CTATЬИ / ARTICLES

ОБРАЗНОСТЬ ГОТИЧЕСКОГО ХРАМА: ОПЫТ ИЕРОТОПИЧЕСКОГО ПОДХОДА

А. Д. Охоцимский

Научный центр восточнохристианской культуры, Москва, Россия

Генезис архитектурного образа ранней готики рассматривается при помощи иеротопической методологии. В иеротопии создание и восприятие сакральных пространств анализируется путём выделения их ключевых образов, так называемых образов-парадигм. Для средневекового христианского храма важнейшим образом-парадигмой был образ Небесного Иерусалима. Основной тезис статьи: при переходе от романики к готике произошла модернизация этого образа, впитавшего и сублимировавшего как внешние черты, так и дух средневекового города. Городской принцип единства в многообразии воплотился в линейной сложносоставной структурности новой архитектуры. На примере первого готического проекта в Сен-Дени обсуждается мотивация творцов нового стиля, сопоставляются византийское и западное понимание иконического и выявляются особенности готической эстетики.

Ключевые слова: готическая архитектура, Небесный Иерусалим, иеротопия, иконическое, образ-парадигма.

THE IMAGERY OF THE GOTHIC CATHEDRAL: A HIEROTOPIC APPROACH

Andrew Simsky

Research Center for Eastern Christian Culture, Moscow, Russia

This paper studies the iconicity of Gothic cathedrals using the hierotopic methodology developed by Alexei Lidov. The genesis of early Gothic church architecture is viewed as a newly emergent type of a sacred space, distinct from that of the preceding Romanesque period. Hierotopy analyzes the creation of sacred spaces in terms of "image-paradigms", or guiding imagevisions, which both give form to the sacral ensemble as a whole and encapsulate its central meaning. The image-paradigm of Heavenly Jerusalem, as often associated with medieval cathedrals, occupies the central focus of the paper. I examine three principal sources of influence at work in the Gothic re-vision

of this paradigmatic iconic image: the development of an urban way of life, the emerging notion of historical progress and the onset of secularization. I argue that the renewed architectural icon of the Holy City epitomized both the external features and the very spirit of the medieval city. Its rhythmic linear structure embodied the march of historical time (which continued to be viewed as sacred history and a way to salvation), and its composite make-up gave shape to the urban motto, "unity in diversity", a de-facto foundational principle of Western civilization. By focusing in particular on the Gothic hierotopic project of the Saint-Denis cathedral, I discuss the motivations of those championing the new architectural style, and, more broadly, I compare Byzantine and Western visions of iconicity in order to bring to light characteristic features of the Gothic aesthetic.

Keywords: Gothic architecture, Heavenly Jerusalem, hierotopy, iconicity, image-paradigm.

Несмотря на обилие литературы о готике, образность готических соборов и её духовный стержень остаются во многом не разгаданными, особенно если говорить о храме в целом, а не о его отдельных элементах. Очевидно, что готический собор создаёт целостный образ, но образ чего? В данной работе образность готического храма рассматривается при помощи иеротопического подхода, т. е. как создание нового типа сакрального пространства, отличающегося от предшествовавшей романской архитектуры. Мы попытаемся понять иконологию готики не через совокупность символических смыслов её отдельных элементов, а путём анализа органического процесса развития нового стиля в его историко-культурном контексте.

Введение

Литература по готике обычно начинается с описания составляющих её технических элементов (fig. 1). При этом весь процесс становления новой архитектуры видится через призму технического прогресса – от более простых строительных методов к более продвинутым. Процесс архитектурного творчества рассматривается как решение совокупности технических задач, подчинённых простой общей цели: выше, больше, светлее. Об осознанном воплощении новой духовной образности речь обычно не заходит. Однако при дальнейшем чтении выясняется, что ни одно из готических новшеств не было изобретено самими создателями готики, а все

они появились в конце XI – начале XII веков, в основном в романской архитектуре Нормандии и Бургундии. Таким образом, становится очевидным, что суть ранней готики состояла не в изобретении новых элементов¹, а в их соединении с целью создания нового архитектурного образа. В чём же состоит суть этого нового образа? Несмотря на обилие литературы, связанной с готикой, ясного ответа на данный вопрос до сих пор нет.

Между тем, всеобщий интерес к готическим соборам и производимое ими впечатление хорошо известны. При посещении западноевропейского города все туристы, не исключая убеждённых атеистов, устремляются к расположенному в центре готическому собору, чтобы, отвлёкшись на время от окружающей современности, побыть в атмосфере его возвышенной сакральности. Кажется, что эти соборы самим своим присутствием дают больше для поддержания культурного и духовного единства Европы, чем расколотая и ослабевшая церковь. Их скульптурные порталы поражают даже тех, кто не умеет читать их каменные росписи. Их эстетика остаётся актуальной даже при том, что безвозвратно ушла в прошлое породившая её религиозность. Своей впечатляющей материальностью они мощнее свидетельствуют о реальности и величии божественного, чем происходящие в них модернизированные священнодействия. Эти соборы настолько резко выделяются среди городской застройки, что кажутся спустившимися с неба, а не поднявшимися с земли. Изумлённому взгляду туристов они представляются чем-то великолепно нездешним.

