделены силой ради того, чтобы служить целям аллереии.

<sup>81</sup> R. Schwarz. Vom Bau der Kirche. Heidelberg, 1947.

служить цели, характеризуемой особым значением. Так, «Рейнский Меркурий» от 29.5. 48 сообщает: «В каждой столице мира для американского посольства, как считает президент Трумэн, необходимо возвести точную копию Белого дома. Когда американский гражданин вздумает посетить свое посольство, он должен почувствовать, что оказался в доме президента». Пример исторического значения *par excellence*: этими постройками произведения искусства не возводятся, наоборот, с помощью копии удерживается значение и достигается идентичность их смыслов. Созерцательная ценность для посетителя заключена во внезапной вспышке исторического значения.

Историческое значение тоже обладает многочисленными оттенками и граничит как с эстетическим, так и с символическим значением. Прежде всего, оно связано с официальным зодчеством тех общественных групп и народов, которые желают стать преемниками более ранних общностей. Это значение возникает в тот момент истории человечества, когда сознание прошлого еще живо и тем самым возникает потребность от него отрешиться. Необходимо, чтобы совершилась череда важных абстрагирований и объективаций: сведение значения к одному единственному знаку, растворение символического значения через концентрацию на отдельном памятнике. В большинстве случаев, при рецепции, преимущественно в чужих культурных контекстах, историческое значение имеет преимущество перед символическим.

Назовем лишь один пример: замещающее символическое значение сквозного трансепта базилики константиновского времени – тронный зал.<sup>82</sup> Обращение к тому же типу Карла Великого в Фульде или Дезидерием в Монте Кассино обусловлено, вероятно, «прорастанием» по ходу исторического развития значения, определяемого как древне-христианское, подлинно римское или константиновское.<sup>83</sup> Или такой пример: царь Ассирии Синнахерриб ок. 689 г. до Р. Хр. разрушил восставший Вавилон, столицу более раннего соседнего царства, постоянного пытавшегося освободиться от господства ассирийцев.<sup>84</sup> Он сообщает, что имеет желание на месте вавилонского верховного божества Мардука утвердить божество собственной земли. И он переносит культовую форму и тип постройки святилища Мардука в Ассирию, дабы обрести мардукову силу. Тип храма в виде ворот-очага, обычный прежде для святилищ Ассура, упраздняется и возводится вавилонский зиккурат. Хотя оба типа храма воспроизводят в каменных формах типы жилищ, свойственных еще доисторическому, племенному состоянию [данных народов], тем не менее, это первичное, имманентно-символическое значение – украшенный жилой дом, возведенный в камне, – вынуждено отступить на задний план перед лицом исторического и индивидуального

---

<sup>82</sup> Двойная церковь на месте старого собора Аквилеи, Латеранская базилика. G. Bandmann. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, S. 169ff (в печати).

<sup>83</sup> Bandmann. *Op. cit.*, S. 218ff.

<sup>84</sup> Andrae. *Op. cit.*, S. 28.



значения. Зиккурат стал атрибутом Мардука, власть которого желательно обрести, присвоив себе его «знак».

В этом примере становится отчетливо видно, как символическое значение уступает дорогу значению историческому. Но исчезнуть может и символическое значение, а форма, обозначающая древнюю власть или уподобление одного другому, может превратиться в весьма ценный, но лишенный значения декоративный элемент. Этот момент мы можем зафиксировать тогда, когда в качестве декоративных форм начинают использоваться формы, предназначенные исключительно для культовой постройки, которые первоначально образовывали жилище, затем его отображали и, наконец, стали обозначать нечто вообще достойное почитания. Между тем, само это жилище могло уже претерпеть весьма серьезные изменения.

Аллегорическое значение выше мы уже подвергли краткой интерпретации. Ниже мы попытаемся понять такие значения, которые или стремятся представлять наглядно нечто не вполне наглядное<sup>85</sup>, или же задним числом помещены в качестве подкладки под формы, сохраненные традицией. Таким образом, к первым мы отнесем все те значения, которые нацелены на необходимость воспроизводить в храме или дворце космос и устройство мира.<sup>86</sup> Наши выводы относительно этого значения основаны на литературных источниках и на изобразительных образах, соединенных с постройкой: например, опоры базилики, характеризующиеся как апостолы благодаря надписанию имен или посредством образных изображений; сами же опоры несут своды, которые обозначают Небо<sup>87</sup> и имеют в середине замковый камень, символизирующий Христа. Особо важные формальные следствия всего этого возникают в том случае, если подобный невидимый божественный порядок выражается и другими архитектурными метафорами, например, Небесный град<sup>88</sup>, крепость<sup>89</sup> или королевский дворец<sup>90</sup>.

---

<sup>85</sup> «Значение способно быть и трансцендентным содержанием, которое можно себе представить только посредством образного знака-репрезентанта, и только внутри него». – D. Frey. *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Wien, 1946, S. 19.

<sup>86</sup> Относительно египетского храма можно указать: L. Curtius. *Die antike Kunst. Handbuch der Kunstwissenschaft*. Berlin-Neubabelsberg, 1913, S. 42; H. Schaefer. *Weltgebäude der alten Ägypter*. Berlin-Leipzig, 1928, S. 88ff; относительно дворца и храма римской античности: K. Lehmann. *The Dome of Heaven*. In: *Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 1ff; H. Flasche. *Similitudo Templi*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 23, 1949, H. 1, s. 84ff; относительно азиатского храма: A. C. Soper. *The Dome of Heaven in Asia*. In: *Art Bulletin*, XXIX, 1947, 4, p. 225ff; о раннехристианской церкви см: Lehmann. *Op. cit.*; Kirschelt. *Op. cit.*; о готике: Sedlmayr. *Die dichterische Wurzel...* In: *Op. cit.*; о византийском церковном здании см: G. A. *Die Sophienkirche von Konstantinopel*. In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931; о послевизантийской церковной постройке см: M. Alpatov-N. Brunov. *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg, o. J., S. 206-207; о барочном дворце: A. Ilg. *Leben und Werke J.B. Fischers v. Erlach des Vaters*, Wien, 1895.

<sup>87</sup> K. Lehmann. *Op. cit.*; St. Beissel. *Der Dom zu Köln*. In: *Stimmen aus Laach*, Bd. 19, 1880, S. 137.

<sup>88</sup> F. Kirschelt. *Op. cit.*; M. Schlesinger. *Symbolik in der Architektur*. *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, IV, 1910, s. 12ff und 80ff; Sauer. *Op. cit.*, S. 4, 103; Sedlmayr. *Architektur als abbildende Kunst*. *Op. cit.*

<sup>89</sup> Bamdmann. *Op. cit.*, S. 71ff.

<sup>90</sup> H. Lichtenberg. *Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung*. Münster, 1931, S. 11ff.

В то время как космически-аллегорическое значение соотносится с организацией всего сооружения как единого целого, отдельные части – при том что они преимущественно инспирированы этим единым общим представлением – усваивают спекулятивное значение, происходящее из этого целого: например, башня может представлять Марию, рукава крестообразной в плане церкви – направления света, или – если выходить за пределы христианских аллегорий – дверь может быть устами, а окно – оком<sup>91</sup>.

Аллегорическое значение можно обнаружить во все времена вплоть до 18 века<sup>92</sup>. Тем не менее, стоит сказать, что оно, прежде всего в своих спекулятивных чертах, предполагает рационализацию и такую религиозность, которая ориентирована на космос и вынуждена полностью высвободиться из непосредственной вещной магии форм. Этим значением распоряжаются отвлеченно-произвольным способом, дабы приспособить его к всеобщему представлению. И все же аллегорические интерпретации следуют за имманентными символическими значениями и образуют подгруппу внутри них. Только в христианскую эпоху они обретают специальную, все более и более субъективную и интеллектуально-аллегорическую формулировку, которая способна удаляться от старого значения, но, тем не менее, от него по большей части и происходит. Начиная с 4 века, христианство подхватывало архитектурные формы, тесно слившиеся с определенным, пусть и поблекшим значением – колонны, апсиду, арки и своды, придавая им – в соответствии с их отношением к постройке как целому – новый смысл Царствия, Града Божьего. Подобный смысл являет собой модификацию древнего представления о Доме Бога. Отцы Церкви Ориген и Климент Александрийский ограничиваются традиционными символическими значениями, только добавляя к ним специальный христианский смысл, иначе говоря, они превращают символ в прообраз. В соответствии с этим придерживаются всеобщей, подходящей для любой области, средневековой привычке интерпретации, подчиняя данность христианскому плану спасения<sup>93</sup>. Так, например, посредством морфологического изыскания можно проследить представления о колонне как фигуре, о небе как своде, о церкви как божественном государстве вплоть до древневосточных культур.

