

Иконология готического храма. Опыт иеротопического подхода.

Андрей Охоцимский

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 создает 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 путем анализа органического процесса развития нового стиля в его историко-культурном контексте.

Введение

Литература по готике обычно начинается с описания составляющих её технических элементов (Figure 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, подчиненных 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 элементов, а в их соединении с целью создания нового архитектурного образа. В чем же состоит суть этого нового образа? Несмотря на обилие литературы, связанной с готикой, ясного ответа на данный вопрос до сих пор нет.

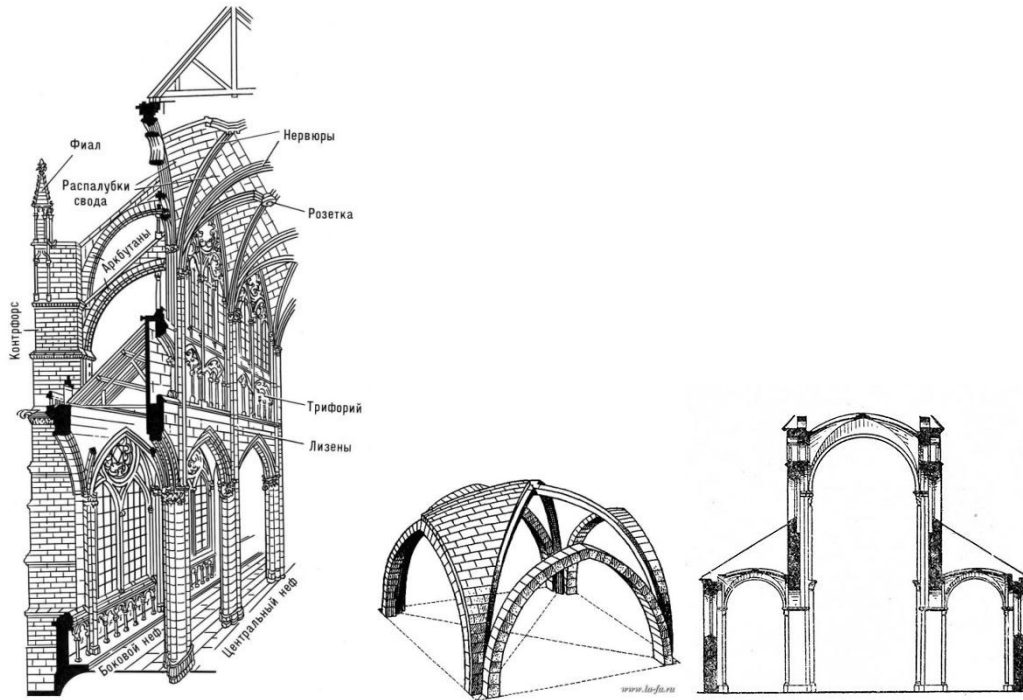


Figure 1. Слева: конструкция готического собора, справа – романского. В романской архитектуре вес крыши и распор сводов принимают толстые стены. Готическая архитектура использует принцип скелета, опорной рамы. Вес крыши распределен по колоннам, а распор поглощается системой аркбутанов и контрфорсов. Площадь стены между опорными элементами в принципе может быть целиком занята окнами. В центре – конструкция нервюрного свода. Свод держится на ребрах-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».

Между тем, всеобщий интерес к готическим соборам и производимое ими впечатление хорошо известны. При посещении западноевропейского города, все туристы, не исключая убежденных атеистов, устремляются к расположенному в центре готическому собору чтобы, отвлекшись на время от окружающей современности, побыть в атмосфере его возвышенной сакральности. Кажется, что эти соборы своим присутствием дают больше для поддержания культурного и духовного единства Европы, чем расколота и ослабевшая церковь. Их скульптурные порталы поражают даже тех, кто не умеет читать их каменные росписи. Их эстетика остается 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. Изумленному 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. При этом сакральный ансамбль берется как целое, во всей совокупности своих материальных, образных и

идейных компонент. При анализе сакрального ансамбля, в нем как правило можно найти центральный образ, своего рода смысловой стержень, для которого А. М. Лидов ввел специальный термин «образ-парадигма»¹. Этот образ нигде прямо не изображен. 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 (Sedlmayr, Prache, Лидов, Wilson, Klein). 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 обновленное материальное воплощение недостижимого Святого Града.