В этом очерке мы попытаемся понять образность готики, вдохновляясь методологией иеротопии. Иеротопия, согласно А. М. Лидову, рассматривает создание конкретных сакральных пространств (в том числе храмов) как творческий процесс, своего рода искусство [Лидов 2009]. При этом сакральный ансамбль берётся как целое, во всей совокупности своих материальных, образных и идейных компонент². При анализе сакрального ансамбля, в нём, как правило,

¹ Рехт пишет: «постоянные попытки свести возникновение нового готического стиля к комбинации стрельчатых арок, нервюрных сводов и аркбутанов не выдерживают критики» [Recht 2008, 120].

² Доменик Бауэр подходит близко к иеротопическому методу, когда пишет: «чтобы схватить готическое, следует обратиться к когерентности здания и пространственных эффектов его структуры <...> и включить в эту когерентность литургическую функцию здания» [Bauer 2010, 3]. Однако после этого Бауэр пытается понять собор как «литургию в камне» [Ibid., 12], что возвращает её мысль в русло поиска иллюстративного архитектурного образа и отдаляет от иеротопического взгляда на сакральное пространство как мультимедийное целое и от концепта образа-парадигмы, как его принципиально неиллюстративного семантического кода [Лидов 2006, 25–26].

можно найти центральный образ, своего рода смысловой стержень, для которого А. М. Лидов ввёл специальный термин «образ-парадигма» [Лидов 2009; см. также: Охоцимский 2016]. Этот образ нигде прямо не изображён. Он связан с сакральным пространством, но не порождается им, а как бы вспоминается. Он известен верующим из других источников, и сакральный ансамбль лишь усиливает и конкретизирует его переживание.

Общеизвестно, что для средневекового христианского храма таким образом-парадигмой был образ Небесного Иерусалима – спускающегося с небес города-храма из книги Откровения [Лидов 2014; Klein 2013; Prache 1993; Sedlmayr 1950; Stookey 1969; Wilson 1990]. Мы увидим, что переход от романики к готике был связан не с созданием принципиально иного образа, а с «модернизацией» образа Небесного Иерусалима, в процессе которой этот образ впитал и сублимировал веяния эпохи, из которых выкристаллизовалось обновлённое материальное воплощение недосягаемого Святого Града.

1. Иерусалим земной и небесный

Судя по письменным свидетельствам, видение храма как Небесного Иерусалима было особенно характерно для монашеской среды [Jestice 1977, 40]. Отто, аббат крупного монастырского центра в Клюни, писал в X веке, что он видит в монастырских церквах сошедший с небес Новый Иерусалим [Bauer 2009, 77]. Как свидетельствует Пётр Достопочтенный и другие авторы, сам монастырь воспринимался как перенесённый Иерусалим, новый центр христианского мира и место спасения [Constable 2010, 30]. Параллель монастыря с Йерусалимом приобрела новый смысл в связи с крестовыми походами. Церковь обещала спасение как крестоносцам, так и монахам. Обретение Иерусалима духовного приравнивалось к завоеванию Иерусалима земного. Монастырское служение уподобляли крестовому походу³, а крестоносцы объединялись в ордена монахов-воинов. Небесный Град как бы спускался с небес прежде конца времён и воплощался в земном Иерусалиме, который тем самым обретал небывалую святость и благодать.

В контексте григорианских реформ, призывавших одновременно и к духовному обновлению церкви, и к укреплению её власти

³ Бернард Клервоский писал об одном из своих духовных чад, собиравшемся принять крест, что, оставшись в монастыре, он уже обрёл Иерусалим и спасение [Constable 2010, 239; Bauer 2009, 115].

в миру, оформилось два подхода к монашескому идеалу и христианской жизни в целом. Если св. Бернард понимал монастырский путь как личную «лествицу» на небо, то в традиционных бенедиктинских центрах, таких как Клюни, его видели скорее как реализацию божественного идеала земными средствами. Яростная полемика «нестяжателя» Бернарда с представителями более консервативных кругов имела успех у слушателей, однако будущее принадлежало его оппонентам, стремившимся к прямой иллюстративной реализации Небесного Иерусалима в виде поражающего своим величием храма. Не сохранившаяся до наших дней, но известная по описаниям церковь Клюни могла бы свидетельствовать об этой тенденции в поздней романике - сооружении огромных соборов, щедро украшенных снаружи. Развитие готики происходило в русле этой же тенденции, ускоренному развитию которой способствовало появление новых технических приёмов. Готика в чём-то предвосхитила барокко с его прямолинейным стремлением впечатлить, и этим она резко отличалась как от более сдержанной романики, так и от холодной гармонии архитектурных форм Возрождения⁴.