Конец аллегорическому значению пришел вместе с односторонним выдвиганием на первый план эстетических точек зрения и, в первую очередь, с появлением теперь уже не общеобязательных или искаженных представлений о всеобъемлющем порядке, будь то порядок христианский

---

<sup>91</sup> Broska. Op. cit., S. 68ff.

<sup>92</sup> Зедльмайр (Verlust der Mitte. Op. cit.) в контексте понятия гезамткунстверка распространил это значение и на 19 век. Так возникают дворец, пейзажный парк, музей, театр и выставка как символы мироустройства.

<sup>93</sup> Так называемая, Interpretatio Christiana. Ср. также: F. Overbeck. Christentum und Kultur. Basel, 1919, S. 75-93. E. von Dobschütz. Vom vierfachen Schriftsinn. In: Harnackehring, Lpz., 1921, S. 1ff. H. Vollmer. Vom Lesen und Deutung Heiliger Schriften. Tübingen, 1907.

или универсально-мировой. «Таким образом, имманентная форме тенденция к разнообразию и разложению сильнее желания фиксации и соблюдения религиозных символов»<sup>94</sup>.

Хотя аллегорическое значение связано с символическим весьма сильно, от исторического значения оно почти не зависит; при том, что они соприкасаются друг с другом, например, в факте преемства церкви Св. Гроба в церквях-баптистериях<sup>95</sup>, тем не менее, в целом, рецепции осуществляются больше благодаря историческому, чем аллегорическому значению.

Имманентное символическое значение начинается вместе с началом архитектуры и проявляется, когда одна архитектурная форма представляет другую, изображая ее, будучи идентичной ей прежде. В этом оно противоположно аллегорическому значению, при котором смысл не был изначально идентичен изображаемой форме. Подобный феномен, представляющий собой фундамент упомянутой выше теории Земпера, на самом деле, относится к области архитектурной иконографии. Можно привести один пример, помогающий эту разновидность копии отличить от той, что упоминалась в связи с историческим значением.

Дохристианская архитектура отличается многосторонними отношениями жилища–гробницы–храма–дворца<sup>96</sup>. У истоков находится жилище. Это предполагает уже оседлое население, иначе говоря, в кочевых племенах проявляются еще первичные человеческие ситуации; но только в это время были заданы предпосылки монументальной архитектуры. Жилище исполнено в своем первом слое тех функций, что будут потом заимствованы всеми более поздними разнообразными архитектурными типами. В жилище совершаются пока еще пронизанные дыханием духа (*Pneuma*) события простейшей природной общины в ее доиндивидуалистическом состоянии, события семьи и рода. Общность витальная – это и общность религиозная<sup>97</sup>. *Pater familias* является и жрецом общины и, прежде всего, поддерживает единство с предками<sup>98</sup>. Все вещи, относящиеся к дому, «священны»<sup>99</sup>. Дыхание духа уплотняется, прежде всего, в двери<sup>100</sup>, очаге<sup>101</sup>, в местах для сна и сидения. Вначале и мертвых помещали в доме, располагая их лицом к очагу и обеспечивая едой и питьем<sup>102</sup>. Представление о мертвых, которые продолжают жизнь, не есть выражение более высокой и более очищенной религиозности, оно

---

<sup>94</sup> H. Weigert. Die Bedeutung des germanischen Ornamentns. In: Festschrift für W. Pinder zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1938, S. 108.

<sup>95</sup> Krautheimer. Op. cit.

<sup>96</sup> W. Andrae. Haus–Grab–Tempel. In: Orientalistische Literaturzeitung, 1927, Sp. 1033ff.

<sup>97</sup> Phaenomenologie der Religion, 1933, S. 224ff.

<sup>98</sup> G. Mensching. Soziologie der Religionen. Bonn, 1947, S. 31.

<sup>99</sup> Mensching. Op. cit., S. 34; Van de Leeuw. Op. cit., S. 230.

<sup>100</sup> E. Bruck. Die altrömische Familie. In: Das neue Bild der Antike, II, Rom-Leipzig, 1942, S. 19.

<sup>101</sup> F. Saefel. Herd- und Hochsaelen im altnordischen Haus als Träger alter germanischer Glaubensvorstellungen. In: Germanien, 1935, S. 82ff.

<sup>102</sup> A. Scharf. Das Grab als Wohnhaus in der altnordischen Frühzeit. München, 1947. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, 1944/1946, H. 6, S. 10, 14.

полностью укоренено в совершенно древнем образе существования, когда живущие в своем состоянии воспринимались вовсе не как нечто принципиально иное по отношению к мертвым, а феномен смерти мог быть определен только через опыт живой экзистенции. Дом, таким образом, был и местожительством покойника.

Решающие перемены произошли вслед за отделением от жилища погребального сооружения, храма, а также дворца. В случае с гробницей размежевание совершалось различными способами. Например, в Ассуре это произошло так, что живые оставили свое жилище, уступив его мертвым<sup>103</sup>, так что и сегодня в Египте и Северной Африке есть городские кварталы, которые по типу построек не отличаются от жилых кварталов, но предназначены для умерших. В определенные дни живые собираются там для поминальных трапез<sup>104</sup>. Жилой дом уже не представляет собой место культа мертвых, он профанируется<sup>105</sup>, [удовлетворение] религиозных потребностей концентрируется в местах за пределами человеческого жилища. Но гробница все еще однозначно определяется как дом, и в ней имеются такие черты, которые, конечно же, очень скоро подвергаются типизации. Происходит выделение и обособление нескольких из них, они, в свою очередь, усиливаются, отделяются от профанной жилой постройки и, наконец, обретают символическое значение того, что священо и достойно почитания. Особенно в мелких отношениях проступает копияный характер, указательное, замещающее начало, отчетливо выявляющее не-идентичность. Домашние урны и саркофаги уже не соответствовали первоначальным отношениям, и точно так же нередко какой-нибудь один известный элемент, характерный для жилой постройки, например, дверь, усиленно подчеркивался при повторном воспроизведении, а другой, наоборот, опускался.

В Египте периода Древнего Царства гробница именовалась «домом вечности», и погребальная надпись правителя области Хефхора (IX династия) звучит следующим образом: «Я построил свой дом»<sup>106</sup>. Подобное отделение жилища от гробницы вызвано было двумя моментами. С одной стороны, у кочевых племен всегда была обычай где-то оставлять своих умерших. Хотя они тоже считали умерших продолжающими жить, обеспечивая их едой и питьем, тем не менее, по причине отсутствия у них жилища как архитектурно сформулированного образования, они своих мертвых полагали в ямы, которые, может быть, и для них самих служили временным обиталищем, лагерем на нескольких ночей. Вероятно, они снабжали погребальную яму временной кровлей в виде палатки и ли хижины, предположить, что они устраивали над ней памятник в качестве отличительного знака.

---

<sup>103</sup> Andrae, Op. cit.

<sup>104</sup> 47ff.

<sup>105</sup> В доимператорском Риме долгое время удерживались остатки культа мертвых (Bruck. Op. cit.). Так, например, в доме хранились портретные маски умерших предков.

<sup>106</sup> Scharff. Op. cit., S. 6 и прим. 2.

Подобная практика отделения мертвых от живых становилась позднее обычной и у оседлых народов, когда кочевые, по большей части воинственные племена делались владыками оседлых крестьян и горожан (это происходило в истории довольно часто).<sup>107</sup> Погребения в этом случае располагались в закрытой зоне за пределами человеческого поселения, часто – перед воротами города, при этом еще довольно долго напоминая жилую постройку<sup>108</sup>.

Следующая, еще более важная причина размежевания погребения и жилой постройки – нарастающая секуляризация жилища, расхождение между профанной и все более и более неуловимой сакральной сферами, а затем – и это существенно для случая размежевания между жилищем и дворцом правителя – возвышение примитивной витальной семейной общины благодаря возвышению общины племени и народа, в которой царь как верховный жрец осуществлял единение с богами. Ему одному принадлежит право быть захороненным в собственном дворце, в этом облагороженном жилище<sup>109</sup>.

