

С.С. Ваняин

Архитектура и иконография



# ТЕЛО СИМВОЛА

в зеркале  
классической  
методологии

Степан Ванеян

**Архитектура и иконография.  
«Тело символа» в зеркале  
классической методологии**

«Прогресс-Традиция»

## **Ванеян С. С.**

Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии / С. С. Ванеян — «Прогресс-Традиция»,

Впервые в науке об искусстве предпринимается попытка систематического анализа проблем интерпретации сакрального зодчества. В рамках общей герменевтики архитектуры выделяется иконографический подход и выявляются его основные варианты, представленные именами Й. Зауэра (символика Дома Божия), Э. Маля (архитектура как иероглиф священного), Р. Краутхаймера (собственно – иконография архитектурных архетипов), А. Грабара (архитектура как система семантических полей), Ф.-В. Дайхманна (символизм архитектуры как археологической предметности) и Ст. Синдинг-Ларсена (семантика литургического пространства). Признаются несомненные ограничения иконографии, заставляющие продолжать поиски иных приемов описания и толкования архитектурно-литургического целого – храмового тела, понимаемого и как «тело символа», как форма и средство теофании. В обширных Приложениях представлен в том числе и обзор отечественного опыта архитектурной иконографии. Книга предназначена широкому кругу читателей, должна быть полезна историкам искусства и может представлять интерес для богословов, философов, культурологов – как ученых-специалистов, так и студентов-гуманитариев.

© Ванеян С. С.

© Прогресс-Традиция

## Содержание

Предисловие	6
ВВЕДЕНИЕ:	10
Шар и Крест, или Архитектура и смысл	12
Проблема архитектурного смысла – проблема архитектуры	14
Проблема архитектурного смысла – проблема истории искусства	16
Иконография как классический метод	23
Архитектура изображаемая и архитектура изображающая	26
Архитектура и иконография: аспекты взаимодействия	31
СИМВОЛИКА ДОМА БОЖИЯ	36
Архитектурный символизм: истина из вторых рук	38
Символизм и церковное здание	40
Символический типологизм, или Средневековье внутри нас	44
Символическая текстология в лицах	48
Экзегетическая типология и символическое описание	54
Нумерология и пространство	58
Литургические темы символического толкования:	62
материальность, телесность, возведение	
Структуры символического толкования: предметность, ценность,	65
масштаб	
Евхаристический буквализм алтарного пространства: пелена,	72
реликвия и свет	
Конец ознакомительного фрагмента.	73

**С.С. Ванеян**  
**Архитектура и иконография**  
**«ТЕЛО СИМВОЛА»**  
**в зеркале классической методологии**  
Моей жене

## Предисловие

В далеком 1968 году появилась книга Н.-Л. Прака «Язык архитектуры. Вклад в теорию архитектуры» (Prak, Niels Luning. *The Language of Architecture: A Contribution to Architectural Theory*. The Hague-Paris), которая не утратила при всей своей, казалось бы, незамысловатости ни капли актуальности и спустя 40 лет. Причина тому – в особой теоретической модальности, предполагающей уважение ко всему предыдущему научному опыту и, как следствие, тщательный учет и усердное применение всех современных на ту пору и животрепещущих теоретических парадигм.

Мы найдем в этой книге, например, вскользь брошенную формулировку о витрувианской триаде как не просто трех измерениях архитектуры, а трех мирах, трех царствах, с которыми имеет дело архитектор... Читатель, ознакомившись с «Аналитической частью» книги, будет знать и об эвристической природе символизма, и об истории культуры как истории коллективного сна, истории человеческих грез, о творчестве архитектора как поиске сказочной страны... Разговор о закономерностях человеческого восприятия не обойдется без подробного обсуждения основных гештальт-принципов, о паттернах перцепции, конструирующих реальность... Святая святых архитектурной теории – пространство – описывается во всей своей сложнейшей, причудливой и одновременно предельно реалистической типологии, знающей кроме физического пространства и пространства концептуальные, и поведенческие, и перцептуальные, и экзистенциальные... Проблемы интерпретации архитектурного символизма подразумевают обсуждение различий и пересечений денотата и коннотата, особенностей взаимодействия символа и «доминантного контекста»... Касаясь собственно художественных образов, автор не скрывает своей осведомленности в их эвокативных функциях, отмыкающих и стимулирующих эмоциональные реакции... Говоря о природе архитектуры, Прак со всей конкретностью, как о чем-то непреложном и обязательном, говорит о «месте» как экзистенциально-сакральном первоэлементе архитектурного целого, обретающего форму пространства благодаря взаимодействию феноменальных и физических структур, которые, дабы стать предметом понимания, предлагаются в структуры символические, стимулирующие прежде всего оценку, и уже потом знание... Кроме того, к архитектуре можно применять категорию «честности» и недвусмысленно от нее эту честность и требовать.

А мы позволили себе описать теоретический аппарат этой весьма показательной книги исключительно потому, что честность и прозрачность как критерии оценки в еще большей степени приложимы и к архитектуроведению, и критики в ее актуальном состоянии истории, и в ее «мнезическом» состоянии. Дабы приступить к производству и посягать на его смысл, необходимо владеть всем концептуальным, методологическим и идейным инструментарием, всей парадигматикой, обретающей синтагаматическое измерение в текстуальной или дискурсивной активности тех, кого именуют искусством – или архитектуроведами.

Собственно в этом заключен и пафос, и замысел предлагаемого сочинения: составить своего рода тематический и критический компендиум *некоторых способов* обращения с архитектурой, взятой в ее наиболее, если так можно выразиться, предельном изводе – в виде архитектуры сакральной.

Во Введении подробно говорится, почему сакральная архитектура может символизироваться честертоновским образом Шара и Креста и почему – не без натяжек – можно говорить о *классических* методах, группируя их вокруг того, что условно именуется «иконаграфия». Здесь скажем в свое оправдание лишь одно: мы смогли затронуть на самом деле малую часть тех подходов, которые ведут к пониманию архитектуры. Эти маршруты могут пролагаться и через антропологию, и через богословие, психологию, филологию, иконологию, герменевтику, социологию, через интертекстуальность и через дискурсивность, через феноменологию и экзи-

стенциализм, через лингвистику и постструктурализм, через прочее и тому подобное (или неподобное). Дело не в названии дисциплины, выступающей в роли, так сказать, концептуального спонсора, а в ощущении и в переживании безмерности и, наверное, бессмертности смысла, являемого теофанически, символически и отчасти архитектурно.

Стоит обратить внимание, во-первых, на весьма подробную рубрикацию глав книги, что исполняет роль некоторого тематического и предметного указателя, а во-вторых, – на крайне обширные приложения и дополнения к основной части, которые призваны несколько нарушить иллюзорную линейность текста, явив разнонаправленные выходы за его пределы. Среди этих выходов обратим внимание уважаемого читателя на вынужденно фрагментарный обзор отечественного иконографически-архитектуроведческого опыта и на столь же краткий экскурс в крайне, на наш взгляд, плодотворный и неподражаемо фундаментальный опыт архитектурной антропологии отдельно взятого немецкого историка искусства (Генриха Лютцелера). Наконец, некий намек на рамочную конструкцию дают два текста – ранний и поздний – своего рода саморазоблачение автора, его признание в собственной ограниченности.

Если говорить о нерешенных проблемах – в пределах заявленных аспектов, то, как нам кажется, достоин отдельного осмысления или хотя бы акцентировки вопрос об исторической применимости тех или иных подходов, которые, как обычно принято считать, все равны пред лицом требований историзма. Что, однако, не совсем очевидно. Этот принцип категорически отвергает всякого рода «модернизацию», под которой подразумевают, как правило, применение современных, новых, экспериментальных методов и концепций. Эти методы и концепции могут безболезненно допускаться к современному материалу, который вполне жив и обладает, как всякий нормально функционирующий организм, средствами саморегуляции и неким подобием иммунитета по отношению ко всякого рода внешним и необязательным проникновениям, концептуальным инфекциям и методологическим инфильтрациям. Иначе обстоит дело с историческим материалом, с «памятниками искусства», которые надо беречь, спасать и защищать от беспощадного воздействия не только (и не столько!) исторического времени, сколько времени настоящего, времени современного. Проблемы историзма сложны, запутаны и порой обманчивы. Наша тайная мысль заключалась в том, чтобы показать сугубую сомнительность историзма по отношению к материалу художественному, феноменология которого предполагает непрестанную и неустанную актуализацию в опыте непосредственного контакта, диалога, где инстанция пользователя – это позиция вовлеченного, увлеченного, если не разоблаченного соучастника. А тем более, если речь идет о сакральном искусстве, об опыте Священного! Как поучительна здесь судьба, например, отечественной византистики, когда-то позволившей себе отождествить объективное с обмирщенным, а теперь с трудом выбирающейся из зарослей позитивизма и эстетизма при помощи разнообразных перформативных у-топий...

Другая заветная и немного запредельная (выходящая за пределы книги) мысль – это идея общей (то есть предназначенной для всех) «графичности», двухмерности, линейности, проективности и «экранности» всех описываемых *именно здесь* подходов. Они все являются «-графиями» и чуть-чуть не дотягивают до «-логий», ибо предполагают незаполненные участки неиспользованного материала, незанятой поверхности, чистого фона между следами своих аналитических «прикосновений». Это все методы, стремящиеся к смысловым диаграммам (или даже каллиграммам), к схемам и темам, к канонам и эйконам. Это все еще письмо, это пока еще не стереометрия визуальной образности и вовсе не смысловая топология архитектурной телесности. Сквозь полупрозрачную диафанию и многослойную транспарентность подобных прописей-описей зияет и сияет нечто такое, что требует к себе иного отношения – не просто более адекватного, но более честного, если возвращаться к началу этого Предисловия. А также и более чистого и смиренного перед лицом всего того, что уже было и помыслено и записано, и почувствовано, и сказано, и доказано и, главное, показано.

И еще несколько заключительных слов. Книга писалась на редкость долго, начиная с 2005 года, и потому при внимательном чтении в ней без труда можно найти некоторую подвижность, изменчивость, неровность и даже противоречивость мнений и мыслей. Самая ранняя часть (если не считать Приложений) – это комментарии к Краутхаймеру, самый свежий текст – обзор отечественной архитектуроведческой традиции. А все вместе – это сильно расширенный вариант докторской диссертации, защищенной в 2007 году. Ей предшествовала куда более скромная монография «Симвология, археология, иконография архитектуры», выпущенная Издательством МГУ в 2006. Многие связывают эту книгу с работой о Хансе Зедльмайре («Пустующий трон», 2004), особенно того, что касается его «Возникновения собора» – этого достойного образца сакраментальной феноменологии храмовой архитектуры.

Автору книги видятся довольно заманчивые перспективы подробного разговора хотя бы о семиотике архитектуры (Дж. К. Кениг, Ч. Джэнкс, М. Л. Скальвини, Х. П. Бонта, Д. Прециози, У. Эко), не говоря уж об иконологии сакрального зодчества (жду твоего часа и Г. Бандманн, и Э. Панофский, и Р. Виттковер, и О. фон Симсон, и Г. Эверс, и Э. Болдуин Смит, и А. Штанге, и М. Варнке), или о феноменологии сакральной (Божественной!) среды (А. Шмарзов, Д. Фрай, Х. Янтцен, Х. Зедльмайр, Хр. Норберг-Шульц, П. Портогези), или о богословско-литургической герменевтике церковного здания (вся богатейшая литература последних лет вкупе с возобновленной и реактуализированной традицией христианской археологии – см. соответствующие разделы в Библиографии или хотя бы немецкие тексты А. Штока, французские – И. Конгара, английские – Л. Джонса). Ведь поименовав нечто классическим, уже нельзя уклониться и от неклассического, и от антиклассического, и тем более – от неоклассического.

Но главное другое. Все упомянутые тексты – и диссертация, и ранняя монография, и предлагаемая книга – существованием своим обязаны двум личностям, о которых, с превеликим сожалением, приходится говорить в прошедшем времени, специально предназначенном для высказываний об утратах и уходах. Но у благодарности, как и у любви, прошлого нет, хотя есть память. И если эти чувства настоящие, то это и чувства настоящего, вечно длящегося состояния верности, доверия и веры. В.Н. Гращенкову автор обязан своим расположением к архитектуре, а В.П. Головину – собственно решимостью написать и, главное, – закончить книгу.

И ныне здравствующим – слава Богу! – я конечно же очень и очень признателен... В.А. Дажина, О.Б. Дубова, М.А. Шестакова, Л.А. Беляев и А.Л. Баталов взяли на себя труд снисходительного прочтения и сдержанного обсуждения рукописи. Собственной долготерпеливой супруге автор обязан редактурой и прочей вычиткой, равно как и М.Ю. Торопыгиной и М. Ивашиной. А.Б. Орешина с присущей ей виртуозностью и вкусом придала тексту художественный вид, которого он, быть может, и не достоин. С прот. Николаем Озолиным автор имел возможность обсудить целый ряд проблем, так или иначе присутствующих в книге. Немаловажный повод для благодарности – участливое терпение и сочувствие коллег по Отделению истории и теории искусства исторического факультета МГУ, среди которых – И.И. Тучков, В.С. Турчин, Э.С. Смирнова, О.С. Попова, Н.М. Никулина, А.Л. Расторгуев, В.Е. Ефремова, а также Факультета церковных художеств ПСТГУ во главе с прот. Александром Салтыковым и не без участия А.А. Вороновой, В.Е. Сусленкова и Н.Е. Секачевой. Наконец, автор не знает, что бы он делал без своих студентов и аспирантов, всячески вдохновлявших его вниманием и доверием, пытливостью и великодушием.