Иерусалим земной и небесный

Судя по письменным свидетельствам, взгляд на храм в целом, как на икону Небесного Иерусалима был особенно характерен для монашеской среды. Отто, аббат крупного монастырского центра в Клюни писал в 10 веке, что он видит в монастырских церквях сошедший с небес Новый Иерусалим. Как свидетельствует Пётр Достопочтенный и другие авторы, сам монастырь воспринимался как перенесенный Иерусалим, новый центр христианского мира и место спасения. Параллель монастыря с Иерусалимом 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 походу², а крестоносцы объединялись в ордена монахов-воинов. Небесный Град как бы спускался с небес прежде конца времен 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 в миру, оформилось два подхода к монашескому идеалу и к христианской жизни в целом. Если Св. Бернар понимал монастырский путь как личную «лестницу» на небо, то в Клюни его видели скорее как реализацию божественного идеала земными средствами. Яростная полемика «нестяжателя» Бернара с представителями более традиционных бенедиктинских центров имела успех у слушателей, однако будущее принадлежало его оппонентам, стремившихся 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

¹ См. работы Лидова в списке лит-ры и мою статью [«Образы-парадигмы в религиозной культуре»](#)

² Бернар Клервосский писал об одном из своих духовных чад, собиравшимся принять крест, что, оставшись в монастыре, он уже обрел Иерусалим и спасение (Giles, 239).

поздней романике – сооружении огромных соборов, щедро украшенных снаружи. Развитие готики происходило в русле этой же тенденции, ускоренному развитию которой способствовало появление новых технических приемов. Готика в чем-то предвосхитила барокко с его прямолинейным стремлением впечатлить, и этим резко отличалась как от более сдержанной романики, так и от холодной гармонии архитектурных форм Возрождения.

Храм и город

Современный фламандский автор Рауль Бауэр пишет о рождении готики из духа средневекового города (Bauer). 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 немислим. 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 мира, то готический собор начинался снаружи и выставлял напоказ свои каменные кружева, формируя своего рода «публичный интерфэйс» к находящимся внутри святыням (Figure 2 - Figure 4). Он выделялся из окружения так, как дворец выделяется среди простых зданий, а не так, как утес выделяется из воды.



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

Хотя в наше время религиозность часто ассоциируется с деревней, простая вера и добродетель которой противопоставляется изощренному 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.



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



Figure 4. Готические соборы в городской застройке. Слева – Амьен, справа – Бургос.

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. Это и не удивительно: западноевропейский город резко отличался от окружения уровнем жизни и безопасности и, как был раньше, так и остался до сих пор для многих, возделенным местом, своего рода земным раем.



Figure 5. Примеры образа рая как города. Слева: полиптих «Страшный Суд» Рогира Ван Дер Вейдена. В центре: тимпан Амьенского собора. Справа: 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.

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.

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 свое 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 его иконографическую программу. Сугерий оставил мемуары «De администрационе» 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 отчет. Проявляя прекрасную память прирожденного администратора, Сугерий повествует о давно прошедших куплях и тяжбах, точно зная какой доход в каждом случае был принесен монастырю. О Боге, молитвах или даже воле Провидения речь почти не заходит. Если ограничиться этой частью текста, Сугерий предстает лишь как удачливый мэнеджер, 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, 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 все это делается во славу Божию, все 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 услужливо предоставляют богословское обоснование. Легко распознать здесь хорошо известный тип западной религиозности, которая предписывает являться в церковь в лучшем костюме. Похожие соображения вдохновляли и мастеров, строивших соборы и изготовлявших церковную утварь: служить Богу плодами своих земных трудов. Богу отдается и посвящается все 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 посеребренную медь. Однако, даже в этой среде, стремление к святой бедности постепенно заглохло. Оно мощно оживет и восстанет в совсем новой форме в век реформаций и революций, прокатившись всеразрушающим потоком по церковным алтарям и сокровищницам.

Полемика со св. Бернаром неявно ощущается и в тексте Сугерия, побуждая его прибегать к развернутым 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 перейдем, чтобы увидеть его во всем том величии, в котором он предстал перед Сугерием и его братьями.

Святой Дионисий – чудотворец и философ

Средневековая традиция, часто грешившая слиянием воедино исторически разных персонажей, соединила в одном лице трех святых: во-первых, Дионисия Ареопагита, афинского ученика апостола Павла, во-вторых, Св. Дионисия Парижского, мученика и чудотворца 3 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 определенно 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 воплощенного промежуточного слоя образов-посредников, в то время как на Востоке это учение понимается в духе активной созерцательности. Дионисиевские принципы вдохновляли византийских аскетов на поиск божественного «умным взором» сквозь полупрозрачную завесу «несходных символов». На Западе в этих же принципах увидели руководство к действию по созданию самой среды «несходных символов».