2. Храм и город

Современный фламандский автор Рауль Бауэр пишет о рождении готики из духа средневекового города [Bauer 2009]⁵. Действительно, одной из основных черт готики является её привязанность к городскому окружению. Если романский храм (так же как и православный) можно представить одиноко стоящим посреди леса или поля, то готический собор возникает из городской застройки как Афродита из морских волн и без неё немыслим. Он принадлежит городу так же прочно, как замок Золушки принадлежит парку Диснея. Невидимые нити связывают каждую его башенку с верхушками городских крыш. Если романский собор отгораживался своей гладкой стеной от всего мирского подобно тому, как Святое Святых ветхозаветного храма отделялось завесой от остального

⁴ Родство готики и барокко находит любопытное подтверждение в истории алтарных преград. Их распространение в XIII веке виделось многими (напр., Вазари) как нарушение целостности готического пространства. Алтарные преграды «расцветают» в эпоху Возрождения, а наступление барокко резко сметает их в связи в Контр-Реформацией и возвращением принципа: алтарь должен быть виден входящему с западного портала.

 $^{^5}$ Отметим, что работа Рауля Бауэра лежит в русле современной тенденции к «ре-материализации» готики в отличие от её «спиритуализации» в литературе конца XIX – начала XX века [Recht 2008, 30; Bauer 2010, 16–18].

мира, то готический собор начинался снаружи и выставлял напоказ свои каменные кружева, формируя своего рода «публичный интерфэйс» к находящимся внутри святыням (fig. 2–4). Он выделялся из окружения так, как дворец выделяется среди простых зданий, а не так, как утёс выделяется из воды.

Хотя в наше время религиозность часто ассоциируется с деревней, простая вера и добродетель которой противопоставляется изощрённому и развратному городу, христианство с первых своих шагов было по преимуществу городским движением. Пусть ветхозаветная религия началась среди кочевников, но центр святости и организованной религии прочно переместился в город начиная с переноса ковчега Завета в Иерусалим Давидом и строительства Храма. Город был так же необходим Храму, как Храм Городу. Будучи центром формирования и развития цивилизации в целом, город формирует и её религиозную составляющую. Перестройка и Города, и Храма была центральным пунктом религиозной программы иудеев, вернувшихся из вавилонского пленения. Из города в город ходят проповедовать Иисус и апостолы. В городских домах собираются первые христиане, и именно городская публика воспринимает и разносит Евангельскую Весть.

Если библейская история начинается в саду, то её конец ознаменован сходом с небес Святого Града, являющегося одновременно и храмом. Именно в этом городе-храме будет стоять Божественный Престол, и именно в нём будут жить в свете Божьей Славы избранные праведники. Образ рая как города, связанный с образами книги Откровения, присутствует в средневековой иконографии (fig. 5). Это и не удивительно: западноевропейский город резко отличался от сельского окружения уровнем жизни и безопасности и как был раньше, так и остался до сих пор для многих вожделенным местом, своего рода земным раем.

Сходство наружного вида готического собора с его бесчисленными башенками и средневекового города с его тесно расположенными остроконечными крышами бросается в глаза. Готический собор, таким образом, представляет облик Нового Иерусалима именно как города в единстве его множественных структурных составляющих. XII век – это время расцвета городов и формирования сословия горожан, составленного из разнообразных профессиональных групп. Город, резко отгороженный стеной от окружающей сельской местности, был особым, выделенным местом, где действовали свои законы и царил свой порядок. В городе ковались не только тончайшие ювелирные изделия и сложные механизмы, но и сам

дух современной западноевропейской цивилизации – дух парадоксального сочетания свободы и порядка, вольностей и закона, единства и многообразия, предприимчивости и дисциплины. Кажется, что сам этот дух воплотился в готическом соборе, найдя в образе Святого Града скрепляющий стержень, объединяющий многогранные аспекты своего характера, которые тем самым освящались каменной громадой собора, одновременно воздушной и монументальной.

3. Золото и церковь

Один из важных аспектов готики - пышность и роскошь убранства церкви. Современный скально-серый окрас древних соборов вовсе не характеризует их изначальной красочности, когда скульптуры и барельефы были раскрашены, стены в значительной мере покрыты фресками, а оригинальные витражи еще не были разбиты и заменены на простые стекла. Сверкавшая золотом и драгоценными камнями литургическая утварь занимала своё законное место в сакральном центре храма, а не была заперта в музейных стеллажах, превратившись в окаменелость некогда живого организма. Мы можем лишь гадать, как смотрели современники на эту пышность во всём сиянии её славы, если она впечатляет нас даже отблесками своих разбитых осколков. Видели ли они в ней отсвет небесных сокровищ духа или просто проявление земного могущества церкви? Предоставим слово известному вдохновителю нового стиля аббату Сугерию. В качестве игумена аббатства Сен-Дени он собирал средства на перестройку старого храма, руководил строительством и разрабатывал иконографическую программу [Панофски 1992]. Сугерий оставил мемуары, в которых излагается история его администрирования и строительства храма.