В оформлении книги фигурируют следующие памятники: с. 2 – Роза собора в Лозанне (ок. 1230 г.); с. 12 – Фонарь купола Санта Мария дель Фьоре (Филиппо Брунеллески, 1436 г.); с. 50–51 – Центральный неф собора во Фрайбурге (1230–1330 гг.); с. 160–161 – Роза южного трансепта собора в Леоне (XIII–XV вв.) и Витраж санктуария собора монастыря Санта Мария де Педраблес (XIV в.); с. 224–225 – Сан Стефано Ротондо (Рим. 468–483 гг.) и Лекциона-



рий Генриха II, fol. 116 verso. Жены-мироносицы (Райхенау. 1007–1012 гг.); с. 284–285 – Сан Аполлинаре ин Классе (532–549 гг.) и Мозаики Сан Витале (Равенна. 546–548 гг.); с. 356–357 – Мавзолей Марка Клодия Гермия и Воскресение Лазаря (катакомбы на Виа Латина, IV в.); с. 448–449 – Тициан. Ассунта (Алтарный образ церкви Санта Мария Глорियोла деи Фрари. 1516–1518 гг.); с. 450 – Тициан. Мадонна Пезаро (1519–1526 гг.); с. 572 – Св. София в Константинополе (532–537 гг.); с. 594–595 – Московский Кремль (Вид с Большого Устьинского моста); с. 660–661 – Стоунхендж (IV–III тыс. до н. э.)

# **ВВЕДЕНИЕ: теория, архитектура, методология**

*Мир наук несравненно туманней и неуловимей, чем мир поэзии.*  
**Гилберт К. Честертон**

*Все предметы науки об искусстве суть частные случаи «смысла по преимуществу».*  
**Пауль Франкль**



## Шар и Крест, или Архитектура и смысл

Не станет особым откровением, если сказать, что история искусствознания в XX веке – это история не совсем удачной попытки рождения новой научной дисциплины. Ни рецепция смежных методологий, ни опыт усвоения максимального числа концептуальных контекстов – ничто не позволило искусствознанию стать отдельной и самостоятельной «наукой об искусстве». Причина тому не только в специфике гуманитарного знания вообще, не предполагающего чрезмерной специализации отдельных наук внутри себя, так как предмет интереса един и неделим – сам человек. Дело и не в соответствующей философской метатеории науки, склонной в XX веке рассматривать проблемы любой науки исключительно как проблему языка, проблему описания и классификации посредством имен и высказываний, что автоматически делало любое невербальное, тем более визуальное, иконическое высказывание, чем-то вторичным и производным.

Самое важное другое: в целях независимого и самостоятельного развития на фоне остальных наук не совсем удачно выбран был объект интереса. По всей видимости, само искусство, художественное творчество – творцы и их творения – по природе своей не есть что-то самостоятельное и независимое, как хотелось думать эстетизму XIX столетия. Присущий художественной деятельности символизм заставляет рассматривать продукт этой деятельности, то есть произведение искусства, при самом деликатном подходе как «систему отсылок», как риторически-репрезентирующий дискурс, изобразительность которого выходит далеко за пределы визуального ряда<sup>1</sup>.

Единственное методологическое спасение в этой ситуации – сознательное самоограничение в трех направлениях: дескрипция, формализм и историзм. Понятно, что за этими тремя «направлениями» стоит одна тенденция и один соблазн – позитивизм, который остается и в XX веке для многих синонимом объективизма и научности. Понятно, что такая наука может существовать в неизменяемом состоянии достаточно долго, так как ее задача – архивация знания, фиксация и хранение т. н. фактов, а не их уразумение. Но стоит поставить вопрос о «значении», как неотразимая убедительность и, главное, эвристичность подобной антикварной науки становятся весьма сомнительными. Приглядевшись, можно обнаружить, что сдержанный объективизм отчасти сродни равнодушному вещизму.

Что же делать, если синтаксис не удовлетворяет? Если семантика, прагматика, не говоря уже об экзегетике и прочей герменевтике, суть *непосредственные* объекты интереса и знания? Или хотя бы его стимулы?

Замечательно и утешительно то что хотя бы одна область художественного творчества не дает уклоняться от этих, казалось бы, сомнительных вопросов. Речь идет, конечно же, об архитектуре, которая реальна, буквальна и конкретна, являя собой результат человеческих усилий, порожденных столь же конкретными намерениями, желаниями и поддержанными определенными (или неопределенными) целями. В такой ситуации невозможно отмахнуться от смысла: он вызывает к исследователю и заманивает его в незнакомые области человеческого и не совсем человеческого бытия. Поэтому не случайно все самое радикально новое и продуктивное в истории науки об искусстве свершалось в XX веке в архитектурной области – архитектурной, между прочим, и теории, и практики. Притом, что не совсем ясно, за какой сферой *право первородства*. Во всяком случае, очевидно, что теория архитектуры демонстрирует свою силу, влияя не только на строительную практику, но и на практику изысканий в области истории зодчества.

---

<sup>1</sup> Тем более что природа этого ряда – отдельная проблема, углубление в которую способно погубить не одно искусствознание.

Непростые и загадочные отношения между архитектурой и смыслом неплохо переданы, как нам представляется, в довольно незамысловатом мотиве, пронизывающем один из известных романов Честертона. Этот мотив вынесен в название романа – «Шар и Крест» – и отсылает в своем буквальном значении к собору Св. Павла в Лондоне. С него-то и начинается действие романа-притчи: в крайне причудливом летательном аппарате в глухой ночи совершают полет некий английский профессор Л. и некий болгарский (или греческий) монах-отшельник, о. Михаил<sup>2</sup>. Каким-то чудом или благодаря бдительности монаха они не сталкиваются в тумане с верхушкой упомянутого собора, завершающегося именно шаром, на который водружен Крест.

Вскоре выясняется, что профессору весьма приятен шар («как он совершен, как довлеет себе!»), и при этом уродливым и ненужным кажется Крест («нелеп и произволен... противоречив по своей форме»). Монах напоминает, что Крест подобен человеку, который «тем и выше своих собратьев... что способен к падению». Форма Креста «произвольна и нелепа, как человеческое тело». Профессору хотелось бы поменять их местами, но о. Михаил справедливо указывает, что в таком случае «все рухнет»...<sup>3</sup>

Крест представляется, несомненно, символом смысла, сама архитектура – это, видимо, шар, и, по словам одного выдающегося немецкого историка искусства, она выступает всего лишь «носителем» этого смысла, точнее говоря, значения<sup>4</sup>. Иногда для облегчения проблемы взаимодействия архитектуры и смысла кажется возможным поменять местами смысл и архитектуру, воздать архитектуре полагающуюся ей честь, подчеркнуть величие или автономность творчества и художества. А можно просто уклониться от проблемы, заменив ее самостоятельными разговорами: отдельно – о Кресте, отдельно – о шаре.

Но, как вскоре выясняется, очень нелегко избавиться от смысла – этого подлинного креста всякой человеческой деятельности, в том числе и строительной. Не лучше и не легче ли попытаться хотя бы чуть приблизиться к этому странному и нераздельному сочетанию архитектуры и смысла, взяв себе за труд погрузиться в наиболее показательные опыты совмещения архитектуры и смысла, предпринятые в трудах тех же историков искусства?<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Русский перевод Н.Л. Трауберг. См.: *Честертон Г.-К. Избранные произведения*: в 4-х т. М., 1994. Т.3. В конце романа становится понятным, что это никакой не профессор и что за инициалом Л. стоит его подлинное именование (если у этого существа вообще может быть что-то подлинное). И столь же неспроста у отшельника имя то же, что и у победителя существа на букву Л.

<sup>3</sup> Цит. соч. С. 263-265. Нетрудно догадаться, что под конец существу на букву Л. уже не надо скрываться под обликом профессора-атеиста. Впрочем, это не избавляет его от очередного падения.

<sup>4</sup> *Bandmann, Günter. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin, 1951. Заметим сразу, что и ограничение архитектуры функцией носителя – тоже один из соблазнов, но уже иконологии архитектуры. Мы же намерены пока заняться иконографией, а это нечто иное, со своими искушениями, главное из которых – свести осязаемую проблемность трехмерных тел к плоской эвристичности двухмерных знаков (см.: *Успенский Б. А. Крест и круг*. М., 2006).

<sup>5</sup> В завязке романа Честертон упомянутый профессор, не способный возражать монаху, в конце концов сбрасывает его с аэроплана прямо на Крест собора, а сам улетает прочь... Монах, удерживаясь за Крест, побеждает в себе страх смерти, сползает по шару на галерею собора и в результате оказывается, как ему кажется, в самой преисподней – а именно на улицах Лондона. Но на самом деле это только земля, ад его ждет впереди.

## Проблема архитектурного смысла – проблема архитектуры

Но в чем же состоит все-таки странность и сложность проблемы архитектурной семантики, вобравшей в себя и специфику самой архитектуры, и особенности истории искусства или искусствознания?

Существенные особенности архитектуры состоят в том, что данный вид искусства лишен прямой изобразительности и потому не обладает привычным «предметным», то есть буквальным, прямым «подражательным» смыслом. Архитектура лишена миметического значения, она ничего не воспроизводит, кроме себя самой, и потому любой смысл, который можно «прочитать» в архитектурном памятнике, будет казаться смыслом косвенным, привнесенным в архитектуру. И весь вопрос состоит в том, чтобы выяснить *происхождение* этого смысла, а также его строение, что подразумевает постижение и общего, полного состава архитектурного целого. Последнее существенно по той причине, что, как выясняется, многосоставность семантики отражает и многообразие источников значения того или иного сооружения.

Значение способно привходить в архитектурный памятник многими путями. Это и собственно *замысел* произведения, его назначение, его функция, то есть те мотивы, цели, которые предваряют создание произведения и составляют содержание его проекта, без которого, естественно, никакое сооружение не может быть воздвигнуто. Но и сам замысел представляет собой, так сказать, вторичный источник, так как его собственное происхождение – это сознание авторов проекта, заказчиков, отчасти самих строителей, которые первоначально имеют, так сказать, ментальный образ будущего сооружения. Следует уточнить, что из всех соображений касательно будущего сооружения, самое существенное, наиболее смыслоопределяющее – это именно *назначение*, за которым, собственно, и стоит будущее *значение* архитектурного произведения. Но опять же невозможно представить себе чистое сознание проектировщика, изолированное от внешних смыслообразующих факторов, среди которых выделяются и традиция, и конкретные актуальные обстоятельства, породившие саму потребность в данном сооружении. Эти факторы могут быть и социального, и религиозного, и политического, и просто психологического свойства.

И это лишь один источник смысла, который, повторяем, только предваряет сооружение. Другой источник – назначение, функция, которые предполагают и семантику-прагматику, исходящую уже из ситуации *пользования* готовым произведением. Рецепция со стороны пользователей подразумевает привнесение дополнительного значения в произведение, обретающего новые смысловые измерения, то есть, фактически, подвергающегося интерпретации. Такого рода последующее осмысление (и переосмысление) памятника может быть и достаточно окказиональным, и вполне систематическим, отражая точку зрения всего круга заинтересованных инстанций, начиная с заказчиков, принимающих (или не принимающих) готовое произведение, и заканчивая теми, кто целенаправленно занимается истолкованием памятников. Таковыми могут быть и поэты, и философы, и критики, и сами художники.

История архитектуры, собственно говоря, дает многочисленные примеры теоретической рефлексии по поводу строительного искусства. Многочисленные тексты, начиная с Витрувия и заканчивая современными теоретическими опытами на тему архитектуры, свидетельствуют только об одном: семантическая жизнь архитектурного произведения не заканчивается моментом его возведения. Всякое сооружение открыто последующему привнесению в него не просто дополнительного, но, быть может, самого прямого значения, так как остается столь же открытым вопрос: а какой смысл можно считать в архитектуре ее собственным – тот ли, что в нее вкладывается, или тот, что из нее извлекается? А главное – кем и когда?

Но можно задаться и радикально иным по направленности вопросом: а так ли уж зависима архитектура от «человеческого фактора», человеку ли она обязана и своим существова-

нием, и своим, соответственно, смыслом? Не состоит ли архитектура из тех же элементов, что и окружающий человека мир? Не является ли она частью внешней среды, того мира, который преднаходит человек в своем существовании? Пространство, пластические массы, поверхности, основания, динамические отношения – весь этот *архитектонический язык* существует и до момента возведения всякой постройки. Это язык природы, космоса-мироздания и тех сил, что за ними стоят. И любое сооружение – это только повторение подобных отношений, выражение и наглядная фиксация того, что и так существует<sup>6</sup>. Недаром и сама архитектура так устойчива в своих элементах и в своих правилах.