Но и дворец в своем характерном упрочении посредством усиления отдельных форм (башня, передний двор, лестницы и т.д.) способен был весьма далеко удаляться от жилища, несмотря на то, что каждая отдельная форма указывала назад, в сторону жилого дома. В результате исчезала всякая формальная обусловленность, и, наоборот, все те мероприятия, что были связаны с напоминанием о царе, переносили типичные дворцовые формы на жилые сооружения<sup>110</sup>.

Даже если и делаются очевидными обособление дома Бога, дворца и гробницы, разделение между сакральной и профанной сферами, тем не менее, все равно можно сказать, что глубоко в основании храма всегда таится его «домашний» характер, который в дальнейшем нередко возобновляется благодаря аллегорическим интерпретациям. Даже если и ослабевает непосредственное звучание в храме и гробнице тех элементов, что указывают на жилую постройку, причем это происходит не только благодаря усилению их роскоши и утрате актуальных внешних связей,<sup>111</sup> тем не менее, все равно можно сказать, что эти древние, но отражающиеся

---

<sup>107</sup> Так было, например, в Египте. Древнее Царство возникло благодаря объединению Нижнего Египта с его оседлым населением и Верхнего Египта с его кочевыми племенами. Scharff. Op. cit., S. 44ff.

<sup>108</sup> Так, при политическом объединении Египта на север пришли и «жилищные» формы гробниц. Остается под вопросом, насколько это влияние проявляется уже в прямоугольных формах гробниц и в обнесении погребальных ям стенами в период I династии. Scharff. Op. cit., Anm. 6.

<sup>109</sup> Scharff. Op. cit., S. 10.

<sup>110</sup> Так, например, уже сатрапы персидского царя в своих постройках следовали за царским дворцом. F.W. Frhr. v. Bissing. Der persische Palast und die Turmbasilika. In: Studien zur Kunst der Ostens, J. Strzygovski zum 60. Geburtstag, 1923, S. 49; в Хатре «официальный» дворец был скопирован одним частным домом, расположенным в непосредственной близости от дворца. W. Andrae. Natra II, Leipzig, 1912, S. 69, Abb. 75.

<sup>111</sup> Так, например, сомнительно, что египетско-мессопотамская эдикула, предназначенная для божества, указывающая уже в иероглифе «храм» на свое происхождение из тамбура-прихожей, изготовленного из тростниковой циновки (Andrae. Gotteshaus, Op. cit., S. 64ff), таковой и воспринималась на самом деле, в то время как в жилых сооружениях уже давно произошел переход к кирпичному строительству, а дома из тростниковой циновки остались лишь в областях по нижнему течению. Столь же сомнительно, что греки при виде каменного храма воображали себе старое деревянное сооружение.

в новой технике формы сохраняют в здании ее смысл как культового сооружения. Все говорит против того, чтобы рассматривать характерные для глинобитных и камышовых построек желобчатые конструкции<sup>112</sup>, сохраняющиеся в вавилонском кирпичном сооружении, в качестве форм, что продолжают использовать бессознательно. Возражение на это – бесполезная, крайне затрудняющая ход строительства техника. Но куда невероятней усматривать в этих туго натянутых вертикальных строительных элементах выражение некой особо сложившейся художественной воли, или, чего доброго – оформленного религиозного представления (в смысле стремления ввысь). Столь же ложно применение эстетических категорий, что выведены из греческого храма, то есть из деревянной и каменной постройки, и соотнесены с более или менее гармоническим выражением функций несения и давления. Месопотамское сооружение даже в развитой форме сплошной кирпичной постройки определяется первоначальными сгибами и растяжками древней постройки из камышовой циновки.

Даже если и возможна была утрата непосредственной обусловленности этого реликта первоначальных приемов строительства, иначе говоря, утрата предметного значения, то его место заняло символическое значение в смысле «достойной почитания старины», «принадлежности к культовому сооружению», «связи с божеством». Символическое же значение в свою очередь способно подвергнуться индивидуализации и стать историческим значением, если оно увязывается с каким-либо конкретным сооружением, которое само затем имеет возможность стать предметом рецепции в ином культурном контексте.

Даже если в этом процессе складывания (*Ausbildung*) символического отображающего (*abbildende*) значения поиск основных формулировок совершается в далеком прошлом – ведь привычный вплоть до Нового времени формальный аппарат архитектуры в своих основных элементах (колонны, растительная капитель, двухбашенный фасад, наружная лестница, комбинация продольного и поперечного объема и т.д.) принадлежит древней традиции, – тем не менее, и в средневековье имеются примеры подобной символической типизации посредством постепенного отделения некоего особого значения от таких условий, что связаны с известной целью. В константиновскую эпоху, например, в церкви, что находилась на месте собора в Аквилеи<sup>113</sup>, и, вероятно, в Латеранской базилике<sup>114</sup> и в Трирском соборе<sup>115</sup> стал впервые применяться сквозной трансепт, представляя собой в первую очередь тронный зал. В Аквилеи восседающий на троне епископ принимал

---

<sup>112</sup> Andrae. Gotteshaus, Op. cit., S. 8, 31.

<sup>113</sup> A. Gnirs. Die christliche Kultanlage in konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileja. In: Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, IV, 1915.

<sup>114</sup> P. Lauer. Le palais de Lateran. Paris, 1911.

<sup>115</sup> Th.K. Kempf. Die Deutung des römischen Kerns im Trierer Dom nach den Ausgrabungen von 1945-1946. In: Das Münster, 1, 1947, H. 5/6.

новокрещенных, совершая миропомазание, алтарь стоял в другой части постройки. В Риме же очень рано епископ стал претендовать на легитимное замещение императора, переселившегося в Константинополь. Только в следующих за ними сооружениях место [значения] тронного зала занимают иные значения: в старом Соборе Св. Петра как церкви, посвященной мученику, была уже, может быть, героическая идея<sup>116</sup>, в каролингских и раннеоттоновских церквях с трансептом – значение историческое (как того, что было создано Константином), а в целом появляется аллегорическое значение фигуры распятого Христа. Введение в христианское церковное сооружение форм античного мавзолея<sup>117</sup> отражает тот же самый способ обращения со значением, благодаря которому в облике крестообразной базилики постепенно – через выделение средокрестья – только и смогла «сгуститься» типично христианская структура.

Рецепции в связи с историческим значением происходят сознательно, тогда, как рецепции по поводу символического значения совершаются бессознательно и как нечто само собой разумеющееся, притом, что и в новом контексте символическое значение исчезает столь же быстро.

#### Вклад истории искусства в архитектурную иконологию

Тем самым мы можем завершить составление приблизительного эскиза различных значений и их изменчивых отношений друг с другом. Необходимо еще только указать на вклад подобного способа рассмотрения в историю искусства. Определить этот вклад можно, если ответить на вопрос, какие формальные последствия имели те или иные значения в архитектуре? И здесь мы тоже обязаны различать разные значения, ибо они по-разному действуют. Эта действенность нами сегодня может быть реконструирована исключительно с помощью исторических источников. Нынешним художникам нелегко дается мысль об ограничении формального потенциала в пользу внеэстетического значения, и тем более им невозможно понять это как положительное основание творчества. Творческое и смыслообразное<sup>118</sup> начала в разные исторические эпохи могли составлять неравные доли в произведении искусства, что никак не касалось вопроса художественного качества. Но для понимания художественного творения прошлого мы, несомненно, обязаны учитывать различную степень их участия.

Тяжело выяснить формальные следствия символического значения, как мы определили его выше, а также таких смыслов, что исключают аллегорическое значение. Можно, вероятно, сказать, что

---

<sup>116</sup> E. Dyggve. Probleme des altchristlichen Kultbaus. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte. 3. Folge, 59. Bd., 1940.

<sup>117</sup> H. Paulus. Der Gesinnungscharakter des merowingisch-wesfränkischen Basilikenbaues. Phil.-Diss. Erlangen, Würzburg, 1944, S. 68ff.

<sup>118</sup> D. Frey. Grundbegriffe. Op. cit., S. 10ff.

символическое значение смещает трактовку форм в область художественного исключительно благодаря, во-первых, вычленению [этих форм] из постройки, имеющей чисто практическое назначение, а во-вторых, – благодаря наличию имманентного «заказа» на [исполнение таких функций как] замещение и указание. Ибо только с этого момента формы вынуждены быть чем-то иным, по сравнению с их естественным состоянием в качестве [исходного] материала: не жилище, а гробница, оформленная как жилище, дворец, украшенный типично сакральными формами, некая структура, служащая домом божества и обретающая все большую индивидуальность. Постройка из квадров и кирпичей, осевая ориентация, соединение пространств, предназначенных для общины и для священства, с пространством святая святых (с использованием всегда одинаковых решений), проявление старых, оставленных техник и материала в новых формах, – все это принадлежит сфере символического значения.