Большая часть этих мемуаров посвящена перечислению деревень и территорий, которые различными способами были присоединены к Сен-Дени. Повествование напоминает бухгалтерский отчёт. Проявляя прекрасную память прирождённого администратора, Сугерий повествует о давно прошедших куплях и тяжбах, точно зная, какой доход в каждом случае был принесён монастырю. О Боге, молитвах или даже о воле Провидения речь почти не заходит. Если ограничиться этой частью текста, Сугерий предстаёт лишь как удачливый менеджер, сумевший увеличить масштабы предприятия. В дальнейшем, однако, выясняется, что основной целью всех этих накоплений была перестройка собора. Сугерий,

таким образом, копил богатства не ради самих богатств, а ради прославления Господа и св. Дионисия.

Сугерий почти ничего не пишет об архитектурных новациях, зато много внимания уделяет украшению золотом нового алтаря. Вспоминая известную статью С. С. Аверинцева о символизме золота [Аверинцев 2004], невольно ищешь в тексте Сугерия аналогичные возвышенные мотивы. Однако мысль Сугерия и здесь вращается вокруг количественного измерения потраченных «драгметаллов». Трудно обвинить Сугерия в прямом материализме – ведь всё это делается во славу Божию, всё это принадлежит сфере богослужения. Сугерий уверен, что человек должен искренне и от души нести Богу лучшее, что у него есть. Библейские цитаты об украшении ветхозаветного храма, а также о блеске золота и драгоценных камней в самом Небесном Иерусалиме услужливо предоставляли богословское обоснование. Легко распознать здесь хорошо известный тип западной религиозности, предписывающий являться в церковь в лучшем костюме. Похожие соображения вдохновляли и мастеров, строивших соборы и изготовлявших церковную утварь: служить Богу плодами своих земных трудов. Богу отдаётся и посвящается всё лучшее, но критерий лучшего вполне земной – т. е. лучшее с нашей, человеческой точки зрения.

Слабая сторона этого типа благочестия легко обнажалась в полемике с «нестяжателями»: действительно, кто сказал, что Богу, тем более такому, как Иисус, вид золота слаще вида меди или дерева? Цистерцианцы настаивали на минимализме. В литургических сосудах они использовали лишь посеребрённую медь. Однако даже в этой среде стремление к святой бедности постепенно заглохло. Оно мощно оживёт и восстанет в совсем новой форме в век реформаций и революций, прокатившись всеразрушающим потопом по церковным алтарям и сокровищницам.

Полемика со св. Бернардом неявно ощущается и в тексте Сугерия, побуждая его прибегать к развёрнутым оправданиям своих роскошеств. В этом ему помогает сам Св. Дионисий, слугой которого считал себя Сугерий и авторитет которого был для него непререкаем. К этому святому вдохновителю постройки первого готического храма мы сейчас и перейдём, чтобы увидеть его во всём том величии, в котором он представал перед Сугерием и его братией.

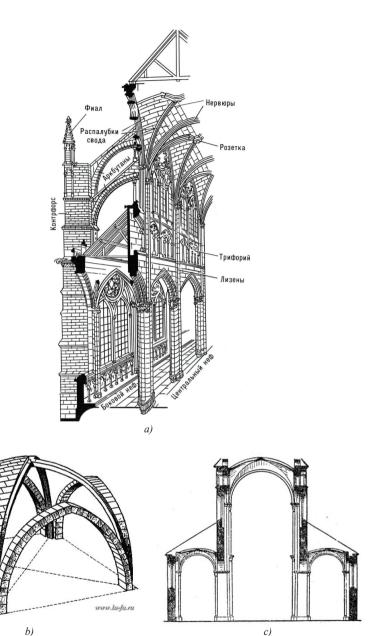


Fig. 1. **a** – конструкция готического собора, **b** – конструкция готического нервюрного свода, **c** – конструкция романского собора. В романской архитектуре вес крыши и распор сводов принимают толстые стены. Готическая архитектура использует принцип скелета, опорной рамы. Вес крыши распределён по колоннам, а распор поглощается системой аркбутанов и контрфорсов. Площадь стены между опорными элементами в принципе может быть целиком занята окнами. Свод держится на рёбрах-нервюрах, распалубка просто заполняет площадь и может быть тонкой и легкой. Некоторые термины: часть стены, закрытая скатом крыши бокового нефа, называется «трифорий»; уровень верхних окон центрального нефа называется «клересторий»