Так что можно сказать, что строительное искусство обладает собственным языком выражения, со своим «словарем», состоящим из отдельных «слов» – архитектурных форм, подчиняющихся собственной «грамматике» – конструкционным правилам и, самое главное, предполагающим вполне независимую от конкретного пользователя «прагматику» своего функционирования, скорее включающую в себя зрителя-посетителя, чем предлагающую ему свои «услуги».

А ведь этим зрителем-пользователем может быть и ученый-историк, которому придется уяснять для себя, будет ли он со стороны наблюдать за памятником, или сделает его частью своего внутреннего опыта – не только эстетического, но, быть может, и этического, во всяком случае, непременно экзистенциального.

---

<sup>6</sup> *Portoghesi, Paolo*. Nature and Architecture. Milano, 2000. Данный автор следует за Хр. Норбергом-Шульцом в строго феноменологическом подходе к архитектурному символизму, обнаруживая его экзистенциально-космологическую подоплеку.

## **Проблема архитектурного смысла – проблема истории искусства**

Так мы приходим к кругу проблем, связанных уже не столько с самим строительным искусством, сколько с наукой, которая призвана анализировать и как раз интерпретировать, в том числе, и архитектурные памятники всеми возможными и доступными средствами. Это вопрос подходов, то есть методов, которые призваны именно найти пути приближения к памятнику и способы извлечения из него смысла. Хотя сама постановка проблемы как *задачи извлечения заложенного смысла* – это уже один из подходов наряду со многими иными.

На самом деле существует два способа уразумения любого явления, приближения к нему, две формы обращения с ним. Это или внешнее созерцание, то есть буквально теория, рассмотрение, предполагающее, между прочим, покой, неподвижность, отстраненность и отделенность от объекта. Или движение навстречу объекту, стремление к нему, приближение или даже слияние, что предполагает и соответствующий путь (буквально – методологию). В случае с архитектурой такого рода когнитивные парадигмы приобретают дополнительную степень буквальности, так как в архитектурное сооружение на самом деле можно войти. И, собственно говоря, мера приближения, вхождения – и выхода (что не менее важно!) – вот вся проблематика архитектурного смысла.

А ведь можно представить себе архитектуру и как внутренний объект, как содержание внутреннего опыта субъекта, как нечто, что он принял в себя, допустил, впустил, сделал частью своего внутреннего пространства. Все сказанное выше вовсе не противоречит такому повороту «методологических событий». И мерой, гранью, собственно, термином и порогом подобных запутанных на первый взгляд отношений будет, вероятно, человеческое тело...

Как совместить теорию и методологию? Как согласовать и синхронизировать теорию архитектуры и теорию архитектуроведения? Или следует предположить, что теория предшествует, предваряет и предвосхищает методологию? И так ли уж они взаимосвязаны? Быть может, они приложимы к разным сферам? Не стоит ли, наоборот, развести теорию и методологию, отведя первой область собственно строительства, а методологии – область последующего комментирования? Или теория сродни критике и относится к современным явлениям в области архитектуры, а методологию стоит отнести в область истории? Обзор возможных ответов – одна из задач предлагаемого текста, хотя уже сейчас понятно почти что непреодолимое несоответствие между тем, что пишут об архитектуре философы, богословы, социологи, психологи, сами архитекторы, с одной стороны, и историки искусства – с другой.

Иными словами, насколько многообразны истоки и источники смысла в архитектуре, настолько же многочисленны и пути его последующего усвоения. Разобраться в иерархии и системе методов истории искусства, сфокусированной на проблематике в данном случае архитектуры, означает понять и весь диапазон архитектурной семантики, обогащение, расширение, видоизменение и даже трансформация которой, как выясняется, дело не только теории архитектуры, не только самих архитекторов, их заказчиков и покровителей и пользователей, но и искусствознания как такового, ученых историков и методологов. Поэтому, в принципе, методология способна обогащать и теорию.

Причем весьма важно, что как архитектура обладает своей типологией, так и история искусства располагает типологическим набором методов, подходов, функционирующих по большей части иерархически, сменяя, заменяя, но и включая, подразумевая и дополняя друг друга.

Здесь стоит специально подчеркнуть особый статус архитектуры в системе видов изобразительного искусства. Можно сказать, что ее место скорее над системой, и потому понимание



того, что происходит с архитектурой, дает возможность прояснить процессы, происходящие в иных областях изобразительности.

Именно поэтому принципиально важно иметь достаточно определенную теорию архитектуры, которая позволяла бы выстраивать и соответствующие – столь же определенные – подходы. Утвердить подобную связку – или несколько связок – наиболее привлекательная и полезная задача всякого рода исследований в сфере методологии.

Показательно и замечательно при этом, что само рождение истории искусства как самостоятельной дисциплины сопровождалось интенсивными «работами» по возведению здания именно архитектурной теории, которая, впрочем, и до начала XX века насчитывала не одно и даже не десять столетий своего развития<sup>7</sup>, начиная с того же Витрувия, в знаменитой триаде которого можно при желании обнаружить все основные направления современной науки об искусстве, в том числе и ее семантические составляющие<sup>8</sup>.

Тем не менее именно благодаря усилиям Генриха Вельфлина<sup>9</sup>, Августа Шмарзова<sup>10</sup>, Пауля Франкля<sup>11</sup> понимание архитектурной формы (прежде всего!) достигает того концептуального уровня, который остается непреодоленным и современной теорией архитектуры, предпочитающей заново открывать то, что было известно уже на заре науки об искусстве<sup>12</sup>. Но существенно другое: указанные концептуальные построения принадлежат именно историкам искусства и, значит, способны питать и методологию науки об искусстве.

Именно у этих авторов мы обнаруживаем, в том числе, и попытку осмысления парадокса архитектурного значения, которое существует как дополнение к архитектурному телу, оживляя его, одушевляя его, наполняя его и окружая собственно «всей человеческой жизнью», как прямо выражается Пауль Франкль. Без этой «витализации» архитектурное сооружение превращается всего лишь в «археологическую реликвию», неживой набор фактов и свойств<sup>13</sup>.

Другими словами, переход от архитектуры к значению фактически означает переход от архитектуры к тому, что ее и окружает, и наполняет, то есть к среде. Получается, что, представляясь чем-то значимым, осмысленным, архитектура жертвует своей предметностью, но за счет этого она становится чем-то живым, приобщая себя и нас не просто к своему функционированию, но и к тем, кто пользуется, кто принимает ее функции, отвечающие соответствующим душевным интенциям.

Но и художник тоже жертвует собой, чтобы стать своим творением, переходит в предмет, чтобы наделить его жизнью.

И не совершает ли историк искусства неизбежно обратный путь? Не изымает ли он живую жертву человечности и интенциональности из памятника, превращая его обратно в предмет, опустошая его, дабы наполнить собой? Именно в этом состоит основание и механизм формального анализа, хотя стоит учитывать, что и сама архитектура, несомненно, искушает исследователя своей осязаемо-очевидной предметностью, которой она, к счастью, не исчерпывается.

<sup>7</sup> *Kruft, Hanno-Walter. Geschichte der Architekturtheorie* [1985]. München, 2004.

<sup>8</sup> Речь идет, несомненно, о категории *decor*, предполагающей, в том числе, и правильное употребление ордера, что «выходит за пределы эстетики и указывает на смысловые составляющие архитектуры, на архитектурную иконологию» (*Kruft. Op. cit. S. 27*). Учитывая, в свою очередь, антропометрический характер архитектурных пропорций («проявление свойств, присущих человеческому телу», *Op. cit. S. 29*), можно сказать, что архитектурный смысл в таком случае – тоже производная от человеческой природы. И это дополнительный аргумент в пользу антропологичности и семантического анализа как такового: анализируя смысл, мы анализируем человека.

<sup>9</sup> *Wölflin, Heinrich. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1886]. Basel, 1946. Berlin, 1999.

<sup>10</sup> *Schmarsow, August. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter* [1902]. Berlin, 1998.

<sup>11</sup> *Frankl, Paul. Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900* [1914]. Cambridge (Mas.). 1968.

<sup>12</sup> И о заре, и о последующем восходе искусствovedческого, преимущественно немецкоязычного, солнца, в частности, см.: *Podro, Michael. The Critical Historians of Art*. New Haven a. London, 1982.

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 146.

Ханс Янтцен, коллега Гуссерля и Хайдеггера по Фрайбургу, рекомендованный туда самим Ясперсом<sup>14</sup>, первым вносит в искусствоведческий дискурс элемент феноменологической редукции, направленной против того несколько прямолинейного «вчувствующего» реализма, что характерен был для формально-стилистического взгляда на вещи, в том числе и построенные<sup>15</sup>. Архитектура задуманная и возведенная становится другой по ходу своего восприятия. Помысленная постройка – новая постройка, мыслить – не просто достраивать, но и отчасти перестраивать, хотя процесс истолкования способен протекать и в обратном направлении: дополнительные элементы «декора» и даже целые «этажи» по ходу восприятия и усвоения художественного творения могут выстраиваться и в голове интерпретатора, если он к тому готов (а он обязан быть готов). В целом мы анализируем целую череду феноменов: смысл историко-художественной интерпретации – в выяснении смысла художественной интерпретации, в строгом различении предмета изображения и изображенного предмета. Это достигается через учет визуального опыта, сугубо оптических эффектов, возникающих по ходу восприятия архитектуры, понятой как активная, воздействующая на зрителя экспрессивная среда. Так, идея диафании, то есть прозрачности, стены, осознанной как «оптическое основание» – или окрашенное, или затемненное, – превращается из способа структурного описания архитектуры (готической стены) в принцип толкования как такового. Янтцен не скрывает своих феноменологических пристрастий, указывая, что готическое пространство – это «символическая форма», создаваемая ради «культового события». Но диафания – это и ядро самого культового акта, потому-то само «пространство – это символ того, что от пространства свободно»<sup>16</sup>.

Ханс Зедльмайр первым если не заметил, то, во всяком случае, отчетливо описал тот факт, что именно архитектура и ни что иное способна изображать нечто, превышающее ее, стоящее за ней и выше нее, причем изображать предметно, выступать в качестве образа, отсылающего к некой реальности большей и иной размерности<sup>17</sup>. Архитектуру и все, что с ней связано и повязано, следует воспринимать как *всего лишь элемент* целостности другого, следующего уровня, как всего лишь ступень в иерархии символов, отсылающих к «иным мирам». Иным и по отношению к творчеству художников и их истолкователей, по отношению к самому человеческому бытию, по отношению даже к внечеловеческим смыслам и мирам. Чтобы понять смысл архитектуры, нужно взглянуть не просто со стороны, а именно сквозь, глубже и выше: истолкование следует понимать как способ выхода за пределы эмпирической данности, переход границ феномена и просто его преодоление. Мир, зримый с точки зрения своего смысла, – мир прозрачный (Зедльмайр, между прочим, всячески подчеркивает свою зависимость от Янт-

<sup>14</sup> Обмен мнениями о Янтцене в связи с возможностью его назначения на профессорскую должность в Гейдельберге см.: Хайдеггер – Ясперс. Переписка. М., 2001. С. 178-181, 185. Сам Янтцен способствовал, между прочим, назначению Хайдеггера во Фрайбург.

<sup>15</sup> Работы Янтцена собраны в сборнике: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*. Berlin, 1951, 2000. Впрочем, принято считать, что предтеча феноменологии в немецкой науке об искусстве – это все-таки Шмарзов.

<sup>16</sup> *Jantzen, Hanz. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*. Berlin, 2000. S. 32-33. Идеи Янтцена требуют уточнения. Главное в его концепции – представление о том, что диафания – это именно оптический эффект, получаемый благодаря взаимодействию «пластически-фигурной стены» и пространственного фона, который или сильно затемнен (боковой неф), или ярко, ослепляющее окрашен (витраж). Нетрудно догадаться, что перед нами известный гештальтный принцип зрительного восприятия (фигура/фон), перенесенный на архитектуру. Этот принцип действует повсюду. Он самый фундаментальный. Новшество Янтцена – в признании в качестве фона самого пространства, которое, впрочем, лишено своих основополагающих признаков – доступности и глубинности – и потому может рассматриваться как все та же плоскость, как отсутствие глубины (см. идею «беспространственного», свободного от пространства диафанического «ядра культовых процессов»: «пространства как символа беспространственного», присущего сакральному зодчеству как таковому). Но на концептуальном уровне, дополняющем уровень перцептуальный, фигура/фон – это те же форма/содержание, схема/тема.

<sup>17</sup> В ранних архитектуроведческих работах Зедльмайра, и особенно в работе о Борромини (см.: *Sedlmayr, Hans. Die Architektur Borrominis*. Berlin, 1930; фрагменты в русск. пер. – История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 298-338), присутствуют самые разнообразные психологические концепции, в том числе и кречмеровская идея «психэстетической пропорции», то есть соотношения мышления (его динамики прежде всего) и уровня чувствительности индивидуума, его восприимчивости к внешним впечатлениям.

цена). Не только готический собор<sup>18</sup>, но и сам мир есть «диафанический» экран, не столько закрывающий, сколько прикрывающий иную реальность, отгораживающий ее от нас и, быть может, оберегающий нас от нее.