Аллегорическое значение поначалу казалось чем-то несущественным, так как оно подкладывалось под формы задним числом. Иконография в старом стиле этот вопрос вполне выяснила<sup>119</sup>, собрав все средневековые источники, в той мере, насколько они были критически изданы и насколько они связаны были с такого рода символикой христианской церковной постройки. Результат был известен заранее: церковь не передает в крестообразном облике своего плана крестную смерть Христа<sup>120</sup>, камни, из которого составлено здание, не воспроизводят человеческий облик, они только обозначают отдельных христиан, сумма которых создает Град Божий и дом спасения. Иными словами, архитектор – в 19 веке его надо представлять свободным художником – не иллюстрировал мысленный сюжет, подобно живописцу или скульптору, воспроизводившим метафору символически. Так что Зауэр делает следующий вывод: «В очень многих случаях – это особо справедливо для внутреннего архитектурного членения церкви – символика просто *post factum* абстрагирует свои идеи от наличествующего факта».<sup>121</sup> Даже в случае с самыми общими явлениями внутри церковного здания (ориентация по частям света и крестообразная организация) Зауэр все равно, несмотря на наличие уже раннехристианских доказательств, со всем скепсисом задается вопросом, сотворило ли эту организацию аллегорическое значение, наличие которого можно доказать.<sup>122</sup> Если оно ее и не сотворило, то это не значит того, что оно на нее не воздействовало. А в таком случае позволительно говорить, что и аллегорическое значение отличают последствия в формальном строе постройки.

---

<sup>119</sup> Sauer. Op. cit.

<sup>120</sup> Уже у Витрувия обнаруживается мнение, будто общий контур храмового периметра соответствует положению человека, растянутого на кресте. Flasche. Op. cit., S. 87. Христианская интерпретация этой аналогии впервые встречается у Евсевия.

<sup>121</sup> SS. 282, 290. Наблюдение, что аллегорическое значение способно на протяжении времени меняться при сохранении одних и тех же форм, только усиливает Зауэром его критическую оценку.

<sup>122</sup> Sauer. Op. cit., S. 292, Anm. 2, S. 294.



В первую очередь вполне может быть, что если зданию как целому подкладкой служит значение космоса, космического механизма, то тогда отдельные части могут быть переиначены в соответствии с этим значением. Такое представление о здании как аббревиатуре мирового целого появляется в том случае, если в господина дома, в божество или царя начинают верить как во владыку мира. В этом случае отдельно взятые части отсылают к отечеству большего порядка. На это представление впервые можно указать в случае древневосточных цивилизаций<sup>123</sup>. Крыша постройки являла собой небо, пол – землю, опоры означали растения или антропоморфных существ, слуг божества, несущих на себе целое. Подобной космической интерпретацией был задан и тот момент, что формы, происходящие из домашнего жилища, оказались нагружены аллегорическим значением, преодолевающим структурную целенаправленность и присущую ей имманентную символику. На основании многочисленных указаний мы можем сделать заключение, что своды и даже стропильные перекрытия значат небесную скинию, а опоры воспроизводят растительный мир и живых существ<sup>124</sup>.

Сначала храм был воспроизведением домашнего жилища. Его формы могли быть идентичны формам жилой постройки, но могли указывать на дом и всего лишь символически, если речь идет о более позднем состоянии, возникающем, прежде всего, после смены материала. Вместе с усилением процесса удаления божества из сферы человеческого бытия, вместе с его возвышением до уровня всемогущего существа, владычествующего над всем, из храма выветривается и первоначальный смысл святилища-дома. Под здание как целое подводится новое, аллегорическое значение вселенной. Это значение или фиксирует образно подобные новые ссылки, или преобразует формы, доставшиеся ему по наследству. Так, например, опора многонэфного египетского храма, несомненно, вначале не мыслилась деревом или растением, она просто получила дополнительно растительное завершение (капитель). Точно так же, опора греческого жилища-мегарона на первых порах не обогащается дополнительными атрибутами и только позже оказывается способным заменяться фигурами, равным образом со всей очевидностью в своде вначале не находили изображения неба, наоборот, он только позднее получает соответствующую роспись.

И в христианской церковной постройке после заключения союза с античностью это значение становится действенным, правда, необходимо сказать, что, хотя и можно указать на значение церкви как космоса и дома Бога, тем не менее, в дальнейшем преобладает значение Небесного града. Проявление этой аллегии обусловлено сущностью христианского божьего жилища. Этой сущности конститутивно принадлежит община верующих, в противоположность языческому храму, который в первую

---

<sup>123</sup> См. прим. 86.

<sup>124</sup> Andrae. Gotteshaus. Op. cit., S. 31.

очередь усваивается божеству. В средние века эти соответствия закрепляются благодаря сопоставлению образных аббревиатур городов (Рим – Imperium Romanum – Царство Божие), взятых с медалей и печатей, с тогдашними западными частями церковного сооружения<sup>125</sup>. После античности обычные символы города, представленные образно, вроде фасадов с двумя башнями (или с двумя городскими воротами) и порталов с нишами, всплывают в церковном зодчестве северного средневековья. Хотя и здесь возможны иные морфологические ответвления, не указывающие на городскую застройку, тем не менее, более убедительно выглядит изменение базиликального типа, распространенного в Италии. Причем направление этого изменения задано тем воздействием, что производила аллегорическая интерпретация церковного сооружения (ecclesia – civitas Dei – Nova Jerusalem), достигшая своей кульминации в 12 веке. Прежде всего трехбашенная группа, названный castellum'ом вестверк и надвратное укрепление полностью соответствуют тогдашним изобразительным воспроизведениям города.

Мы можем утверждать, что дополнительная аллегорическая интерпретация способна иметь следующие формальные следствия:

1. Это значение в силах усваивать формы, взятые из других контекстов, если последние издревле репрезентировали данное значение (строительные формы, присущие городу и храму появляются и в церковном сооружении).

2. Это значение способствует продлению жизни строительных элементов и систем, даже если они давно уже лишены функциональной целесообразности (например, крестообразный план). Так что аллегорическое значение косвенно воздействует и на стилеобразование, в этом случае нередко можно наблюдать, как художественная воля какого-нибудь народа или местности формирует в области стиля надолго сохраняющиеся типы.

3. Это значение способно дополнять тектонические членения более обширным смыслом с помощью надписей, живописных росписей или введением пластических атрибутов и, в конце концов, заменять строительные элементы метафорическими фигурами. В христианском церковном строительстве об этом свидетельствует история колонн. Еще не подвергшиеся рецепции со стороны христианства, колонны уже обладали собственной историей, отличаясь также и разнообразным назначением, и потому вобрали в себя различные возможности интерпретации<sup>126</sup>. Толковать их как растительные или фигурные образования было допустимо уже с давних времен. В египетском зодчестве они были «сформулированы» как такие образования, что имитируют деревья или растения, поддерживая перекрытие, символизирующее небо. Эти образования обретают листовенную корону и

---

<sup>125</sup> Bandmann. Op. cit., S. 71ff.

<sup>126</sup> Bandmann. Op. cit., S. 62ff.

связываются воедино, формируя фусты и уподобляясь тем самым пальмовому дереву или растению папирусу. Греческая коринфская капитель, то есть капитель с листьями, происходит оттуда и становится преобладающей в эллинизме и в римскую императорскую эпоху, прежде всего, – в виде композитной капители, которая благодаря предпочтению, оказанному ей в эпоху Августа<sup>127</sup>, составляет в Средние века главный репертуар всех движений, связанных со временем императорского Рима.<sup>128</sup> Так, опора с лиственной капителью проникает в средневековое строительное искусство, в то время как уже в античности было утрачено более глубокое значение этой архитектурной формулы. То есть, уже в античности эстетическое значение сменило аллегорическое; в Средние века побудительным мотивом пробуждения этого образования стало историческое значение, приросшее к нему.