По сути речь идет 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 следует 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 еще 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 эстетики, данная тенденция зарождается уже в готический период. В готике обмирщение сакрального еще только начинается, но именно это смешение небесного с мирским в буйных «пламенеющих» каменных кружевах и составляет загадку и очарование «оживального» стиля.

Структура сакрального пространства-времени

Известно, что в пространстве готической церкви возникает новый тип структурности: пространство храма теперь состоит из модулей-травей, которые архитектор использует как стандартные кирпичики для сооружения общей конструкции. Панофски исследовал тесную связь данной тенденции с одновременным развитием схоластики с её стремлением всё анализировать и «раскладывать по полочкам». 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. Однако, действительно ли речь идет об историческом времени в мирском смысле, или о новом понимании времени как последовательности сакральных событий?

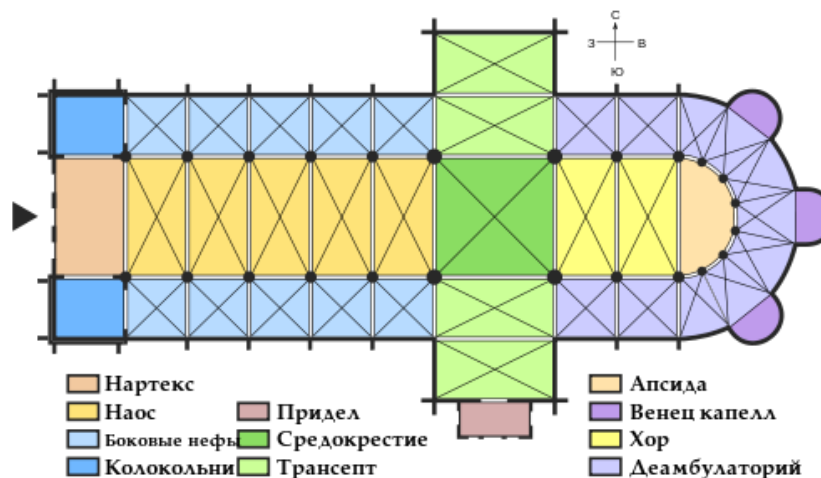


Figure 6. Схема готического собора типа трехнефной базилики. В этом очерке мы предпочитаем называть «наос» центральным нефом. Под апсидой часто понимается не только обозначенная оранжевым внутренняя часть, но и архитектурная форма в целом включая её наружные элементы. Расположенные последовательно элементы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

Понятие о сакральной историчности отнюдь не является изобретением 12 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 еще 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 «станций». 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 к линейной структурности пространства готического храма, развертывающегося при движении от западного портала к алтарю. Крестный Путь историчен и в тоже время сакрален. Он отражает человеческое видение мира в его становлении, и, в тоже время, это становление сакрально, так как ведет 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 12 веке концепция чистилища. 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 трехчастного пространственно-временного процесса.



Figure 7. Центральный неф Ланского собора. В этом шедевре ранней готики вертикальные мотивы гармонируют с горизонтальными. Если вертикальные мотивы подчеркнуты типичными для готики сквозными пилястрами, опирающимися на абакусы колонн, то горизонтальные видны 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.

Бауэр отмечает, что линейная структура пространства храма, открывающегося входящему по мере продвижения в сторону алтаря, впервые получила сильное выражение в Ланском соборе, первом законченном произведении готической архитектуры. Действительно, 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. Замена круглых арок на стрельчатые еще сильнее усилила впечатление «соединенной разделенности» церковного пространства³. Готический собор стал напоминать улицу западно-европейского города с её разворачивающейся при движении последовательностью индивидуально разных, но стилистически совместимых и объединенных единой линейной структурой зданий⁴. Апсидные часовни, которые в романике были почти отдельными зданиями, в готике вывернулись вовнутрь

³ Бауэр отмечает, что волнообразный мотив круглых арок создавал в романике ощущения неразделенного единства всего сакрального пространства храма, причем это единое пространство было также образом вечности. Стрельчатые арки, напротив, усиливают аспект «кубизма» в готике: единство пространства и формы разбивается, чтобы потом разделившиеся части вновь соединились, сохраняя в тоже время свою разделенность.

⁴ Примечательно, что российские храмы-иерусалимы создают образ восточного города, не столь жестко разлинованного и не так резко отделенного от не-городского окружения. Сравним готический храм с собором Василия Блаженного или Воскресенским собором Новоиерусалимского монастыря.

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 вторгнулся в храмовое пространство, формируя идейно-образный стержень, до сих пор скрепляющий духовное единство западной Европы.