Поздний Зедльмайр (для нашей темы интересна книга о Фишере фон Эрлахе)<sup>19</sup> – это пусть и спиритуализированный, но все-таки только вариант того метода, который с легкой руки Панофского получил именование иконологии, представляя собой неокантианскую рационализацию «магического символизма» Аби Варбурга<sup>20</sup>. Рудольф Виттковер первый находит приложимость постулатам Панофского в области архитектуры, обращая внимание, что в самой теории архитектуры можно обнаруживать «символические ценности», то есть отношение сознания к тем или иным фактам культуры, например к архитектуре<sup>21</sup>. Наконец, и сам Панофский крайне демонстративно прилагает иконологию к архитектуре – ко все той же многострадальной готике<sup>22</sup>. И даже самую знаменитую витрувианскую триаду можно совместить с триадой Панофского (доиконографический, иконографический, иконологический уровни) и улавливать в подобную концептуальную сеть практически любой архитектурный смысл<sup>23</sup>.

Гюнтер Бандманн вносит крайне важное уточнение, преодолевающее несколько чрезмерный «платонизм» иконологической герменевтики<sup>24</sup>. Границы проходят не «снаружи», а

<sup>18</sup> *Sedlmayr, Hans. Die Entstehung der Kathedrale. München, 1951.* Знаменитую и далеко не всеми понятую идею балдахина можно истолковать как специфическую герменевтическую позицию, предполагающую наличие в соборе даже на пространственном уровне особой структуры богоприсутствия и богообщения, когда само устройство сакральной среды наглядно являет трансценденцию как непосредственный психэстетический опыт (или «эстетизологический», говоря словами экзистенциальной антропологии). Таким же способом следует понимать и зедльмайровскую идею собора как «отображения», отпечатка, проекции Неба. Об «эдикуле» как аналогии «балдахина» см. остроумные наблюдения Дж. Саммерсона: *Summerson, John. Heavenly Mansions and other Essays on Architecture. New York, 1963. P. 1-28.* Эдикула – это форма защищенности, укрытости и одновременно непосредственности и приобщенности. Понятно, что происхождение ее – из мира детства, как индивидуального, так и коллективного.

<sup>19</sup> *Sedlmayr, Hans. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien – München, 1956.* Мы находим в этой, казалось бы, чисто монографической (но в духе фон Шлоссера!) книге своеобразную «проективную методологию», предполагающую самоидентификацию с предметом внимания и изучения, «почти мистическое единство» с ним, по словам самого Зедльмайра (см., в частности: *Зедльмайр Ханс. Искусство и истина. М., 1999. С. 296-297*, где говорится, в том числе, и о специфическом, обращенном на историю архитектуры «утопизме» мышления и фон Эрлаха, и его исследователя).

<sup>20</sup> Этой проблеме посвящен отдельный сборник: *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art and History. New Haven, 1989.*

<sup>21</sup> *Wittkower, R. Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1949.* Уже в самом начале автор напоминает, что всякая архитектура опирается на иерархию ценностей, вершина которой – «абсолютные ценности сакральной архитектуры» (Р. 1), так что невозможно говорить о «чистой форме», не «заряженной значением». Отсюда и программа книги – исследование именно символически значимой церковной архитектуры, вбирающей и кумулирующей в себе и объективные, и субъективные аспекты, измерения смысла и потому позволяющей судить, в том числе, и о «художественной интенции» (Р. 2-3).

<sup>22</sup> *Panofsky, Erwin. Gothic Architecture and Scholasticism. An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy and Religion in the Middle Ages. New York, 1951.* Уже в подзаголовке присутствующая «аналогия» есть проявление структурного изоморфизма – одного из главных постулатов гештальт-теории. Напомним, что у Панофского гештальтно едиными и, соответственно, эквивалентными предстают два дискурса – философско-богословский и строительный, хотя, как нетрудно выяснить, за архитектурой у Панофского скрывается преимущественно проектная деятельность, то есть замысел, отчасти зафиксированный графически, иначе говоря, на плоскости и дискретно-линейно, что, собственно, и облегчает всякого рода аналогии, превращая их в общность когнитивно-языковых явлений, и не более того. В виде диаграммы можно представить практически все – и схоластический силлогизм, и готическую травею. Обогащение иконологического «логоцентризма» – концепция Отто фон Симсона, для которого в готическом соборе существен именно сплав непосредственно мистически-наглядного опыта с характерным планиметрическим геометризмом. Собор – это плоскостное, почти что графическое обозначение, отражение визионерского опыта, поэтому чертеж-проект можно рассматривать как «проекцию», имея в виду сакральную планиметрию – «структурно-невидимый», ментальный исток материального развертывания сакрального пространства, проект-проекцию движения, устремления или покоя-пребывания. Другими словами, известная мистика света дополняется мистикой числа, тем специфическим неопифагорейским нумерологическим рационализмом, точнее говоря, интеллектуализмом, который можно обнаружить вслед опять же за Зедльмайром и в «шизотимическом» творчестве Борромини (*Die Architektur Borromini's...*).

<sup>23</sup> *Prak, Niels Luning. The Language of Architecture. A Contribution to Architectural Theory. The Hague, 1968* (русск. пер. Е.А. Ванеян – М., 2009). Ср.: «эстетическая оценка касается, прежде всего, значения форм, а не их композиции. Это значение может быть постепенно ассоциировано с рассматриваемыми формами или изначально входит в сознательное намерение; оно может быть различным для архитектора, для наблюдателя-современника и для позднейшего зрителя» (*Idem. P. 5*). И далее: «Символический способ оценки является эвристическим <...>» (*Idem. P. 6*).

<sup>24</sup> Ср. его очень характерное рассуждение: «Когда говорят, что произведение искусства имеет значение, то тем самым

внутри человека. Смысл в архитектуре – свидетельство активности сознания, точнее говоря – определенного типа сознания. Этих типов, по крайней мере, четыре: символический (архаический), аллегорический (античность и отчасти Средневековье), эстетический (Новое время), исторический (характерен для всех эпох, кроме, как легко догадаться, доисторических явлений). Сначала выстраивается личность, внутри нее складывается, создается смысл, после чего строится сооружение, предназначенное для самообнаружения сознания за собственными пределами, но в пределах архитектуры, ее морфологии («формальные последствия» того или иного смысла). Внутренняя «планировка» сознания, его «выгородки» (структуры), так сказать, выносятся вовне, в том числе и в целях их преодоления (или защиты от них). Так создается мир внешний, который рискует превратиться в мир искусственный, в «мир искусства» – мир эстетизированный и, как правило, обмирщенный.

Но возможно редуцировать этот неподлинный мир, свести его к основополагающим уровням, структурам, «сферам» бытия, например к экзистенциальным переживаниям силы (власти) и конечности (смерти). Эти состояния, во-первых, символизированы ритуалами и культурной традицией, а во-вторых, что самое существенное, имеют событийную структуру и потому нуждаются в месте, которое подразумевает пространство. Первым обратил подобную экзистенциальную онтологию на архитектуру Ханс-Георг Эверс в тексте с программным названием «Смерть, власть и пространство как сферы архитектуры» (1938)<sup>25</sup>. Несмотря на очевидную зависимость от прежней культурно-исторической традиции, Эверс смог убедительно наполнить соответствующими темами (буквально – тематизировать) «символические формы» архитектуры, совместив их, что очень существенно, с архитектурной типологией. Тем не менее видно невооруженным взглядом, что архитектура – только повод для обсуждения и воспроизведения определенного набора историософских постулатов. На самом деле это только тематика, прилагаемая к архитектуре, а не семантика, из нее извлекаемая. Но весь подобный подход, имея изначально совсем иные теоретические корни, на удивление легко совмещается со все той же иконологической программой как реализация последней цели интерпретации: достижения уровня «сущностного смысла», понятого как «невольное и неосознанное самообнаружение базисных связей с миром»<sup>26</sup>, что выражается, например, в таких онтологических парадигмах, как «дух, характер, происхождение, окружение и жизненная судьба»<sup>27</sup>.

И это только начало весьма продуктивной феноменологической линии в архитектурной теории, продолжение которой – концепция «экзистенциального пространства» Христиана Норберг-Шульца<sup>28</sup> или герменевтика сакральной архитектуры Линдсея Джонса<sup>29</sup>.

Нетрудно заметить, что вышеперечисленные теоретические перспективы питаются очень определенным представлением о смысле как некоторой реальности, которую можно обнаружить в известной телесной, материальной манифестации символической природы, предполагающей, по словам Панофского, именно самообнаружение иных реальностей (сакральной,

указывают на выход за пределы материальной и формальной организации художественного творения, на помещение его в смысловой контекст более высокого порядка. Если произведение искусства понимается как сравнение, как замещение, как вещественная эманация чего-то другого, то тогда сфера произведения остается за спиной. Подобное указание-ссылка налицо в том случае, когда произведение искусства или что-то воспроизводит, или что-то передает» (*Bandmann, G. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, [1951], 1979. S. 11*).

<sup>25</sup> Evers, Hans Gerhard. Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur [1938]. Paderborn, 1970.

<sup>26</sup> Эти формулировки относятся еще к немецкому периоду творчества Панофского и взяты из его статьи: «Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzenmannes» und der «Maria Mediatrix» // Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1927. Цит. по: *Lützel, Heinrich. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft: systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Freiburg i. Br., 1975. Bd. 2. S. 972*.

<sup>27</sup> Ibid. S.1014.

<sup>28</sup> См., например, наиболее популярный текст: *Norberg-Schulz, Christian. Intentions in Architecture. Cambridge (Mas.), 1966*.

<sup>29</sup> *Jones, Lindsay. Te Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience. V. 1: Interpretation, Comparison: Monumental Occasions, Reflections on the Eventfulness of Religious Architecture; V. 2: Experience, Interpretation, Comparison: Hermeneutical Calisthenics, a Morphology of Ritual-architectural Priorities. Harvard, 2000.*

мифологической, исторической, психологической, экзистенциальной и т.д.), по собственной инициативе открывающих себя человеку и миру. Каждый эйдос сам находит свой тупос...

Или смысл возникает, порождается, а не просто манифестируется? И, быть может, не в недрах вещей или сознания, а на их стыке? Или смысл лишь передается, и анализировать стоит только процессы коммуникации? Крайне существенная сторона дела, выходящая, к сожалению, далеко за пределы наших задач, – это ответ семиотики на подобные вопросы<sup>30</sup>.

Иными словами, феноменологизация, иконологизация, онтологизация, семиологизация и проч. – все это отдельные концептуальные стратегии, по которым может двигаться исследовательская мысль, обретая на этом пути если не истину, то правду, если не искусство, то его понимание.

Но для искусствознания как науки крайне важно иметь в виду и то, что некоторые методы, которыми она пользуется по праву и практически по умолчанию, возникли еще до того момента, когда история искусства обрела статус самостоятельной науки. Это и не формализм, и не иконология, не структурализм, а методы, используемые наукой об искусстве, так сказать, бессознательно по той причине, что они составляют фундамент исторического познания искусства, во-первых, и не претендуют, как может показаться, на что-то большее, чем сбор прямых и простых фактов.

Эти методы сложились по большей части в такой дисциплине, ставшей вполне почтенной в XIX веке, как собственно история, для которой искусство служило всего лишь одним из источников исторического знания.

Действительно, изображения – вполне полезный и доступный ресурс; в них, например, могут воспроизводиться какие-либо исторические реалии (от предметов до событий), иллюстрироваться какие-либо идеи или даже тексты. С последними, то есть с письменными, источниками, искусство не могло тягаться никак, но играть свою важную, хотя и вспомогательную роль, ему было вполне по силам. Подобный источниковедческий подход к изобразительному искусству был и остается типичным для историзма как метода и мировоззрения, находя себе выражение и в такой, в том числе, дисциплине, как *иконаграфия*, которая стала самостоятельной только вместе с самим искусствознанием и обрела дополнительное измерение и, так сказать, второе дыхание, будучи поставлена все тем же Панофским в иерархическую связь с другими методами (формальным и иконологическим).

Иногда кажется, что иконографию можно даже отождествить с иконологией (позиция позднего Панофского и его верного ученика Яна Бялостоцкого<sup>31</sup>), но неизбежный источниковедческий пафос иконографии всегда отделяет ее от любой герменевтики, оставаясь не просто полезной и удобной установкой, но и неизбежным инструментом накопления материала для всех последующих построений в области истории искусства.

От этого «позитивного» фундамента невозможно просто так избавиться, и потому, быть может, его стоит обследовать чуть подробнее, дабы знать, на чем приходится возводить основное здание (или несколько зданий). Но напомним, что речь идет о не совсем простом варианте источниковедческого объективизма – об иконографии, которая все-таки включилась в свое время (не без опоздания) в процесс «эмансипации» науки об искусстве, не забывая о своем позитивистском прошлом<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> См. наиболее показательные образцы семиотики архитектуры: *Preziosi, Donald*. Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization. The Hague – Paris – London. 1979; *Bonta, Juan*. Architecture and Its Interpretation: a Study of Expressive Systems in Architecture. London, 1979. У Бонты см. довольно незамысловатое различие иконографии и иконологии по характеру литературных источников: или прямых, или дополнительных (Op. cit. P. 77).

<sup>31</sup> *Białostocki J.* Iconography // Dictionary of the History of Ideas. New York, 1973. Vol. II. P. 524-541; *Idem*. Iconography and Iconology // Encyclopedia of World Art. New York, 1963. Vol. VII. Col. 369-385.