Таким образом, мы имеем дело с пред-формой (*Vorprägung*), которая сопротивляется всякой последующей аллегоризации. В средние века этот процесс можно наблюдать тогда, когда опора, прежде обозначавшая дерево, утрачивает этот смысл, а иное значение, не менее древнее, но не имевшее в дороманском христианском церковном строительстве никаких формальных последствий, становится доминирующим. Это – значение колонны как фигуры, и его последние отпрыски – классицистические спекуляции на тему пропорций. При этом значении морфология колонны совсем иная; она возвращает назад к монументу, к идолу, который стоит отдельно, представляет собой с самого начала воспроизведение и, в отличие от лишнего значения элемента тектонических отношений, нечто означает. Уже в цитированном выше месте из Сугерия колонны истолкованы как апостолы, стоящие вокруг Св. Гроба. Эту идею в средние века можно обнаружить повсюду, у Рабана Мавра, Сикарда и Дуранда.<sup>129</sup> Хотя у этой аллегии специфически христианский характер, основанный на соответствующих новозаветных местах<sup>130</sup>, тем не менее, можно сказать, что уже в дохристианских контекстах было распространено и толкование колонны как человеческого существа, и таковое этой самой колонны изображение. Рассказ о колоннах-стражах Храма Соломона<sup>131</sup> или бесспорное значение фланкирующих портал колонн как охраняющих фигур в дохристианское время<sup>132</sup>, или те же кариатиды на Эрехтейоне еще только позволяют предполагать, что высшее значение постройки оформляет эти элементы с известной направленностью. В это же время исследования значения

---

<sup>127</sup> G. Rodenwaldt. *Kunst und Augustus*. Berlin, 1942, S. 82.

<sup>128</sup> Bandmann. *Op. cit.*, S. 223ff.

<sup>129</sup> Sauer. *Op. cit.*, S. 134.

<sup>130</sup> Гал. 2, 9; Откр. 21, 14.

<sup>131</sup> Schlesinger. *Op. cit.*, S. 24.

<sup>132</sup> A. Kiekebusch. *Eine germanische Ansiedlung aus der späteren römischen Keiserzeit bei Paulinae*. In: *Prähistorische Zeitschrift*, IV, 1912; E. Jung. *Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit*. 2.Aufl., München, 1939, S.96; Schlesinger. *Op. cit.*, S.24; Kascnitz-Weinberg. *Op. cit.*, S. 35, Anm. 9.

отдельно стоящих колонн<sup>133</sup> доказывают, что корень колонны – культовый образ или, точнее говоря, культовый предмет, который только потом помещается в тектонический контекст. Этот процесс может иметь и более глубокий религиозный смысл: высшее значение храма как дома самого великого божества или как воспроизведения космоса подчинило себе прежде самостоятельных, но более слабых божеств, взятых теперь в услужение.

Не очень просто сказать, когда это древнейшее значение впервые соединяется с колонной внутри и снаружи постройки. Твердо ясно одно: подобное возможно только в том случае, если постройка представляет собой высказывание относительно иерархических отношений, выраженных метафорически. Тогда только тектонические опоры способны принимать человеческий облик, а отдельно стоящий памятник, со своей стороны, имеет возможность заимствовать свой формальный строй у тектонических колонн<sup>134</sup>.

Здесь не место разбираться, сколько в этой средневековой интерпретации колонны как фигуры осталось жизнеспособного от подобного древнего мифического смысла. Повсеместно и окончательно он не умер; ибо можно наблюдать, что максимально недвусмысленные построения в этом направлении обнаруживают именно те сооружения, которые в большей степени отделились от античного формального языка и для которых характерно более наивное отношение к формам: например, примечательные фигурные колонны Ютландии<sup>135</sup>.

В целом же оказалось так, что аллегорическая интерпретация целостного здания как Небесного града новый фигурный смысл делало «подкладкой» под колонны, еще раньше ставшие более или менее конвенциональными в своей уже тогда канонической взаимосвязи базиса, ствола и капители.

Если в раннем одиннадцатом веке удовлетворялись тем, что писали на колоннах имена святых, усиливая степень их реальности помещением в них реликвий<sup>136</sup>, то 12 и 13 века стремились уже к наглядной репрезентации. Формально сделать наглядным значение колонн как фигуры было затруднительно, во-первых, из-за невозможности отказаться от статических функций колонн во внутреннем пространстве, а во-вторых, из-за той пред-формы колонны, что имела направленность в сторону «дерева» (даже если этот смысл и был полностью утрачен). Самым простым решением этой трудности

---

<sup>133</sup> W. Haftmann. Das italienische Säulenmonument. Leipzig-Berlin, 1939.

<sup>134</sup> Согласно Кашниц-Вайнбергу (Op. cit., S. 37), этот процесс происходит в мегалитический период, когда кочевые народы становились оседлыми. «В последующую эпоху в этих постройках внезапно появляются образы, и тогда мы особенно ясно начинаем осознавать сакрально-демонический характер и дома мертвых, и дома божества, и дома царя. Монумент и архитектура мегалитических культур везде, где бы они ни встречались, всюду пропитаны силами демонического и душевного рода».

<sup>135</sup> R. Haupt. Die Säule bei den nördlichen Germanen. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, XLV, 1925, S. 23.

<sup>136</sup> Хильдесхайм. A. Zeller. Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, II, 4; Stadt Hildesheim, Hannover, 1911, S. 212. Ср.: Frey. Realitätscharakter. Op. cit., S. 36.

представляется то, которое мы находим в столбах внутреннего пространства готики. Колонны как таковые оставлены без изменений, стоящие же на консолях фигуры прикреплены к опорам (например, фигуры на столбах хора собора в Кёльне).

В готическом же портале с колоннами, где тектоническая функция последних может отходить на задний план, мы, наоборот, имеем возможность наблюдать подлинное развитие от символа к воспроизведению. Готический портал, так сказать, образно резюмирует значение собора как Небесного града<sup>137</sup>. Действительно, делается чувственно-наглядным то самое, что здание целиком, со своей стороны, обозначает в зашифрованном виде<sup>138</sup>.

Сейчас мы можем заметить, что на первых порах колонны, обрамляющие вход, усваивают украшение, затягиваются узором, выражая свой чин, так сказать, вне образа. Затем во Франции происходит драматический процесс, когда колонны изгоняют из себя фигуры, которые вначале кажутся скованными сном и заключенными в архитектурную законосообразность колонн (например, западный портал Шартра). Колонна с капителью и стволом высказывается все еще уверенно. Но уже в северном портале трансепта фигуры движутся посвободнее, в то время как колонны выглядят уже фоном. Здесь важно, что отступает назад старый метафорически-указательный элемент колонны – капитель с листьями. Колонну теперь, занимая место капители, увенчивает балдахин, принадлежащий фигуре. Наконец, колонна, эта немая мать фигуры, уже может исчезнуть, и фигуры, как на западе собора в Страсбурге, стоят в ряд на наклонном откосе, примыкая друг к другу.

Из-за стремления к наглядному представлению и выставлению на показ, чем 13 век и положил начало всем последующим эпохам пластики и живописи, умалется присущая архитектурным элементам сила символического высказывания, и колонна на портале деградирует до уровня всеобщего репрезентативного реквизита. Естественно, от подобного ослабления содержательного значения колонна нечто и выигрывает: она получает «право свободного передвижения» с точки зрения собственного применения и добивается канонизации своих эстетических качеств. Тем самым колонне во второй раз улыбается судьба, уготованная ей уже в античном зодчестве.

---

<sup>137</sup> Frey. Realitätscharakter. Op. cit., S. 36; Sauer. Op. cit., S. 47, 308ff.

<sup>138</sup> В этом отношении замечание Дехио, что портал с колоннами – это как бы «зеркало-рефлектор, которое отражает вовне обновленное отражение внутренней перспективы», все-таки не столь формалистично, как думает Эверс (Evers. Op. cit., S. 169). Ср. надпись на вратах аббатства Сен-Дени: «Ты все стремишься славить роскошь врат, так попробуй восхитаться не камнем и затратами, а трудом. Великолепием сверкает творение, а ведь только творение, что великолепно сверкает, способно просветить души, так что они, истинно наполняясь сиянием, приходят к истинному свету, туда, где Христос есть дверь к истине. / Пребывающее внутри является здесь благодаря каменному входу, благодаря материи возносится дух, воспаряет к истине и вырывается из объятий земного, озаренный Светом» (Suger. Lib. de rebus in administratione sua gestis). Цит. по: J. Minn. Das Remagener Klosterhof-Tor der Siegburger Martius-Probstei. Remagen, o. J., S. 1.