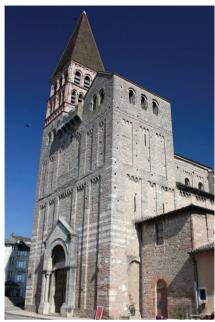


Fig. 2. Слева: фасад Ланского собора (1160–1205), первого полностью построенного в новом стиле. Справа: фасад романского собора Св. Филиберта в Турню



Fig. 3. Ланский собор расположен на холме и виден издалека на фоне города





Fig. 4. Готические соборы в городской застройке. ${\it a}$ – Амьен, ${\it b}$ – Бургос



Fig. 5. Образы рая как города. **a** – полиптих «Страшный Суд» Рогира Ван Дер Вейдена, **b** – тимпан Амьенского собора, **c** – тимпан Отэнского собора. Городской облик рая хорошо сочетался с концепциями «врата рая» и «ключи от рая», так как именно города имели запирающиеся хорошо охраняемые ворота

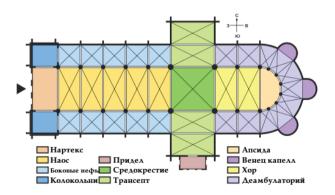


Fig. 6. Схема готического собора типа трёхнефной базилики. В этом очерке мы предпочитаем называть «наос» центральным нефом. Под апсидой часто понимается не только обозначенная оранжевым внутренняя часть, но и архитектурная форма в целом, включая её наружные элементы. Расположенные последовательно элементы наоса, объединенные общим сводом (косой крест на схеме) и ограниченные колоннами, называются «травеями». Готический собор складывался из травей, как из базовых структурных элементов



Fig. 7. Центральный неф Ланского собора. В этом шедевре ранней готики вертикальные мотивы гармонируют с горизонтальными. Если вертикаль подчёркнута типичными для готики сквозными пилястрами, опирающимися на абакусы колонн, то горизонталь ощущается в продольном карнизе под арками трифория и в кольцах, регулярно расположенных на пилястрах. Здесь вы не придавлены гигантизмом и не испытываете желания задрать голову. Ритмичная и в меру высокая колоннада со стрельчатыми арками вовлекает в поступательное движение в сторону алтаря



Fig. 8. Знаменитая колоннада хора в Сен-Дени вовлекает посетителя в поступательно-круговое движение и придаёт внутренней архитектуре апсиды качества единого, но структурированного пространства







Fig. 9. Необходимость сочетать плоские витражи с закруглением апсиды создавало трудности, которые решались по-разному. В Ланском соборе пошли радикальным путём: апсиду превратили в плоскую стену с тремя ланцетными витражами и розеткой сверху (а). b—нижняя часть северного витража с богородичным циклом. Снизу вверх: Благовещение и встреча Марии и Елизаветы (внизу), Рождество (в середине) и видение пастухам (сверху). с— Моисей у Неопалимой Купины



Fig. 10. Хор Нуайонского собора

4. Святой Дионисий – чудотворец и философ

Средневековая традиция, часто грешившая слиянием воедино исторически разных персонажей, соединила в одном лице трёх святых: во-первых, Дионисия Ареопагита, афинского ученика апостола Павла, во-вторых, св. Дионисия Парижского, мученика и чудотворца III века, и, в-третьих, загадочного автора «Ареопагитик», одного из самых авторитетных христианских философов. Традиция, таким образом, гласила, что церковь в Сен-Дени была заложена на том самом месте, на котором упал и испустил дух долго несший свою отрезанную голову парижский мученик, просветитель Галлии и прямой ученик великого апостола, оставивший после себя исполненные мудрости поучения. Фигуру такого калибра нетрудно было представить святым покровителем всего королевства. В служении столь великому святому было более чем естественно опираться на его же труды, знакомые Сугерию и его современникам в латинском переводе Иоанна Скота Эриугены.

Влияние «Небесной иерархии» ощущается в тексте Сугерия на каждом шагу. Храмостроительство вполне определённо понимается им в духе дионисиевского учения о «несходных образах», указывающих на мир божественного. Однако это учение приобретает у Сугерия совсем иной оттенок, чем в византийском мире. Сугерий видит в дионисиевском учении обоснование необходимости и важности материально воплощённого промежуточного слоя образовпосредников, в то время как на Востоке это же учение понималось в духе активной созерцательности. Дионисиевские принципы вдохновляли византийских аскетов на поиск божественного «умным взором» сквозь полу-прозрачную завесу «несходных символов». На Западе в этих же принципах увидели руководство к действию по созданию самой среды «несходных символов».