<sup>32</sup> Дж. Аккерманн прямо указывает, что «сведение формы и значения к их истокам» – отличительная черта «позитивистской интерпретации», к которой он относит, впрочем, не только марксизм, но и идеализм (того же Канта), оперируя при этом с легкой совестью все теми же концептами объекта и субъекта (*Ackerman, James S.* Distance Points: Studies in Theory and



## Иконография как классический метод

У иконографии есть целый набор характерных признаков, которые стоит воспроизвести<sup>33</sup>. Этот метод ориентирован на выяснение и усвоение прямого, предметного значения, когда возможно ответить на вопрос, *что* именно изображено. Этот метод имеет все тот же сугубо источниковедческий характер и отличается преимущественной описательностью, предполагающей на логическом уровне операции классификации и типологизации, что прямо отражает, между прочим, специфику архитектурного языка, построенного на обращении с устойчивыми типами.

Соответственно, опыт сопряжения его со строительным искусством представляется довольно и интересным, и просто обязательным в контексте выяснения общей и единой семантической методологии, которую только предстоит выработать, выяснив заодно ее необходимость и просто возможность. Этот метод можно назвать классическим, так как он и предваряет прочие подходы, и служит им отчасти образцом. И как всякая классика, иконографический метод является источником и подражания, и отторжения, то есть всех трансформационных процессов, происходящих и в науке об искусстве, начиная с самого момента ее зарождения, а именно с конца XIX века<sup>34</sup>.

Особый статус иконографии задается не только ее традиционностью, проверенностью и общей позитивностью, то есть верифицируемостью. Дело также состоит в том, что иконография складывается как метод пред лицом *задачи понимания материала сакрального искусства*, где именно смысловые и, более того, символические стороны изобразительности, как известно, играют доминирующую роль.

С другой стороны, сакральная, то есть культовая, архитектура, особенно в контексте христианской сакральной *традиции*, обладает целым рядом особенностей, главная из которых носит все тот же источниковедческий характер. Дело в том, что исток смысла для сакрального искусства вообще и зодчества в частности мыслится принципиально за пределами этого самого искусства, которое получает его извне, например из Св. Писания, из богословской, экзегетической традиции. Но главное, что и эти источники тоже мыслятся производными от основного, которым является собственно теофания, Божественное Откровение, понимаемое как самораскрытие некоторого трансцендентного, то есть принципиально сверхсущего, Начала.

---

<sup>33</sup> Об иконографии как таковой см. замечательный сборник-хрестоматию: Bildende Kunst als Zeichensystem. Hrsg. v. Ekkehard Kaemmerling. Bd. I. Köln, 1979; Современное состояние метода см.: *Straten, R. van*. Einführung in die Ikonographie. 1985, 1997; Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside; a Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968) // Institute for Advanced Study. Princeton, New York Irving Lavin [Hrsg.], Princeton-New York., 1995; European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged International Conference June 9-12, 1993 / György Endre Szőnyi [Hrsg.] Leiden [u.a.], 1995; Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art / ed. by Colum Hourihane. Princeton – New York, 1999; Mundus in imagine: Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter; Festgabe für Klaus Schreiner / Hrsg. von Andrea Löther, Ulrich Meier. München, 1996.

<sup>34</sup> Определение «классический», если в данном контексте уместен подобный лаконизм изложения, отсылает, в первую очередь, к «классической» онтологии (см., в частности, *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996. С. 84 и далее), в которой четко противопоставляются объект и субъект, и где целое есть производное от частей, их взаимодействия и их свойств. Как видно из всего дальнейшего изложения, архитектура способна сопротивляться подобному теоретическому «классицизму», предполагая и предпочитая – именно в качестве активного участника собственного постижения – методы неклассические, преимущественно феноменологической ориентации. Весь пафос нашего изыскания – подвести и читателя, и самих себя к осознанию необходимости дополнительных теоретических усилий ради приближения к полноте архитектурного смысла. Небесполезно в этой связи вспомнить и психоаналитическую традицию различения «классической теории», связанной с именем самого Фрейда, и неклассическое ее расширение – активность всех его последователей, и прежде всего – сторонников Мелани Кляйн в лице того же Фэйрберна (предполагается сопоставление «инстинкт-теории» и «эго-теории»). При том что, классической или неклассической может признаваться также и практика психотерапии, где классическим уже методом («техникой») считается четкое различение инстанции аналитика и пациента, разделенных, между прочим, и положением в пространстве (первый сидит, второй лежит, так что дистанция между ними как раз и задает динамику и направленность отношений). См., в частности: *Райкрофт Ч.* Критический словарь психоанализа. СПб., 1995. С. 71-72.

Поэтому и искусство призвано содержать в себе нечто от него отличимое и независимое, сверх-художественное и потому не замкнутое на сугубо художественных, быть может, даже и изобразительных проблемах. Это сверхначало, присутствующее в изображении и изобразительной деятельности, но им не присущее, именуется, как известно, канон, отражая постоянство, устойчивость, сверхиндивидуальность и сверхрациональность некоторых основополагающих составляющих художественного процесса. То есть каноничность отражает и обеспечивает сверхразмерность памятника изобразительного искусства, его соотнесенность с тем, чем он (памятник) не является, но с чем он связан. Сакральная каноничность, таким образом, соотносит памятник с иными уровнями и типами смысла.

Кроме того, каноничность как систематичность свойств и их повторяемость отражает общую *ритуальность* художественной и прочей мистериальной деятельности в контексте сакрального бытия как такового.

И потому все сказанное налагает соответствующие требования и на способы анализа такого рода материала, который лишь отчасти представляет собой материал художественный, исток и источник которого *запределен по определению*, отчего остается открытым и вопрос его анализа, во всяком случае, он предполагает кооперацию искусствознания с прочими науками. Притом, что научный статус некоторых из них (того же богословия) требует дополнительного уточнения.

Поэтому иконография как метод – это еще и систематичность, фактически, типологичность и взгляда на материал, и способа, порядка его описания. И, как нетрудно догадаться, совершенно аналогичными свойствами обладает и сама архитектура, строительная деятельность, где правила и порядок – условия существования архитектурного явления. Можно предположить, что иконографичность особым образом присуща самой природе архитектуры, хотя вновь и вновь возникают сомнения в связи с принципиальной а-иконичностью архитектурного образа.

Хотя при желании можно и должно понимать архитектурный образ именно *феноменологически изобразительным*, во всяком случае иконным, что предполагает, да не покажется это, быть может, непривычным и неприемлемым, обнаружение в присущей архитектуре стереометрии той определенной доли двухмерности, которая и связывает архитектурный образ со всякими иными визуальными образами.

Строго говоря, архитектурная двухмерность имеет двоякий корень. С одной стороны, архитектура начинается с проекта, с эскиза, вообще, с замысла, фиксируемого графическими средствами. Постройка – это наделение пространством того, что прежде было плоскостью, которая, между прочим, продолжает присутствовать в разнообразных проявлениях и в готовом сооружении, начиная, конечно же, с основания, с горизонтали земли. Сюда же добавляются и стены, и отчасти перекрытия. Все вместе делает архитектуру *системой плоскостей*, взаимодействие которых только и рождает пространство. Стереометрия обязана своим существованием планиметрии, которая никуда, повторяем, не девается из готового сооружения.

С другой стороны, существует и принципиально иной, более глубинный и более связанный с анализом архитектуры вид планиметрии. Это принципиальная *плоскостность визуально-зрительных феноменов*, оптических образов, получаемых, в том числе, и при созерцании, рассматривании архитектурных явлений, которые обретают пространственный статус лишь как *осознаваемые* образы, прошедшие путь когнитивного и упорядочивания, и, соответственно, уразумения. Паттерны восприятия – строительный материал сознания, инструмент же стереопсиса – сенсомоторика, обращение к телесному опыту, опыту поверхности, включающему в себя и тактильные, и динамические переживания. Причем последние – это все то же осязание, но, так сказать, отложенное и реализуемое через усилие и выбор. Смена двухмерных паттернов и обработка их паттернами когнитивными – все это только и создает образ архитектуры в сознании зрителя, без которого, как известно, архитектура останется не более чем



физическим объектом. А где образы когнитивные, там и образы памяти, всякого рода мнестические образования, включенные в архитектурный смысл на равных правах со всеми прочими разновидностями символизма<sup>35</sup>. И соответственно, где память, там и воспоминание, воспроизведение, напоминание и репродукция того, чего нет под рукой, но есть под слоем иным образов. Другими словами, архитектура может быть символической и знаковой, а потому – по-своему изобразительной, воспроизводя и нечто такое, что не может быть по природе передано напрямую, путем воспроизведения внешнего облика и сходства. Особенно, если речь идет о сакральной архитектуре: в ней свой символизм<sup>36</sup> и свой сакраментализм<sup>37</sup>.

Так что архитектура – это плоть образов, их прибежище и бытие, и всякое сооружение, если воспользоваться выражением Ч. Пирса, – это, фактически, «тело символа»<sup>38</sup>.

Впрочем, зритель – это только одно из амплуа пользователя, способного не только рассматривать архитектуру, но и молиться в ней, обитать, скрываться в ней и покидать ее, совершая всевозможные ритуалы, в том числе и повседневного существования, иначе говоря, осуществлять свою поведенческую активность, имея в виду и экзистенциальную ее подоплеку, которая обнаруживает себя в среде существования человека, в ее ограниченности, пограничности и предельности.

Но в том-то и заключен неподражаемый парадокс архитектуры, что именно она-то и формирует, «уплотняет», то есть буквально воплощает (но иногда и уплощает!) и конкретизирует, средовой символизм человеческой экзистенции и ее сверхбытийственные корни. Именно архитектура определяет свой образ и восприятия, и пользования, будучи, так сказать, набором перцептивно-поведенческих правил, одновременно и иконографией, и топографией человеческого бытия и его смысла...

<sup>35</sup> Уже Шмарзов указывал на присутствие темпоральных модусов в самом акте телесного конституирования пространства, когда движущееся тело оставляет позади себя не только образ пространства, но и момент настоящего: пространство, не воспринимаемое непосредственно, место покинутое, обращается в прошлое, перестает существовать актуально (*Schmarsow*. Op. cit. S. 181). Показательно и то, что Бандманн вводит в качестве особого типа сознания (наряду с символическим и аллегорическим) сознание и историческое, то есть учитывающее течение и истечение времени и пытающееся овладеть им во всякого рода ретроспективных усилиях.

<sup>36</sup> Ср. классические дефиниции Бл. Августина: «Когда знаки отсылают нас к Божественной реальности, мы называем их таинствами». «Знак – это такая вещь, которая помимо тех образов, что она вызывает в чувствах, порождает в сознании и другую вещь, отличную от себя» (цит. по: *Nuovo Dizionario di Teologia*. A cura di G. Barbaglio e S. Dianich. Milano, 1985. P. 1355).

<sup>37</sup> Отражающий универсальный сакраментализм всего сущего, позволяющий говорить об «онтологическом таинстве». Ср. у Г. Марселя: «...именно в любви заметнее всего, как стирается граница между понятиями «во мне» и «передо мной»; наверное, можно было бы даже показать, что в действительности сфера метапроблемного совпадает со сферой любви, что таинство, подобное таинству души и тела, постигается только через любовь и само определенным образом ее выражает» (*Марсель Г.* Онтологическое таинство и конкретное приближение к нему // *Он же*. Трагическая мудрость философии. М., 1995. С. 82 (пер. Г. Тавризян).

<sup>38</sup> *Пирс Ч. С.* Логические основания теории знаков. Т. 2. СПб., 2000. С. 42 («Ибо всякий символ есть нечто живое в самом прямом смысле, то есть нечто, являющееся чем-то большим, нежели просто фигура речи. Тело символа изменяется медленно...» Пер. с англ. В. В. Кирющенко и М. В. Колопотина).

## Архитектура изображаемая и архитектура изображающая

Именно здесь необходимо воздать должное тому исследователю, кто впервые определил круг иконографических проблем архитектуры, обосновав саму возможность рассмотрения «архитектуры как предмета иконографии». Так и называется статья Густава Андре 1939 года, опубликованная в юбилейном сборнике в честь Рихарда Хаманна<sup>39</sup>.

Со ссылкой на чествуемого учителя Андре прямо указывает на опасности, связанные с «замыканием на чисто формальных ценностях»<sup>40</sup>, постулируя «поворот к содержанию», который возможен в рамках иконографии. Другое дело – каков предмет иконографии и что она сама собой представляет. Традиционно принято считать, что иконография – это «ответвление науки об искусстве, имеющее дело с содержанием и значением художественного изображения в противоположность рассмотрению его формальной и историко-стилистической стороны, что есть задача истории искусства»<sup>41</sup>. На первый взгляд архитектура (равно как и декоративно-прикладное искусство) под это определение не подходит, хотя в компетенцию той же живописи входит вполне, ведь существуют многочисленные *изображения архитектуры*, которые внутри живописного произведения обладают смыслом, вполне что-то воспроизводят и потому находятся в ведении иконографии. В некоторых случаях архитектура оказывается не просто атрибутом, фоном живописного изображения, а его прямым и даже единственным содержанием (случаи с ведутами или пейзажами с руинами). Такая «иконаграфия архитектуры» замечательно исполняет традиционную функцию иконографии как вспомогательной, источниковедческой дисциплины<sup>42</sup>.