Благодаря подобным наблюдениям мы отвечаем только на часть вопроса, может ли аллегорическая интерпретация иметь формальные последствия, когда становится предметом изображения и та вещь или фигура, что была привлечена лишь в качестве метафоры. В связи с колонной мы можем сказать: метафора способна испытывать такое сильное стремление к наглядному воплощению, что оказывается в состоянии подавить архитектурный элемент, в конце концов, просто убрать его с дороги, если тот не является незаменимым благодаря исполнению иных своих функций<sup>139</sup>.

Но аллегорическое значение может серьезно вмешиваться и в стилистическое формообразование, что в состоянии засвидетельствовать изучение символики замкового камня. Выдающееся место замкового камня с точки зрения статики способствовало появлению формулы «Готика заключена в замковом камне». Но такой чести он обязан был не столько, видимо, конструктивному гению зодчих, сколько устойчивому и активному значению, побуждавшему уделять этому элементу внимание и стремиться к максимально наглядной его изобразительной проработке. Сугерий говорит о Христе как замковом камне, соединяющем обе стороны<sup>140</sup>, которые, в свою очередь, могут опять-таки обозначать иудаизм и христианство, мир лаиков и мир клириков<sup>141</sup>. Между прочим, интересно, что соответствующее место из Библии, на котором основана эта аллегория, естественно, не знает никакого замкового камня, а совсем наоборот, имеет в виду камень в основании и «камень во главу угла»<sup>142</sup>, Сугерий же, цитируя место из Послания к эфесянам (2, 20), делает из углового камня камень замковый, прибавляя: «каковой объединяет стены с обеих сторон»<sup>143</sup>.

И не только местоположение замкового камня увязывается со священными фактами, но и его работа, его, так сказать, напряжение, его тектоническая функция соединяются с делом Христа. Так, например, Климент Римский говорит: «Вы восстали против лжеучителей подобно камням храма Отца, готовые к строительству божьему, воздвигнутые на высоту подъемной машиной Иисусом Христом»<sup>144</sup>. В древнеанглийском стихотворении «Христос» говорится следующее: «Зело подобает Тебе великую залу венчать, в могучие складывать стены надежным порядком камень крепчайший»<sup>145</sup>. Статус, аллегорического значения замкового камня становится особенно ясным при дальнейшем чтении рассказа

---

<sup>139</sup> Так происходит в случае колонн внутреннего пространства, которые и своды несут, и нефы разделяют.

<sup>140</sup> Gall. Op. cit., S. 99.

<sup>141</sup> Sauer. Op. cit., S. 116.

<sup>142</sup> 1 Кор. 3, 10, 11; Ис. 28, 16; Пс. 117, 22; Мф. 21, 42.

<sup>143</sup> Монах Кандид, описывая крипту Св. Михаила в соборе св. Михаила в Фульде, сравнивает замковый камень со Христом: "Cuius tecturae et conditor est Christus Jesus... Quid vero significet hoc, quod in summo uno lapide istus aedificii perfectio consummatur idem Doctor insinuat..." (Candidus. Vita Eigilis, M.G. SS. XV, S. 230).

<sup>144</sup> Sauer. Op. cit., S. 103, Anm. 3.

<sup>145</sup> Цит. по: S. Pfeilstücker. Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst. Berlin, 1936, S. 194.

Сугерия о том, как во время бури чудесным образом не распались замковые камни арок недостроенного собора. Кроме того, замковый камень нередко снабжался пластическими изображениями, с которыми по смыслу сочеталась скульптура колонн и консолей<sup>146</sup>. Вполне можно сказать, что без этого аллегорического значения, свойственного замковому камню, трудно было бы сформулировать и получить все то, что совершилось в Иль-де-Франсе, в самом сердце готики.

Проследим далее эту мысль, – что именно в 12 и 13 веке достигающая апогея аллегорическая интерпретация постепенно отходит на задний план вплоть до своего отрицания Лютером, притом, что одновременно вперед выступают те черты, что ближе к душе, что непосредственно обращаются к смыслу и не нуждаются в аллегорической надстройке. С этой точки зрения некоторые явления поздней готики, прежде всего, немецкой «особой готики» обретают новое лицо. Как ослабление и исчезновение замкового камня в решетчатых сводах, так и утрата реберными сводами функциональности, – все это может быть понято как убывание метафорического значения в этих частях. Тем самым они становятся элементами скорее ориентированного на душу формообразования, наполняются больше «стилем» и смещаются в сферу тех, кто создает архитектуру. Эти элементы более не обязаны нечто высказывать, скорее они должны теперь нечто выражать. На первый план выступает собственно пространственное начало, накладывая свой отпечаток на все внутренние части, которые прежде, исключая своды, были идентичны элементам наружного устройства. На них лежит ныне печать пространства, и они служат целям воздействия на настроение. Пластические формы, происходящие из строительного элемента (они пластичны потому, что обязаны нравиться, обращаясь вовне\*), оттесняются назад или исчезают. Начинают преобладать формы вогнутые, то есть нечто такое, на что произвело «впечатление» пространство.\*\* Так что и стилистически-аналитические, формально-психологические методы способны подтвердить тенденцию, засвидетельствованную письменными источниками: рациональная надстройка аллегорической интерпретации в своем дидактическом, типологическом значении вынуждена отступить перед лицом способа рассмотрения, ангажированном скорее эстетически.

Формальные следствия исторического значения в первую очередь заключены в бытии и не-бытии форм. Потребность к самоконституированию и самолегитимизации двигала всеми силами, проникавшими в традицию. Каждая такая рецепция внутри средневекового зодчества, возвращающая преимущественно к константиновской, но, в общем-то, и к эллинистической античности, полагала в определенном географическом пространстве пласт

---

<sup>146</sup> Н. Küas. Ein unbekannter Zyklus der Naumburger Werkstatt. In<sup>^</sup> Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 4, 1937, S. 63ff.

\* Anprechen – одновременно и «обращаться вовне», и «нравиться, производить впечатление».

\*\* Иначе говоря, во что «впечаталось», вторглось пространство.

специфических сооружений, соотносившихся с постройкой-образцом и являвшихся, в свою очередь, фундаментом местных художественных навыков. При этом непременно надо со всей тщательностью различать, где перед нами сознательная рецепция, а где – бессознательная передача обычаев. Только исходя из проблемы исторического значения, «прирастающего» к формам, можно подобрать ключ к такому феномену, как именование в строительных источниках на первом месте заказчиков строительства. Дело в том, что правители, епископы, города и ордена как раз и были теми, кто выбирал формы из доставшегося по наследству типологического запаса, кто их добивался или отвергал. Вопреки этому, главным предметом изысканий в области истории искусства до сих пор остается иной феномен: трансформация вышеназванных форм внутри пространственного или временного отрезка, дающая повод к более пристальному наблюдению за теми контекстами, что связаны со школами, местностями, народами и эпохами.

Подобное сопутствующее историческое значение могло побудить Карла Великого избрать образцом для своей дворцовой капеллы придворную византийскую капеллу, оно способно было заставить Конрада фон Хохштадена для своего королевского собора в Кельне подвергнуть тотальной рецепции постройку из Иль-де-Франса.

Это историческое значение в силах и опираться на значение символическое, и, наоборот, – ему противостоять. Так, со всей определенностью, для рецепции коринфской капители античного типа со стороны Карла, Генриха IV, со стороны Клуни и Флоренции побудительным мотивом было не выцветшее, дохристианское аллегорическое значение, а значение историческое, которое только и созревало благодаря использованию в прошлом. С коринфской капителью связывалось представление о истинно римском и имперском начале.

При выборе или, соответственно, отвержении подобных форм, отягощенных историческим значением, утверждаются две большие группы представителей имманентных, но контрастных тенденций. Одно направление, заявляя претензию на земной мир, стремится к конституированию Царства Божия на земле, властвует от имени Бога. Эту тенденцию можно наблюдать, прежде всего, начиная с IV века. Другое же направление убеждено в ничтожестве всех земных притязаний, бренности всех земных обличий, утверждая смирение перед властью и подчеркивая спиритуалистические черты христианства. Первое представлено императором и князьями Церкви, именно оно, собственно говоря, и порождает искусство, оно стремится участвовать в предании об *Imperium Romanum* со всеми вытекающими отсюда художественными последствиями, именно оно творит историю, наделяя Царство Божие на земле осмысленным внешним видом. Из этого направления проистекают, пожалуй, характерные для средних веков иерархические формы, а также силы, свои полномочия на земле доказавшие посредством других сил. Представители этой тенденции, вначале единые благодаря общим



задачам, уже в раннем средневековье соперничают о первенстве и подлинной легитимности. Так что и западноевропейский, и византийский император, папа, отчасти монашество и, собственно говоря, даже халифат, вопреки жесточайшей взаимной борьбе, связаны с одной и той же единой традицией и предпочитают одни и те же архитектурные типы. При этом империя прилагает усилия, чтобы переориентировать усилившееся папство, защищенное античными, римскими притязаниями курии, в духовном, спиритуальном направлении. В то время как само папство, ссылаясь на избрание западноевропейской империи Римом и ее зависимость от Рима, оспаривает у императора его традиционные еще с античности претензии и, по возможности, ограничивает его в роли подчиненной исполнительной власти.