По сути речь идёт о разных трактовках иконического. На Востоке акцент делался на возможность доступа к божественному, просвечивающему через иконическое. При этом само иконическое видится как плоскость пересечения двух миров, земного и божественного. На Западе внимание притягивалось к самому иконическому, слой которого становился «толстым» и субстанциальным и, в известной мере, самодовлеющим. В учении Дионисия прочитывалось утверждение о невозможности прямого видения божественного, из чего следовала необходимость создания слоя материальных образов, единственно доступных человеческим чувствам. Из материала этого слоя следовало вылепить пусть «несходную», но впечатляющую

иллюстрацию божественного, на которой и требовалось сосредоточить внимание.

Не в этом ли понимании иконического следует искать ключ к разгадке готической образности? Не создает ли она практически эффективный «интерфэйс» к божественному земными методами и средствами и, что, пожалуй, ещё важнее, с использованием земных эстетических критериев? Это утверждение может показаться странным, так как обвинение в подмене сакрального прекрасным обычно предъявляют Реннесансу. Однако, невзирая на хорошо известную несовместность ренессансной и готической эстетик, данная тенденция зарождается уже в готический период. В готике обмирщение сакрального ещё только начинается, но именно это смешение небесного с мирским в буйных «пламенеющих» каменных кружевах и составляет загадку и очарование «оживального» стиля.

5. Структура сакрального пространства-времени

Известно, что в пространстве готической церкви возникает новый тип структурности: пространство храма состоит из модулей-травей, которые архитектор использует как стандартные кирпичики для сооружения общей конструкции (fig. 6). Панофски исследовал тесную связь данной тенденции с одновременным развитием схоластики с её стремлением всё анализировать и «раскладывать по полочкам» [Panofsky 1957]⁶. Бауэр отмечает преобладающий линейный, поступательный характер этой структурности, особенно явно проявляющийся в длинных готических нефах. Он видит в этом вторжение в храм исторического секулярного времени, которое он противопоставляет вневременности архитектурного образа романских и византийских храмов [Ваuer 2009, 127]. Однако, действительно ли речь идет об историческом времени в мирском смысле или о новом понимании времени как последовательности сакральных событий?

Понятие о сакральной историчности отнюдь не является изобретением XII века. Оно принадлежит к фундаментальным аспектам иудео-христианства. Очевидно ведь, что Библия строится как историческая хроника, описывающая формирование избранного народа и его религии как поступательный процесс. Этот историзм был

⁶ Большинство авторов отрицает прямое влияние схоластической литературы на строительные проекты, так что речь идёт об общих тенденциях, присущих духу времени. Утрируя эту точку зрения, Рехт пишет, что «concepts contribute nothing to architecture» [Recht 2008, 119]. Иеротопический метод помогает увидеть создание нового типа сакральности как целостный творческий процесс, неотделимый от всех аспектов своего культурно-исторического контекста, но самостоятельный в своём основном предмете (как любое искусство).

ещё усилен в христианстве, которое рассматривало Ветхий Завет существенно исторически. Переоценка Ветхого Завета как исторического процесса, ведущего к явлению Христа, является предметом первой задокументированной христианской проповеди св. Стефана. Становление новой религии, описанное в Деяниях апостолов, также представляет собой «богодухновенную» историю. В средневековой Франции готической эпохи сакрализация истории выразилась в культе святых королей и в сакрализации королевской власти. Само создание государства и вся его деятельность должны были восприниматься как этапы истории спасения.

Идея пути к спасению как упорядоченной последовательности событий выразилась на Западе и в развитии концепции Крестного Пути и его «стаций». Становление культа Крестного Пути было тесно связано с паломничествами в Иерусалим, популярность которых в готический период значительно возросла. Возникло стремление к переносу сакрального пространства Святого Града и маршрута страстей в любой католический храм. Появилась канонизированная последовательность 14-ти стаций, которая в настоящее время является основным элементом иконографических программ католических храмов. Как иконография, так и сама концепция Крестного Пути хорошо согласуются с линейной структурностью пространства готического храма, развёртывающегося при движении от западного портала к алтарю. Крестный Путь историчен и, в тоже время, сакрален. Он отражает человеческое видение мира в его становлении. Это становление сакрально, так как ведёт к спасению. Разворачиваясь во времени, Крестный Путь в тоже время разворачивается в пространстве, образуя последовательность сакральных локусов, которая является также последовательностью событий во времени.

К этой же категории сакральной пространственно-временной последовательности относится и развившаяся в том же XII веке концепция чистилища [Le Goff 1981]. Чистилищу выделялось место и время в сакральной истории. Жизнь после смерти больше не виделась как прыжок во вне-мирность, а была переселением в новое место проживания, также временное. Индивидуальное спасение приобрело черты трёхчастного пространственно-временного процесса.

Рауль Бауэр отмечает, что линейная структура пространства храма, открывающегося входящему по мере продвижения в сторону алтаря, впервые получила сильное выражение в Ланском соборе, первом законченом произведении готической архитектуры (fig. 7).