Но это все изображения архитектуры, не сама архитектура. Как же быть с иконографией архитектуры как таковой, с постройками, а не с картинами? В архитектуре присутствует прямая, предметная изобразительность, но не всего сооружения, а отдельных частей (те же кариатиды, атланты, фигурные капители, египетские колонны), которые тем самым, как очень тонко замечает Андре, предстают как произведения пластики, а не зодчества.

Но архитектура способна – уже целиком – передавать и символический смысл, представлять «абстрактные знаки», будучи тем самым воспроизведением, а значит, предметом иконографии (пример – египетский храм как образ мироздания).

Помимо этого, как замечает наш автор, ссылаясь на Зауэра, самым «формам освященной постройки придается священный смысл»<sup>43</sup>. Такой смысл нередко можно «вычитать непосредственно». Но получается это не без помощи все той же пластики, выступающей в данном случае как средство комментирования архитектуры (например, девы разумные и юродивые свидетельствуют, что портал означает врата Царства Божия). Замечательный пример такого типа архитектурной изобразительности – архитектурный памятник, те же триумфальные

---

<sup>39</sup> André, Gustaw. Architektur und Kunstgewerbe als Gegenstand der Ikonographie // Festschrift für R. Hamann. 1939. S. 3-11. Другие работы нашего автора: Eine unbekannte Grabfigur aus dem 13. Jahrhundert // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1. Bd., 1924 (1924). P. 49-54; Kloster Loccum. München, 1977.

<sup>40</sup> André, Gustaw. Architektur und Kunstgewerbe... S. 3.

<sup>41</sup> Ibid. S. 4. Определение, между прочим, принадлежит Зауэру.

<sup>42</sup> Ibid., S. 5. Даже если изображаются воображаемые постройки, то все равно перед нами источник сведений о том, как мыслилась архитектура в соответствующую эпоху, как к ней относились. Но это уже «история форм», как совершенно верно замечает Андре.

<sup>43</sup> Ibid. S. 7. В оригинале используется глагол «unterlegen», означающий буквально «подкладывать»: у архитектурных форм подкладкой, фоном служит сакральный смысл, что, конечно, справедливо. Ссылка на того же Зауэра призвана подтвердить ту мысль, что таковое священное значение не должно быть «литературным», то есть аллегорическим, взятым из письменного текста.

колонны и арки, а также, например, немецкая «Валгалла», которая, впрочем, воспроизводит уже не сакральный смысл, а скорее «поэтическую идею»<sup>44</sup>.

И наконец, самый замечательный случай – «архитектоническое воспроизведение архитектуры», то есть представление какой-либо постройки средствами постройки другой, основное назначение которой – быть или прямой копией, или свободным напоминанием. Тут возможны варианты: данная постройка может быть просто *образцом-экземпляром* (шведский крестьянский дом на выставке в Париже), *иллюстрацией* (копии африканских построек в вольерах животных в зоопарке) или служить целям *демонстрации* (все деревянные модели будущих построек или Ворота Иштар в Берлинском музее)<sup>45</sup>.

Но еще интереснее – «формирование среды средствами изображающей архитектуры»<sup>46</sup>, наилучший пример чему – всякого рода кулисы и декорации, в первую очередь театральные. Причем существенно то, что определяющим является именно средовой принцип, когда от места зависит смысл сооружения: греческий храм, сооруженный на театральной сцене, будет всего лишь «архитектурным изображением» храма, а не самим храмом, потому что, добавляет Андре, «у него нет никакой иной цели» (кроме как *изображать* храм). Существеннейший момент: изобразительная функция преобладает над всеми прочими. Можно сказать, что это самая сильная модальность архитектуры, причем полученная ею извне и лишаящая ее собственного, можно даже сказать, онтологического статуса. Архитектура как имаго, симулякр, эйдолон, имитация, репродукция, двойник, *внешне неотличимый от подлинника*. Единственный критерий распознавания – «место действия», которым могут быть не только театральные подмостки, но и, например, парковые пространства со своими руинами, китайскими деревьями и т.п., где только знание, *зачем* все это строилось, позволяет понять, что это такое<sup>47</sup>.

Здесь возникает желание спросить: а не является ли проблема цели тоже иконографической? Вопрос цели – вопрос направленности, буквально нацеленности, прежде всего, содержания постройки, построения, акта возведения здания, порождения некоторого предмета, находящегося в соответствующей среде, которая может быть, в том числе, и социальной. Только в этом смысле правомерен вопрос, задаваемый обычно изображению, а не зданию: что это такое? Цель и содержание, понятые как значимый состав сооружения, во взаимодействии друг с другом и составляют единый предмет иконографического изыскания<sup>48</sup>.

И все-таки для Андре иконография – это именно изобразительное содержание; ведь мы различаем два вопроса: что данный предмет *представляет* и что данный предмет *представляет собой*? Некий предмет может представлять, репрезентировать другие предметы, быть их образом. Представлять собой, то есть с помощью себя, – значит быть условием проявления, существования чего-либо, что без этой вот конкретной предметности лишено наличного бытия. Как правило, таковыми сущностями являются сущности идеального, нематериального плана, в том числе и ментального: замысел, потребности, желания – все то, что определяется целеполаганием. Не позволяя себе подобные теоретические выкладки (они принадлежат нам), Андре, тем не менее, предлагает четко различать два плана содержания, в том числе и в архитектурном произведении: собственно изобразительно-иллюстративную часть и план функционально-средовой. Только в первом случае можно говорить об иконографии, второй случай – в ведении того, что по-немецки именуется *Sachkunde*, то есть знание самого предмета, способность разбираться в предмете, компетентность. Не случайно Андре анализирует архитек-

<sup>44</sup> Ibid. Вспоминается, конечно, Зедльмайр с его «поэтическими корнями архитектуры».

<sup>45</sup> Ibid. S. 8. Стоит обратить внимание, что подобные функции прямо зависят от места, условий их проявления: пространство выставки, музея, зоопарка – вот что задает варианты функционирования копии.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid. S. 9. В главе о Рихарде Краутхаймере мы еще вернемся к проблемам театрализации.

<sup>48</sup> Ibid. S. 10. С. ссылкой на Христиана Теве: *Töwe, Christian. Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1937. Bd. XXXI, H. 4.*

туру вкупе с декоративно-прикладным искусством: в этом смысле архитектура тоже прилагается к определенной задаче, роли внутри столь же определенного контекста. Знание этого контекста еще не есть иконография, так как она имеет дело с изобразительным, скажем шире, художественным материалом. Вновь и вновь звучит мысль, что предмет может быть носителем изображения, сам таковым не являясь (резная кафедра что-то значит как предмет церковной мебели, но на ней могут быть помещены сцены Страстей, которые только и являются предметом иконографических штудий, но вовсе не сама кафедра)<sup>49</sup>.

Форма не может не участвовать в содержании. Любая художественная форма – «выражение и значение», форма всегда что-то значит, в том числе и некую репрезентацию, изображение. И только последнее – область иконографии, которая вслед за «целевым значением» оставляет за пределами своей компетенции и «формальное значение»<sup>50</sup>. Иначе говоря, существуют три, по крайней мере, типа значения, согласно которым тот же Берлинский музей Шинкеля будет значить и «музейное здание» (цель, функциональное значение), и «античный храм» (изобразительное содержание, репрезентирующая символика), и «стремление к возвышающему образцу» (формальная выразительность). И все равно это будет только часть общего содержания данного здания, ведь необходимо учитывать и материальную культуру, и биографический материал<sup>51</sup>.

Необычайно лаконичная и крайне содержательная заметка Андре достойна самого пристального внимания. В ней присутствуют практически все аспекты интересующей нас темы и практически все имена. И главнейшая заслуга Андре заключается в выяснении фактически единственного прямого предмета иконографии. Таковым в любом случае может быть только *изображение*.

Второй существенный момент – различие архитектуры изображаемой (более легкий вариант для исследования) и архитектуры изображающей (источник основных проблем). Задача и границы иконографии архитектуры – описание механизмов изобразительности, но никак не содержания подобных изображений, что есть цель *Sachkunde*, то есть соответствующей дисциплины, специализирующейся на данном конкретном предмете и предполагающей компетентность в соответствующей области, знание самого предмета. Иначе говоря, смысл следует искать не в *изображаемом предмете*, а в *изображении предмета*. Другими словами, архитектура как изобразительное средство освобождается от бремени «смыслоношения».

Такой подход имеет и методологический аспект, и сугубо эстетический, теоретический. В первом случае мы должны решить для себя: можем ли мы уклоняться от анализа смысла, если он не содержится непосредственно в предмете анализа? Хотя что значит «непосредственно»? Достаточно ли просто перенести добытое понимание самого предмета на его изображение? Каков тогда смысл самого акта изображения? Только ли замена отсутствующего объекта?

Но предмет просто существующий и предмет репрезентируемый являются разными феноменами. Точнее говоря, только в последнем случае он и будет феноменом и, значит, источником смысла. И если изображающая архитектура представляет некоторый предмет, то она наделяется не только его смыслом, но и просто существованием, обеспечивая среду проявления, являясь средством, способом его (предмета) бытия как предмета интенционального.

Образ представления (само изображение) превращается и в образ существования (существительное оказывается наречием). Способ репрезентации, таким образом, описывает, репре-

<sup>49</sup> Ibid. Андре предупреждает в примечаниях об опасности «псевдоиконографических изысканий», когда иконографический мотив (к примеру, «мадонны XIV столетия») оказывается всего лишь критерием отбора для сугубо формальных упражнений («постановка фигуры» в подобного рода статуях). Как верно замечает наш ученый, выбор иконографического материала еще не означает иконографического анализа. Хотя это не значит, что формальные моменты не могут быть значащими.

<sup>50</sup> Ibid. S. 11.

<sup>51</sup> Ко всему перечисленному, отмечает Андре, следует добавить и изучение самого творчества, и специфику творческих личностей, и особенности заказа, и отличительные свойства заказчиков. А также многое другое...

зентирует и того, кто стоит за этой репрезентацией и за этим предметом. Заслуга Густава Андре, на наш взгляд, состоит в том, что он накануне восхождения иконологического солнца (статья написана в 1938 году) в общем виде обозначил *пределы* иконографического подхода. Как выяснилось, эти пределы имеют архитектурные и одновременно феноменологические очертания. Кроме того, стали возможными преемственность и переход от иконографии к иконологии (переходность заключена в самом предмете исследования: важно выяснить направление и цель перехода, и его механизм).

Наконец, наблюдения немецкого ученого ценны и в том смысле, что позволяют говорить не столько о закате иконографического метода, сколько об «иконаграфических сумерках», так как остаются такие области историко-художественного знания, где предметная компетентность, несомненно, превышает возможности сугубо изобразительной выразительности. То, о чем сообщает сам предмет – порой независимо от своего изображения, – выходит далеко за пределы собственно искусства. И вероятно, именно архитектура может быть санкцией на подобное преодоление, превышение изобразительности.

Мы так основательно остановились на заметке Густава Андре только по той простой причине, что сама традиция рефлексии на тему иконографии архитектуры почти полностью отсутствует. Если не считать довольно беглого экскурса Бандманна в его знаменитой книге, остро полемической историографии Зедльмайра в его «Возникновении собора», идеологически небезупречного эссе современного исследователя Пауля Кроссли о Панофском, Бандманне и Зедльмайре, то не остается ни одного мало-мальски значимого изыскания на тему иконографии и архитектуры. Единственное исключение – компендиум Генриха Лютцелера «Восприятие искусства и наука об искусстве» (1975), во втором томе которого, в части, посвященной анализу изобразительного мотива, присутствует довольно обширная глава, посвященная смысловому анализу архитектуры (см. Перспективу II).

Именно Лютцелеру мы обязаны уяснением того момента, что семантика касается не только изобразительного мотива, но и не изобразительного – орнаментального, беспредметного и – самое главное – архитектурного, где именно геометрические схемы-паттерны отвечают за семантику. Для Лютцелера подобная внепредметная образность по силам лишь иконологии, так что для этого автора просто не может быть иконографии архитектуры (лишь иконология – это «разомкнутые уста архитектуры»<sup>52</sup>). Мысль, впервые сформулированная Бандманном. Нам предстоит опровергнуть или уточнить данное мнение, весьма распространенное.

Так и складывается общая проблематика нашего исследования, призванного прежде всего дать детализированный обзор всех тех подходов, которые можно объединить под общей рубрикой «иконаграфия», имея в виду уже вышеобозначенные признаки этого метода: 1) допущение объектного, то есть внешнего, подхода к памятнику; 2) предположение, что памятник сам в себе содержит смысл, пусть и привнесенный в него, но им, памятником, репрезентируемый; 3) раскрытие этого смысла означает его дешифровку, связанную с поиском источников.