В то время как первая тенденция в христианстве поддерживает континуальность земного миропорядка и предпринимает многочисленные рецепции из античности, другая – специфически христианская, и она осуществляет рецепцию только на более поздней стадии, притом, что раннехристианская эпоха, то есть время до 4 века, является источником типологии по преимуществу. Представитель этой тенденции – монашество, причем монашество как реформационная сила, противоположная всякой земной гордыни, и со стороны императора, и со стороны папы. Эта тенденция была подготовлена на первых порах ранними доконстантиновскими христианскими общинами, которые находились в оппозиции к языческому владычеству, позднее – клюнийцами, цистерцианцами, нищенствующими орденами, протестантами, которые вначале выступали вовсе не как еретики. Параллельно эта тенденция поддерживалась западными монашескими орденами в их отношении к византийской империи. Здесь можно наблюдать скрытый скепсис по отношению к типичным архитектурным образованиям. На основании превосходства духовного начала над земными установлениями, отрицаются и те типичные формы, которые на что-то претендуют как раз из-за своего значения. Здесь не место выяснять, не вызван ли, например, отказ от богатых коринфских капителей, башней, вообще, частичный отказ от иерархической ступенчатости церковной постройки исчезновением сознания символических связей, что выясняется из противоположного явления – из постепенной секуляризации в употреблении этих форм. Мы не станем разбираться и в том, не настроена ли скептически по своей сути спиритуалистическая установка ко всем явлениям в области формы. Твердо ясно одно: в христианстве латентные тенденции по-разному относятся к архитектурным типам, при этом мы указываем на то значение, которое внутренне присуще формам и которое мы стараемся постигнуть. С точки зрения этого утверждения важно и то, что реформационные движения при всей своей оппозиционности тоже имели некоторую форму, создавали типы, пытались обрести легитимность и нередко сами оказывались в

ситуации власти, которая по своей сути склонна к гордыне. Такое случилось с клонийцами.

Изучение исторического значения крайне важно и для пока только упомянутой проблемы последующего влияния типов, их проникновения в местные обычаи, их упадка по ходу использования. Попробуем предложить все-таки ключ (его, несомненно, надо применять критически) для объяснения местных особенностей, с точки зрения их контрастных базовых характеристик. Речь идет об отражении исторических столкновений между разными местностями.<sup>147</sup> Так, например, зодчество Саксонии, даже всей Нижней Германии, в салическую и штауфеновскую эпоху в своем отношении к строительству Верхнего и Нижнего Рейна получает совершенно новое освещение, если учесть, что в имперских местностях Верхнего и Нижнего Рейна утверждаются типы одной тенденции, в то время как земли гвельфские, связанные с противоположной тенденцией – в том числе, например, и Бавария – формируются уже по ходу реформы. При этом ради осторожности, необходимо оставить открытым вопрос, насколько в той или иной тенденции участвуют автохтонные силы.

Даже если, несомненно, причиной отвержения античных форм реформаторами строгих правил стало вырождение [католической Церкви], тем не менее, в словах реформаторов слышится принципиально иное отношение к символу и магии вещей<sup>148</sup>. Дух выше всякого общения при помощи вещей; магический взгляд на мир превращается во взгляд посредством разума. В средневековых реформационных движениях находит свое выражение принцип, который в конечном счете отклоняет все искусства, который действовал, начиная с Платона и Ликурга<sup>149</sup>, со стоиков<sup>150</sup>, Августина<sup>151</sup>, Иеронима<sup>152</sup>, Тертуллиана<sup>153</sup>, иконоборчества<sup>154</sup>, который проявлялся во взглядах францисканцев<sup>155</sup>, Цвингли<sup>156</sup>, в культуре

---

<sup>147</sup> С несколько излишней остротой разрабатывается у Э. Лемана (E. Lehmann. Über die Bedeutung des Investiturestreites für die deutsche hochromanische Architektur. In: Zeitschrift des deutschen Vereins fuer Kunstwissenschaft, 7, 1940, S. 75ff.

<sup>148</sup> W. Jüttner. Ein Beitrag zur Geschichte der Bauhütte und des Bauwesens im Mittelalter. Phil. Diss, Bonn, 1933, S. 23; J. Sauer. Der Zisterzienserorden und die deutsche Kunst des Mittelalters. Phil. Diss, Bonn, 1913, Salzburg, 1913; W. Weisbach. Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, Einsiedeln-Zürich, 1945, S. 71; J. V. Schlosser. Quellen zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien, 1896, Nr. XXXV, S. 485; R. Krautheimer. Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland, Köln, 1925, Anm. 8.

<sup>149</sup> P. Primer. Stimmen gegen die Überschätzung der Kunst. Programm des Kgl. Gymnasiums zu Weilburg für das Schuljahr 1886.

<sup>150</sup> В первую очередь, Сенека. J. V. Schlosser. Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, H. 1, Mittelalter, Wien, 1914, S. 73.

<sup>151</sup> Confess. X, 23.

<sup>152</sup> Schlosser. Materialien. Op. cit., S. 76.

<sup>153</sup> De idolatria, c. 3.

<sup>154</sup> G. Landner. Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 50, 1931, S. 1ff; H. Badtgen. Das Capitulare Karls des Großen über die Bilder und die sg. Libri Carolini. In: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichtskunde, 36, 1911, S. 63ff; W. Delius. Die Bilderfrage im Karolingenreich. Diss.-Halle, 1920.

<sup>155</sup> Krautheimer. Bettelorden. Op. cit.; K. Burdach. Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin-Leipzig, 1926, S. 38.

природы французской революции, у Толстого, у квакеров и у многих других.

Реформационные движения благодаря своей намеренно духовной точке зрения на христианство принципиально противостоят магии вещей, не замечают символический смысл и потому допускают изобразительные феномены лишь в качестве исключения и только в виде намека. В то же время внутри носителей традиционной и дружеской символам [установки] действует могущественная сила, предающая забвению первоначальное значение, которое делало возможным рецепцию формы. Формы становятся чем-то вроде аббревиатур-высказываний, носителями смысла, превращаются в украшение, используемое вариативно и независимо от своего значения. Формы секуляризуются. Подвергшиеся рецепции, вознесенные до уровня носителей значения формы становятся и объектами подражания, размножаются, вовсе при этом, не стремясь к первоначальному высказыванию. Уже использование определенной формы заказчиком, имеющим более низкий статус, могло означать умаление смысла, могло означать просто привычку, не воспринимавшуюся более как замещение, когда желание копирования и рецепции ослабевало. Так, несомненно, уже очень рано каменная постройка перестала восприниматься как некая особенность, и только при наличии нового усиления [каменного строительства] мы вправе обнаруживать подчеркнутый намек на определенное значение.

Мы можем наблюдать, как своды, вначале «забронированные» за пространством хора и вестверка, распространяются и на сам корабль, как слепые и карликовые галереи, расположенные на западе – подобно античному аттику – переносятся на апсиду, а оттуда перекечываются и на продольное тело храма, равным образом и как трифорיום с полукружия апсиды перетекает на трансепт и тот же продольный объем. Мы можем даже говорить, что такое построение внутреннего пространства как в Шпейере-II, т.е. столбы с чередующимися наложенными полуколоннами, несущими балдахинообразные своды, представляет собой, на самом деле, расположенные в ряд и перекрытые сводом средокрестья, притом, что опоры повторяют старый мотив триумфальной арки.

Несомненно, нет нужды это умножение элементов и их освобождение от определенного местоположения всегда воспринимать только как забвение значения и назначения этих элементов, как поступательный процесс разделения содержания и формы. В той же мере мы вправе указать, что в старую иерархию проник новый слой, овладевший формами, передающими величие. В случае «переселения» форм с западных и восточных частей на корабль не трудно сделать вывод, что, мол, постепенно возрастает статус мирян; но столь же несомненно,

---

<sup>156</sup> Corpus Reformatorium, Zwingli Werke, Bd. 89, Berlin, 1906, II, S. 187; III, S. 180. Ср. также: P. Graff. Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands, Göttingen, 1937-1939.