Ланская колоннада, намеренно усиленная горизонтальными мотивами, своим волновым ритмом вовлекает вошедшего в поступательное движение в сторону наиболее сакральной части базилики. Похожий эффект движения по дуге апсиды создает и известная колоннада в Сен-Дени (fig. 8). Замена круглых арок на стрельчатые ещё больше усиливала впечатление «соединённой разделённости» церковного пространства⁷. Готический собор стал напоминать улицу западно-европейского города с её разворачивающейся при движении последовательностью индивидуально разных, но стилистически совместимых и объединённых единой линейной структурой зданий⁸. Апсидные часовни, которые в романике были почти отдельными зданиями, в готике вывернулись вовнутрь и стали условными секциями единого пространства, подобными полу-отгороженным «кьюбиклам» современных офисов. Городской принцип «единства в многообразии», ставший де-факто центральным постулатом западной культуры, мощно вторгался в храмовое пространство, формируя идейно-образный стержень, до сих пор скрепляющий духовное единство западной Европы.

Линейная пространственно-временная структурность проявляется в готике и в вертикальных мотивах. Трёхчастное деление стен (боковые нефы, трифорий, клересторий) могли наводить на мысль о трёхчастном пути спасения (земной мир, чистилище, Царство Небесное). Ланцетные окна, длинные и узкие, украшались витражами, составленными из тондо-образных секций, содержание которых образовывало временную последовательность, прочитываемую снизу вверх (fig. 9). Верхние секции витражей были едва различимы в «небесной» выси, ещё сильнее подчёркивая трудность её достижения.

Линейную структуру иконографии готических витражей интересно сопоставить с типичной поздне-византийской структурой житийных икон с центральным образом и клеймами, ставшей популярной примерно в эту же эпоху. На православных житийных иконах основное внимание приковано к центральному образу, а окаймляющие клейма образуют замкнутую на себя ленту. В та-

⁷ Волнообразный мотив круглых арок создавал в романике ощущение неразделённого единства всего сакрального пространства храма, причём это единое пространство было также образом вечности [Bauer 2009, 30, 122]. Стрельчатые арки, напротив, усиливают аспект «кубизма» в готике: единство пространства и формы разбивается, чтобы потом разделившиеся части вновь соединились, сохраняя в то же время свою разделённость.

⁸ Примечательно, что российские храмы-иерусалимы создают образ восточного города, не столь жёстко разлинованного и не так резко отделённого от не-городского окружения. Сравним готический храм с собором Василия Блаженного или Воскресенским собором Новоиерусалимского монастыря.

кой кольцевой структуре, не имеющей начала и конца, все события жития происходят как бы одновременно. Такое строение иконы стимулирует созерцающий взгляд, суммирующий всё изображённое в единый целостный образ святого, объединяющий его личность с его житием. Как сам святой, так и факты его биографии, отделяются от изначально породившей их матрицы земного пространства-времени и занимают место в вечности.

В ланцетных витражах восприятие жития происходит совсем не так. Каждая секция-тондо представляет собой замкнутое изолированное изображение, искусно вписанное в круговой контур. Крупных доминирующих изображений самого святого нет вообще. Витражи – это не молитвенные образы, к ним нельзя приложиться. Это – последовательность сакральных иллюстраций, фиксирующая внимание на событиях жизни святого, понимаемых как этапы его пути к святости и спасению (fig. 9). Сохраняя качество иконичности, витражи в то же время подчёркивают видимый, земной характер изображаемых событий. В отличие от икон, они жёстко скреплены с церковным зданием, способствуя созданию образа церкви как необходимого посредника в индивидуальном спасении. Если икона могла отождествляться со святым и представлять его личность, то витраж демонстрировал события его жизни как часть сакральной истории Церкви.

6. Прямая и круг

Мотив круга слишком глубоко сакрален, чтобы без него можно было совсем обойтись. Церковь не может состоять из одних углов. Избавившись от круглых арок, куполов и сводов, готическая архитектура, как будто в компенсацию, создала большие, почти безвкусно огромные, круглые окна-розетки, по поводу назначения которых в литературе нет единого мнения. Предназначены ли они лишь для эффективного освещения или несут конкретное символическое значение? Высказывалось даже мнение, что они символизируют королевскую власть, потому и расположены, как правило, на западном портале.

Назначение розеток становится более ясным, если взглянуть на их иконографическое содержание. Своей круглой формой розетки дают возможность заполнить их не-нарративным иконическим материалом, образующим вневременной объединённый образ, связанный с вечностью и концом века сего. Наиболее важной темой такого рода является, очевидно, Апокалипсис, как правило

изображаемый на розетках западного портала. Круг розетки появляется перед верующим, входящим во храм, как вращающийся меч архангела, воспрещающий доступ к святому. Он встает как плотина на пути потока времени, за которым времени уже нет, а есть только две вечности – адских мук и райского блаженства.