Кроме того, иконография обладает еще одним аспектом своей первичности по отношению к иным методам. Предметный смысл памятника связан с узнаванием самого предмета, его идентификацией, с чего, собственно говоря, начинается всякое знакомство с предметом. Поэтому иконография – это археология искусства, но на семантическом уровне, археология не форм, не облика, а содержания и смысла. Можно сказать, что иконография – это то же знаточество, предполагающее, однако, знание самой жизни, а не художественного предмета. Это знаточество на стороне не художника, а заказчика, а потому – и на стороне зрителя-пользователя.

В связи с чем для нас, в свою очередь, источниками будут соответствующие тексты историков искусства, которых мы будем отделять от теоретиков архитектуры, ставя перед собой

<sup>52</sup> Lützel, Heinrich. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft... S. 978. Замечательна формулировка, что иконология архитектуры – это «компетенция относительно Бога, человека и мира» (Ibid.).

задачу опять-таки описать и прокомментировать основные работы, выяснив их и теоретическую подоплеку, и соответствие внутренней логике научного повествования. Так что можно сказать, что наше исследование тоже имеет отчасти иконографический характер, только образами у нас будут не образы идей и смысла, а образы действий, совершаемых над памятником...

## Архитектура и иконография: аспекты взаимодействия

Итак, важны следующие оговорки. В первую очередь, важно выделять то, что можно назвать *архитектурной иконографией*. Это иконографические построения средствами самой архитектуры. Архитектурная иконография предполагает смысловой анализ архитектурного образа: что значат, какой смысл имеют те или иные архитектурные формы, какой смысл им приписывается и какими средствами.

Другой исток именно архитектурной иконографии – это назначение архитектуры как постройки. Поэтому допустимо говорить о собственно архитектурной иконографии (архитектура как эстетически-художественный феномен) и о строительной иконографии (сюда можно добавить и смысл конструкционный). Хотя такого рода различия могут вызвать и возражения, они не бесспорны и основаны на возможности отделять форму от ее назначения. Подобную операцию можно допустить только аналитически.

Но в любом случае можно и нужно различать *значение и назначение*, причем значение не обязательно вытекает из назначения, так как существует и значение архитектурных форм с точки зрения того, что и как они обозначают. И значимость архитектурных форм связана, в том числе, с возможностью их изобразительности, архитектурного образа как отображения и даже изображения, почти что мимесиса. Мы уже говорили, насколько проблематична эта тема, но она есть, и, быть может, существует и сама изобразительность.

Но не меньшие, если не большие, проблемы задает назначение, так как оно предполагает обращение к тому, что (и кто) окружает архитектуру, иначе говоря – выход за пределы собственно архитектуры. Или подобная функция и есть специфика архитектуры, заставляющая ее фактически отрицать себя на смысловом уровне?

Но существует такой аспект, угол зрения, способ рассмотрения и просто предмет анализа, как *иконаграфия архитектуры*, когда архитектура оказывается темой, предметом изображения. Хотя это и не есть иконография средствами архитектуры, но такого рода ситуация проясняет смысл изобразительного мотива, в данном случае архитектуры. Это проблема репродукционности, воспроизводимости архитектуры, где смысл предстает в двояком роде: смысл самого акта воспроизведения и смысл полученного «дубликата». Понятно, что техника воспроизведения может быть любой: и двухмерной, и трехмерной. Даже сама архитектура способна воспроизводить себя в виде всякого рода копий, реплик и т. д.

И наконец, *архитектура и иконография* как наиболее общий и универсальный случай взаимодействия архитектуры – и регулярной и регулируемой, систематической и канонической изобразительности. Это проблема не только перехода от стереометрии к планиметрии, но и архитектуры как среды, как контекста, как фона, как пространственного фактора и архитектурного условия функционирования двухмерного (например, живописного) изображения. А также это и проблема вообще взаимодействия разных видов изобразительности и правил их именно построения. Можно предположить, что это проблема архитектурных структур и типов и их присутствия в иных видах изображения. Можно сказать и иначе: существуют определенные измерения архитектурного образа и их приложение, применение в других видах образности и изобразительности.

И уже совсем концептуальным фоном стоит проблема иконичности, иконографичности и, фактически, иконографичности самой науки об искусстве применительно к архитектуре, то есть ее (науки) способности воспроизводить, репродуцировать значение, делая подобное еще и типологически.

Ведь типология, а значит, и иконография определяют и методы истории искусства. Поэтому разобраться, какой метод и когда применяется тем или иным историком искусства, узнать и опознать его – вот задача подлинной описательности, истинного историко-художественного

ственного дискурса. Самое принципиальное, на наш взгляд, – убедиться, что всякая подлинная методология – это репродукция соответствующей теории, когда собственно искусство оказывается или материалом, или, в лучшем случае, инструментом воспроизведения.

Кроме того, и внутри себя эти методы могут выстраивать подобия иконографических отношений. Один метод можно назвать прообразом всех прочих. Иногда кажется, что это археология, особенно в ее экклезиологически ориентированных вариантах. Но это может быть и богословская символика или какая-нибудь социо-Литургика, если возможно такое предположить.

В любом случае существуют и методы-изводы. Быть может, сама иконография как метод – это производное от вышеназванных методов. Допустимо предположить, что переход от собственно архитектуры к ее изображению как раз и составляет чисто иконографические отношения и между материалом, и между соответствующими подходами.

Или «протографами» всякой методологии следует признать нечто качественно иное, например теоретическую концепцию, порождающую методы, подобно тому, как Нерукотворный Образ делает легитимными иконные образы? Хотя иконичность на уровне уже иконографического дискурса – это совсем отдельная проблема.

Поэтому мы выбрали в качестве предмета нашего *методологически* иконографического изыскания всего лишь одну тему – именно иконографический метод, попытавшись рассмотреть его при этом с достаточной степенью детализации, помня, что любое описание предполагает предварительное прочтение. Что мы и делаем, начиная с наиболее емкого, но и наиболее отдаленного и отстраненного взгляда на сакральную архитектуру (символика) и заканчивая максимальным приближением и просто вхождением и почти что растворением в ней (социально-семиологическая, литургически-ритуальная иконография-топология). Между этими пределами, собственно, и располагаются иконография архитектуры, а также ее лингвистические изводы, и даже христианская археология, утратившая, как может показаться, свои первенствующие позиции, во всяком случае, не способная обозначить свою специфику перед лицом архитектурной семантики, лишенной на первый взгляд предметно-вещественных параметров.

Поэтому кажется неизбежным, что общая структура предлагаемого изыскания может напомнить и нечто скорее концентрическое, чем линейное. Сердцевиной будет в этом случае собственно иконография архитектуры, а обрамлением, внешними пределами ее будут служить две тенденции – символика и археология. Их можно сравнить с корнями и кроной некоего растения, именуемого классической традицией смыслового анализа архитектуры, и тогда иконография будет располагаться в промежутке между ними, представляя собой род ствола, у которого могут быть и всяческие ответвления. Несомненно одно: это, так сказать, естественное состояние метода, его свободное развитие из той почвы, что именуется собственно архитектурной историей, теорией и практикой. Между Небом (символика) и Землей (археология) и располагается сама иконография, обеспечивая и опосредуя соединение, казалось бы, несоединимого.

Но это не значит, что само дерево, его ствол и ветви не могут быть материалом для возведения уже специальных и искусственных «сооружений», именуемых иконологией, феноменологией и проч. Всякое дерево способно останавливаться в своем росте. В какой-то момент это происходит и с классической методологией, и тогда-то она становится материалом для последующих методов. Где замедляется рост, что тормозит движение, где исчерпываются возможности описания и возникает потребность в объяснении, толковании и перетолковании, то есть в пересмотре и переосмыслении? Приходящие на смену подходы не вытесняют «иконаграфию архитектуры», не упраздняют ее, а пользуются ею, причем не без права и, хочется надеяться, не без благодарности, хотя бы потому, что именно классические подходы обеспечили первоначальное накопление содержательного материала – как аллегорически-богословского (симво-



логия), так и фактологически-исторического (археология). Достаточно подробное воспроизведение всего накопленного, а заодно и помещенного в архитектуру смысла – отдельная задача нашего изыскания.

Но одновременно мы вынуждены учитывать и эмпирическое положение дел, когда простое хронологическое появление тех или иных текстов, принадлежащих разным подходам, задает порядок нашего изложения.

Еще одно измерение нашего повествования – уже не историческое, а персональное, так как за каждым текстом и каждым подходом есть и его автор, и его сторонник. Взаимоотношение идеи и ее носителя может быть прекрасно и описано, и проиллюстрировано внимательным анализом того, как идеями пользуются и какими руководствуются при этом мотивациями. А ведь идеи не только принимают, но и отвергают, и за каждой принятой концепцией стоят концепции отвергнутые, которые, тем не менее, быть может, все-таки остаются в тени здания теории как нечто просто пока еще не понятое или не востребованное. Ведь архитектура – достаточно емкое явление и способное найти в себе место и для чего-то, что не устроило науку об искусстве...

Для полной наглядности нашего повествования его структуру можно представить и с помощью сугубо архитектурных аналогий. Вообразим себе арочную конструкцию: это классическая смысловая методология в целом. Ее опорами-колоннами будут, соответственно, семиология Йозефа Зауэра и археология Фридриха-Вильгельма Дайхманна. Полукружия самой арки будут формироваться благодаря усилиям, так сказать, поэтико-иероглифической иконографии Эмиля Маля и лингвистической иконографии Андре Грабара. А замковый камень утвердится тогда посредством текстов Рихарда Краутхаймера, в известной степени исчерпавшего иконографическую методологию применительно к архитектуре. А что же тогда Синдинг-Ларсен? Он будет помещен в сам арочный проем, демонстрируя возможные выходы всей этой методологической конструкции за собственные пределы. Но – это следует подчеркнуть особо – даже обозначая своим местоположением саму суть иконографического метода, его незавершенность и открытость в сторону архитектурного пространства, социально-идеологическая и литургически-ритуальная иконография норвежского историка искусства остается *под сводами* иконографической арки, осененная все тем же неизменным субъектно-объектным подходом, который мы, не без условности, назвали классическим, подразумевая тот неоспоримый факт, что своим существованием он обязан методологическим обычаям еще позапрошлого (XIX) века.

Почему он жив до сих пор и почему даже в начале XXI века некоторым он кажется чересчур специфическим и требующим своего обоснования, почему история искусства даже поныне готова удовлетворяться даже не арочной, а стоечно-балочной конструкцией, где опоры – факты, а балки – их переложение в терминах истории стилей, – вот что будет самым скрытым и потому самым заманчивым вопросом нашего исследования. Ответы – если они есть – ждут нас в конце, который, впрочем, должен в результате выглядеть как скорее порог, проем, за которым расположено нечто иное и не менее будоражащее.

Так что можно продолжить строительные метафоры, сказав, что мы не намерены пока убирать и леса с нашей планируемой постройки после ее завершения, так как крайне существенно хотя бы упомянуть всякого рода примыкающие тенденции, имена, альтернативы. Последним хорошо было бы выделить отдельное место, так как это альтернативы самой иконографии как таковой. Другими словами, возможно представить себе контуры более обширного проекта, где упомянутая иконография – лишь основание сооружения, включающего такие «этажи», как иконология и герменевтика все той же архитектуры.

Отдельная оговорка – выбор материала исследования. Этим материалом будут тексты классиков классической методологии, наиболее показательно явленной в зарубежной науке об

искусстве. Вклад в интересующую нас тему отечественных церковных археологов<sup>53</sup> – Покровского, Голубцова, а также современных отечественных историков искусства<sup>54</sup> – трудно переоценить, но, к сожалению, мы вынуждены ограничиваться, так сказать, одной стороной общего дела, не забывая ни на минуту несомненную неполноту общего впечатления, которая только отчасти может быть восполнена одним из Приложений, где мы постарались, так сказать, вдогонку нанести легкий контур отечественного вклада в интересующую нас проблему...

---

<sup>53</sup> *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианского искусства [М., 1910]. СПб., 2000; *Голубцов А.П.* Сборник статей по Литургике и церковной археологии [Сергиев Посад, 1911]. М., 1990.