Figure 8. Знаменитая колоннада деамбулатория апсиды в Сен-Дени вовлекает посетителя в поступательно-круговое движение и придает внутренней архитектуре апсиды качества единого, но структурированного пространства.

Линейная пространственно-временная структурность проявляется в готике и в вертикальных мотивах. Трехчастное деление стен (боковые нефы, трифорий, клересторий) могли наводить на мысль о трехчастном 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. Верхние секции витражей были едва различимы в «небесной» выси, еще сильнее подчеркивая 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 одну и ту же эпоху. На православных житийных иконах основное

внимание приковано к центральному образу, а окаймляющие клейма образуют замкнутую на себя ленту. В такой кольцевая структуре, не имеющей начала и конца, все события жития происходят как бы одновременно. Такое строение иконы стимулирует созерцающий взгляд, суммирующий всё изображенное 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.



Figure 9. Сочетание плоских витражей с закруглением апсиды создавало трудности, которые решались по-разному. В Ланском соборе пошли радикальным путем: апсиду превратили в плоскую стену с тремя ланцетными витражами и розеткой сверху (фото слева). В центре нижняя часть северного витража с богородичным циклом. Снизу вверх: Благовещение, встреча Марии и Елизаветы, Рождество и видение пастухам. Справа – Моисей у Неопалимой Купины.

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 не мыслились как молитвенные образы. Это скорее последовательность сакральных иллюстраций, фиксирующая внимание на самих событиях, понимаемых как этапы его пути к святости и спасению. Сохраняя качество иконичности, витражи в то же время подчеркивают видимый, земной характер изображаемых событий. В отличие от икон, они жестко скреплены с церковным зданием, способствуя созданию образа церкви как необходимого посредника в индивидуальном спасении. К витражам нельзя приложиться. Если икона могла отождествляться со святым и представлять его личность, витраж демонстрировал события жизни святого как часть сакральной истории Церкви.

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 ненарративным иконическим материалом, образующим объединенный 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, таких как аллегории искусств (Сен-Дени, северный трансепт) или знаки зодиака. Именно через розетки в готику входит образ вне-временности. 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.

Старое и новое

Готический стиль именуют «новым», и он быстро становится эталоном, тем более что первые соборы строились быстро. В 12 веке слово «современный» впервые стало употребляться в положительном смысле (Вауер, с. 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 уже изобретенные, но еще не вошедшие в обиход, механические часы.

Если вначале новые апсиды и порталы пытаются 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 Богородицею, возжелавшей перестройки посвященного ей собора в новом стиле (Klein, p.49).

Выводы

Образ готического собора представляет собой результат эволюции образа Нового Иерусалима. Это во многом прямолинейный, иллюстративный образ Святого Града, характерный как внешним сходством со средневековым городом, так и богатой декорацией и ярко выраженной структурой, отражающей влияние городского духа. Образ Святого Града, воплощенный в готическом соборе, отмечен структурной сложносоставленностью в сочетании со стилевым единством, а также, особенно в ранней готике, выраженной скульптурностью своей иконической пластики. 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 культурообразующих парадигматических образов.

Литература

- С. С. Аверинцев. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. В кн.: «Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы». СПб.: Азбука-классика, 2004, с. 404-425
- А. М. Лидов. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. М., Феория, 2014. Ч. 2 «Небесный Иерусалим».
- Э. Панофски. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени. В кн: «Богословие и искусство средневековья», Киев, 1992.
- Raoul Bauer. De ontvoering van God. De betekenis van de gotische kerkarchitectuur. Leuven: Davidsfonds, 2009
- Giles Constable . The Abbey of Cluny: A Collection of Essays to Mark the Eleven-hundredth Anniversary of Its Foundation, Berlin: Verlag Dr W. Hopf, 2010
- Jacques Le Goff. La naissance du Purgatoire. Gallimard, 1981
- Phyllis G. Jestice. Wayward Monks and the Religious Revolution of the Eleventh Century. Leyden: Koninklijke Brill, 1997
- Bruno Klein. The beginning of Gothic architecture in France and its neighbors. In: Gothic. Architecture; sculpture; painting. Potsdam: H. F. Ullmann, 2013. Pp. 28-115.
- Erwin Panofsky. Gothic architecture and scholasticism, N.Y., 1957
- Anne Prache, Notre Dame de Chartres. L'image de Jérusalem céleste, 1993.
- Hans Sedlmayr. The Origins of the Cathedral, 1951
- Christopher Wilson. The Gothic Cathedral. Thames and Hudson, London, 1990