Розетки также использовались для секулярных сюжетов, выражающих вневременные категории, такие как аллегории искусств (Сен-Дени, северный трансепт) или знаки зодиака. Именно через розетки в готику входит образ вневременности. Судя по тому вниманию, которое аббат Сугерий уделял содержанию витражей, необходимость выражения в них вневременных богословских категорий могла быть важным фактором, определяющим развитие архитектурных форм розеток.

7. Старое и новое

Готический стиль именуют «новым», и он быстро становится эталоном, тем более что первые соборы строились быстро. В литературе XII века слово «современный» впервые стало употребляться в положительном смысле [Bauer 2009, 88]. Впервые стало казаться, что новое должно быть лучше старого. Зарождается концепция прогресса, понимаемого первоначально в сакральном смысле, как поэтапного пути к спасению. Идея прогресса, заложенная в самой структуре христианской Библии, переместилась в реальную жизнь, в которой уже начали нервозно и требовательно тикать только что изобретённые, но ещё не вошедшие в обиход механические часы.

Если в ранней готике новые апсиды и порталы часто пытались интегрировать со старой основой, то в зрелой готике пропадает всякая оглядка на прошлое. Доходит до того, что радуются пожарам, разрушавшим старые храмы и создающим условия для их обновления. Пожар старого собора в Шартре в 1194 г. был воспринят как очищающий божественный огонь, ниспосланный Богоматерью, возжелавшей перестройки посвящённого Ей собора в новом стиле [Klein 2013, 49]. Позже, в архитектурных образах живописи фламандских примитивистов, романика будет символизировать Ветхий Завет, а готика – наступление Нового⁹.

⁹ Примеры этому находят в одном из «Благовещений» Ван-Айка (Национальная галерея в Вашингтоне) и в «Обручении Богоматери» Робера Кампина из музея Прадо в Мадриде [Bauer 2010, 10–11].

Выводы

Образ готического собора представляет собой результат эволюции образа Нового Иерусалима. Это во многом прямолинейный, иллюстративный образ Святого Града, характеризующийся как внешним сходством со средневековым городом, так и богатой декорацией и ярко выраженной структурой, отражающей влияние городского духа. Образ Святого Града, воплощённый в готическом соборе, отмечен структурной сложносоставностью в сочетании со стилевым единством, а также, особенно в ранней готике, выраженной скульптурностью своей иконической пластики (fig. 10). Родство готической образности духу средневекового города, оказавшему столь значительное влияние на характер современной западной цивилизации, определяет место и значение готических соборов как одного из её центральных культуро-образующих парадигматических образов.

КИФАЧЛОИГАИЗ

- Аверинцев 2004 *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург, 2004. С. 404–425.
- Лидов 2006 Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006. С. 9–31.
- Лидов 2009 *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.
- Лидов 2014 Лидов А. М. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. Москва, 2014.
- Охоцимский 2016 *Охоцимский А. Д.* Образы-парадигмы в религиозной культуре // Вопросы культурологии. 2016. № 8. С. 36–44.
- Панофски 1992 *Панофски Э.* Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992. С. 79–117.
- Bauer 2009 *Bauer Raoul*. De ontvoering van God. De betekenis van de gotische kerkarchitectuur. Leuven: Davidsfonds, 2009.
- Bauer 2010 *Bauer Dominique*. The design of space in Gothic architecture. URL: https://www.academia.edu/1698848/The_Design_of_Space_in_Gothic Architecture.
- Constable 2010 *Constable Giles*. The Abbey of Cluny: A collection of essays to mark the eleven-hundredth anniversary of its foundation. Berlin: Verlag Dr W. Hopf, 2010.

- Le Goff 1981 *Le Goff Jacques*. La naissance du Purgatoire. Paris : Gallimard, 1981.
- Jestice 1977 *Jestice Phyllis G.* Wayward monks and the religious revolution of the eleventh century. Leyden: Koninklijke Bril, 1997.
- Klein 2013 *Klein Bruno*. The beginning of Gothic architecture in France and its neighbors // Gothic. Architecture; sculpture; painting. Potsdam: H. F. Ullmann, 2013. P. 28–115.
- Panofsky 1957 *Panofsky Erwin*. Gothic architecture and scholasticism. N. Y., 1957.
- Prache 1993 *Prache Anne.* Notre Dame de Chartres. L'image de Jérusalem céleste. Paris : CNRS Editions, 1993.
- Recht 2008 *Recht Roland*. Believing and seeing. The art of Gothic cathedrals. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Sedlmayr 1951 *Sedlmayr Hans*. Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.
- Stookey 1969 *Stookey Laurence H*. The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources // Gesta. 1969. Vol. 8. No. 1. P. 35–41.
- Wilson 1990 *Wilson Christopher*. The Gothic cathedral. London: Thames and Hudson, 1990.

Материал поступил в редакцию 21.08.2016