что возникающая художественная свобода в построении форм стала возможной только тогда, когда произошло освобождение от связей, диктуемых смысловыми представлениями.

Этот феномен часто констатируют не без сожаления и, как кажется, отдаются во власть того представления, будто при иных исторических условиях было возможно сохранить архаическую ситуацию относительно обусловленности и значения [форм]. При этом упускают из виду то, что в таком случае пришлось бы отказаться от всех величественных достижений западного искусства, в том числе и искусства изобразительного, относящегося к более позднему времени. Не замеченным остается и то, что архитектурная форма как символ и как носитель значения в своем отношении к предхудожественному, чисто функциональному типу строительства доисторического времени характеризует такое состояние, которое может быть исключительно трансисторическим. В связи с переходом от функционально обусловленной формы к форме символической, которая всего лишь воспроизводит первичное состояние, уже указывалось на процесс зрения. Элемент-высказывание был обособлен и выделен (триумфальная арка), и, наоборот, то, что первоначально было обособлено и выделено, предпочли использовать в качестве носителя высказываний (портал, апсида, фасад).

С точки зрения человеческой истории подобное наделение видимостью означает наделение и самосознанием, выставление требуемого или желаемого в качестве объекта – процесс, который постоянно расширяется и который был описан выше на примере фигурного убранства порталов с колоннами. Наделение видимостью и всеобъемлющее выставление на показ достигает апогея в 13 веке. С этого времени и церковное пространство понимается как увиденное целое, а не как «негатив пластических строительных тел»<sup>157</sup>, как аппарат символических указаний. Так что утвержденная секуляризирующая тенденция, изымающая формы из их первоначального местоположения и ориентирующая их в соответствии с художественными принципами на видимое, может выводиться непосредственно из состояния, характерного для форм-символов. Более того, эта тенденция может быть рассмотрена и прямо как следствие этого состояния. Благодаря этому мы приходим к выводу, что эстетическое значение приходит на смену символическому и историческому, и для последующего времени оказывается куда более важным.

### Источники и методы иконологии архитектуры

Какими же источниками и какими методами, существующими в истории искусства, может воспользоваться иконология архитектуры?

---

<sup>157</sup> A. Feulner. Kunst und Geschichte. Leipzig, 1942, S. 186.

1. Литературные источники способны передавать аллегорические отношения, сообщать о программах копирования и, прежде всего, – о заказчиках. Изобразительные источники (книжная миниатюра, медали, печати, изделия из слоновой кости) могут содержать сведения об использовании архитектурных форм в сценографическом контексте.

2. Выбор или отклонение определенных форм заказчиком или руководителем строительства в состоянии сказать нечто об историческом значении этих самых форм.

3. Третий источник для постижения значения, присущего определенным частям постройки, – это наблюдения, сделанные по поводу того места в сооружении, где эти элементы возникают. Этот источник важен для исследования отдельных составляющих постройки. При этом следует обратить особое внимание на восточные и западные части здания. Мы знаем, что восток – место святая святых, место хора, скрывающего алтарь, место сосредоточения совершенно определенных представлений.<sup>158</sup> Точно так же нам известно, что с западной частью сооружения соединены столь же определенные символические значения.<sup>159</sup> Примечателен уже один этот факт, и его можно принять как данность без дальнейших рассуждений. Здесь тоже налицо рецепция известного круга идей, порождающего целое множество форм.

4. Нечто относительно значения форм может предложить и временное и географическое их распространение, если прослеживается связь этих форм с теми историческими силами, что господствовали в это время и в этом пространстве.

В случае, когда применение источников такого рода не дает удовлетворительные результаты, допустимо обращение к двум методам истории искусства: морфологическому и структурно-аналитическому.

Морфология прослеживает определенную форму в ее разнообразных превращениях на протяжении исторических эпох. Посредством сравнительного рассмотрения она устанавливает изменения и связывает их с различными предваряющими факторами. Морфология возвращает к самой вещи, которую форма первоначально изображала, представляла или воспроизводила. Морфология выходит на след предисторической реальности, продолжающей действовать в качестве имманентного значения. Морфология соразмерна проблемам, занимавших, например, Земпера и Ригля, но она оказывается несостоятельной перед лицом всех аллегорически-метафорических значений, которые нередко чередуются в одной и той же форме. Помимо этого, морфологический метод умеет нащупать то место, где формы высвобождаются из функциональной обусловленности и становятся типами, обретая свои собственные устойчивые обличья, которые объединяют первоначальные значения. Если морфология определит

---

<sup>158</sup> Sauer. Op. cit., s. 87ff; F. I. Dölger. Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze. München, 1918; H. Nissen. Orientation. Bd. 1-3, Berlin, 1906-1910.

<sup>159</sup> Kitschelt. Op. cit., S. 79.

исходную форму, что укоренена в назначении [постройки], то она способна проследить, насколько исчезновение или трансформация формы связана с ослаблением или изменением технических требований. Если форме удастся сохранять свободу от конкретной задачи, если она продолжает свою жизнь в качестве чего-то самодостаточного и «монументализированного» и принимается в другом культурном контексте, превышающем даже эпоху большого [исторического] масштаба, – в этом случае остается признать, что она воспроизводит нечто, будучи всего лишь сравнением, выбирая для себя только одно значение. Естественно, при оценке отдельного памятника все равно остается задача редукции форм к их индивидуальному значению в конкретном сооружении, задача определения их вклада в художественное содержание и сохранения той устойчивой реальности, которой является произведение искусства.

Формы при морфологическом способе рассмотрения располагаются рядом друг с другом согласно их изменчивым эмпирическим обличьям, обуславливая, в известной степени, типический характер, чтобы затем определить его с еще большей точностью. Структурный же анализ исходит из индивидуального феномена отдельного памятника, выясняя его структуру и только вторым заходом сопоставляя его с другими произведениями. Но и структурный анализ не может выйти на след аллегорического значения, специального метафорического смысла формы, если он не опирается на литературные источники; ему, в отличие от морфологии, не удастся даже открыть символически-мифическое значение, первичное содержание формы. Однако в его силах прояснить указательное ассоциативное действие формы в контексте гезамткунстверка. В возможностях структурного анализа через постижение эстетического смысла – перекинуть мост к религиозному смыслу художественного творения<sup>160</sup>.

Тем самым полагаются и границы возможных достижений иконологии архитектуры: предел этой дисциплины – обобщающее понимание сооружения как носителя смысла. Оценка произведения искусства как уникального творения – это из другой области.

\*

---

<sup>160</sup> Как раз в последние десятилетия эти методы развиваются особенно активно. Средства стилистической критики прилагаются к проблеме значения. Как опыт осуществления этого ср. упомянутую в прим. 15 работу Х. Зедльмайра. Х Шраде (Введение к “Das Werk des Künstlers”, 1. Jg., 1939/40), к примеру, снова выдвинул требование постигать произведение искусства как «наполненный чувствами образ действительности». Ту же направленность имеет и дефиниция Т. Липса (Th. Lipps. Grundlegung der Aesthetik II, Hamburg-Leipzig, 1906, S. 32): «Художественная форма есть ни что иное, как способ бытия содержания». Э. Юнгер (E. Junger. Gärten und Straße, S. 153) в связи с антефиксом-водостоком (Wasserspeier) собора в Лаоне говорит об «окаменении отжившего опыта». Цель исследования – это не столько история зрения, сколько скрывающаяся за ней история человека. Ср. также у Х. Лютцелера (H. Lützeler. Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn, 1939, S. 26): «Единственное, что созвучно самому искусству – это максимально тонкое и исчерпывающее понимание формы как носителя смысла». Видимо, подтверждается прогноз Титце (H. Tietze. Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, hrsg. v. J. Jahn, Leipzig, S. 191) на счет того, что формальный метод представляет собой неизбежный промежуточный этап «новой в своей основе иконографии».

После того, как статья была отдана в типографию, появилась книга Э. Болдуина Смита (E. Baldwin Smith. *The Dome. A Study in the History.* Princeton, 1950). Ее необходимо поместить среди библиографических данных в примечания 22 и 86. В этой книге обсуждается более обширное основание для иконологии купола.