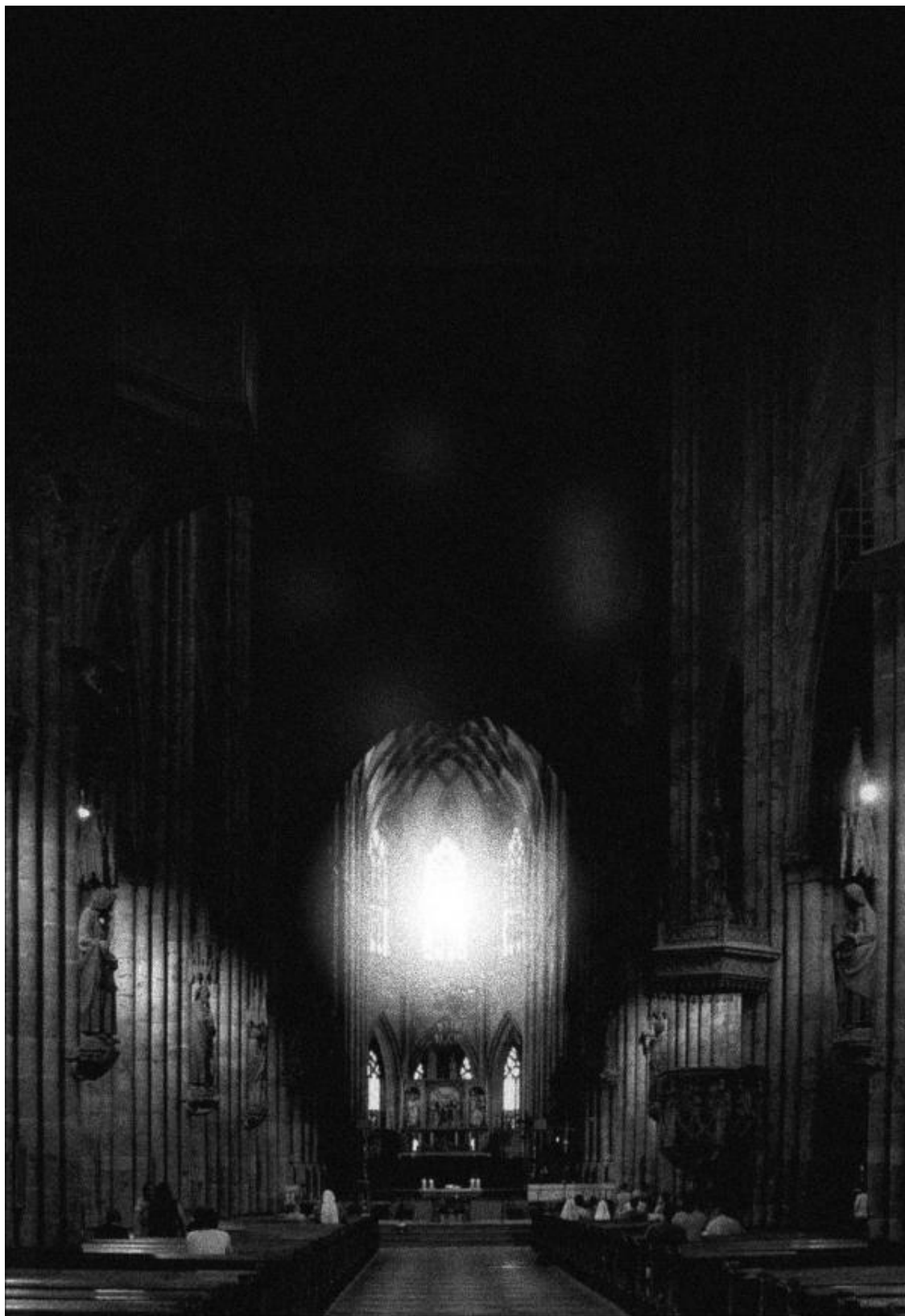
<sup>54</sup> *Баталов А.Л.* Московское каменное зодчество конца XVI века. Проблемы художественного мышления эпохи. М., 1996; *Беляев Л. А.* Христианские древности. М., 1998; Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов и А. Лидов. М., 1994; Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / Сост. А.М. Лидов. СПб., 1994; Храм Земной и Небесный / Сб. статей под ред. Ш.М. Шукурова. М., 2003 Т. 1.; Иеротопия. Исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004. Общеметодологическую ценность представляет и книга: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. Продолжение отечественной традиции церковной археологии: *Пейтковский, А.* Византийский храм и его символическая интерпретация в I тысячелетии // Журнал Московской Патриархии. 2008. № 12. С. 58-63.



# СИМВОЛИКА ДОМА БОЖИЯ И АРХИТЕКТУРА ЦЕРКОВНОГО ЗДАНИЯ

*Потому-то иконографическое исследование видит в трудах великих богословов уже не прямой источник художественных представлений, но одну лишь концентрацию того идейного мира, который только посредством проповеди и Литургии, легенд, гимнов и театра становился частью повседневной жизни духа.*

***Ханс Титце***



## Архитектурный символизм: истина из вторых рук

...Итак, мы допускаем, что архитектура в лице архитектурной постройки способна соотноситься с некоторым набором истин, вызывать в сознании те или иные смысловые ассоциации или просто стимулировать мыслительные процессы. Эти реакции и процессы способны обретать устойчивость и становиться традицией.

То есть, с одной стороны, мы имеем готовое здание, являющееся объектом, предметом рассматривания и рассмотрения, а с другой – столь же законченные смысловые структуры. То и другое можно связать воедино, и архитектура станет осмысленной, обретет смысл. Она будет, фактически, наделена им. Это довольно простой метод, но не совсем просты условия его реализации.

Вся проблема состоит в том, каков источник смысла, истин, каково содержание мыслей, пробужденных архитектурой. Самая простая ситуация – когда известен этот источник, он сам по себе устойчив, постоянен и, по возможности, максимально неисчерпаем. Таковым требованиям отвечает один лишь источник смысла – Откровение, теофания, которую можно, при известных обстоятельствах, зафиксировать. И это будет уже Писание, предназначенное для прочтения, для извлечения заложенного, точнее говоря, вложенного в него смысла, чье богатство и неисчерпаемость предполагают поэтому не просто чтение-ознакомление, а постижение-истолкование. В результате его могут появляться некоторые смысловые константы, обретающие статус образцов именно уразумения священного смысла. И не только понимания, и не только самого Писания, но и переноса и на смежные области знания. Писание становится образцом не просто уяснения самого себя, но и знания как такового, универсального и неисчерпаемого, и при этом – не буквального, а требующего усилий и постепенности по ходу своего *выстраивания*.

Мы напоминаем об этих известных религиозных истинах<sup>55</sup> с целью подчеркнуть тот момент, что архитектура получает, обретает смысл, так сказать, не из первых рук. Прежде нее истину усваивают прямые читатели Писания, богословы и вообще те, кто готов совершить именно герменевтическое усилие. Архитектура не сразу, не первой и не напрямую обретает доступ к уже извлеченному и уже обработанному священному смыслу. Но есть способ преодоления *косвенности* этого пути познания и в то же время *косности* инструмента этого познания, то есть человеческого разума. Этот способ – выстроить идеальную, во всяком случае, устойчивую модель сакрального архитектурного сооружения и иметь дело только с этой моделью<sup>56</sup>.

Тем более что практически всякая письменная теофаническая традиция знает образы идеальной архитектуры. Равным образом, как и всякая религия, более или менее развитая. Ее развитость состоит в наличии культа, устойчивых форм богопочитания, а идеальность архитектуры заключается, соответственно, в ее приспособленности к культу, в ее ритуально-инструментальных характеристиках и прямой и обязательной связи с соответствующими местами Писания, в котором, как правило, заключены и образы этой идеальной, то есть храмовой, архитектуры, и условия ее сакральной легитимности.

Именно эти образы, образцы, узаконивающие модели, нас и интересуют в данный момент, потому что мы попытаемся в этой главе описать первичный, то есть наиболее универсальный, пример обращения с архитектурным содержанием. Этот подход именуется *символо-*

---

<sup>55</sup> Именно *религиозная* сторона дела обсуждается в соответствующих текстах, например, Мирча Элиаде («Космос и история», 1954; «Священное и мирское», 1957 и др.), а также в фундаментальном компендиуме: Goldammer, K. Die Formenwelt des Religiösen. Grundriss der systematischen Religionswissenschaft. Stuttgart, 1960. См. также: Scully, V. The Earth, the Temple and the Gods. New Haven, 1962.

<sup>56</sup> Наиболее величественный и убедительный опыт такого построения (из нам известных) это, несомненно, труд о. Ива Конгара: Congar, Yves M.-J., O.P. Le Mystère du Temple. Paris, 1958.

*гическим* и предполагает, как мы только что показали, прямую зависимость от священного текста и прямой путь соотнесения, точнее говоря, наделения смыслом конкретной архитектуры, которая теряет свою конкретность и становится образцом, вариантом, экземпляром идеального храмового сооружения, так сказать, вторичного, наглядного и более доступного, по сравнению с самим Писанием, вместилища смысла. Эта доступность, между прочим, подразумевает не только законность, но и законченность, то есть опять же устойчивость и образцов смысла, и образцов его толкования. Другими словами, архитектура не только связывается со структурами смысла и со структурами экзегезы, но и воплощает, конкретизирует, экземплифицирует, тематизирует, а лучше всего сказать, символизирует именно результаты герменевтических усилий, закрепленных, в свою очередь, в письменных текстах.

Поэтому первичный способ уразумения архитектурного смысла будет и самым фундаментальным, так как именно на этом основании всеобщих сакральных истин выстраивается и буквально, и переносно, все здание архитектурной семантики. Мы должны разобраться, как же возможно анализировать этот первичный символизм, а для этого необходимо знать, где его искать и в каких формах он присутствует в архитектурной теории – о практике, как следует из сказанного, речи пока идти не может<sup>57</sup>. Причем, говоря о первичном символизме, мы имеем в виду его первичность и в смысле элементарности. Это, как мы покажем, именно самый простой символизм, и его простота связана с его независимостью от человеческого сознания, которое получает его в качестве данности. Это антропологически автономный символизм, и этим он отличается от символизма, скажем, эпистемологического, о котором необходимо говорить в связи с иконологическими подходами к архитектуре.

---

<sup>57</sup> Впрочем, напомним, что статусом смысла обладает весь комплекс установок, связанных с архитектурным феноменом: это и замысел, и изготовление (сооружение сооружения), и пользование архитектурой. Мы пока имеем дело именно с использованием, причем в весьма узком и конкретном его случае использования архитектуры как вместилища смысла, как места приложения экзегетических усилий. Это «место символической силы» восприятия и толкования плодов строительного искусства.

## Символизм и церковное здание

Но первичность, элементарность не означает примитивности. Простота здесь – искомая величина, в чем мы – не без труда – попробуем убедиться на примере известнейшего и авторитетнейшего до сих пор текста, задуманного и написанного, однако, еще в начале прошедшего столетия. Без преувеличения можно сказать, что как «Основные понятия...» Генриха Вельфлина (1915) остаются до сих пор, в известной степени, основой формально-стилистического анализа, точно так же и книга Йозефа Зауэра «Символика церковного здания в восприятии Средних веков на примере Гонория Отенского, Сикарда и Дуранда» (1902)<sup>58</sup> остается до настоящего времени набором самых актуальных парадигм архитектурно-религиозной семантики<sup>59</sup>.

Другое дело, повторяем, что символизм в любых своих проявлениях призван служить основой и предварительным условием всех прочих семантических построений. В этом смысле сакрально окрашенный символ в пределах семантических измерений художественного произведения представляет собой несомненный эквивалент стилистически окрашенной формы внутри экспрессивно-художественных параметров того же произведения. Эта самая эквивалентность усиливается, между прочим, и схожей степенью неопределенности, многозначности как понятия символа, так и понятия формы. Добавим, что речь идет всего лишь об *измерениях* единого произведения, структурная целостность которого предполагает и сквозной, так сказать, изоморфизм его размерности.

Тем не менее что же нам предлагает Йозеф Зауэр, этот на самом деле выдающийся представитель немецкой церковной археологии?<sup>60</sup>

Начнем с краткой биографии нашего ученого. Родился он в 1872 году в Унцхурсте (Баден). Изучал богословие и философию, а также классическую филологию в университете Фрайбурга. Учителем его был знаменитый церковный историк и археолог Франц Ксавьер Краус, с которым Зауэра в дальнейшем связывала тесная дружба<sup>61</sup>. В 1898 году принял священнический сан и некоторое время служил викарием в Засбахе, после чего около двух лет изучал археологию в Риме и защитил докторскую диссертацию в 1900 году по символике средневекового церковного зодчества. Совершил научные поездки по Франции, Италии, некоторое время жил в Риме. Академическая карьера началась в 1902 году с должности приват-доцента университета Фрайбурга. В 1905 году он уже экстраординарный профессор церковной истории, но в 1911 году переходит на кафедру церковной археологии, основанную Краусом, где и становится его преемником в должности ординариуса в 1916 году, оставаясь на ней вплоть до ухода на пенсию в 1940 году (лекции же продолжал читать до самой смерти). Два раза избирался на должность декана богословского факультета и столько же раз был и ректором Фрайбургского университета<sup>62</sup>. Одновременно с 1909 года занимает должность хранителя церковных памят-

<sup>58</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters: mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. Freiburg i. Br., 1902. (2. Auf. 1924). Есть репринт 1964 года.

<sup>59</sup> Сразу – и не без удовлетворения – укажем на отечественную аналогичную традицию, до известного момента шествовавшую совершенно синхронно с немецкоязычным богословием христианского храма: Багрецов Л. Смысл символики, усвояемой свв. отцами и учителями Церкви христианскому храму. СПб., 1910; Дмитриевский А.А. Древнееврейская синагога и ее богослужебные формы в отношении к христианскому храму и его богослужебным формам. Казань, 1910; Троицкий Н.И. Влияние космологии на иконографию византийского куполп. Тула, 1989; Его же. Христианский православный храм в его идее: опыт изъяснения символики храма в систематическом изложении. Тула, 1916. К этой традиции примыкает и заметка чуть более поздняя: Успенский Л.А. Символика храма // Журнал Московской Патриархии. 1958, № 1.

<sup>60</sup> Обращает на себя внимание и близость годов жизни Зауэра (1872-1948) и Вельфлина (1864-1945). Во всяком случае, это одно поколение, предшествующее тому, что заявило о себе после Первой мировой войны.

<sup>61</sup> О нем у Зауэра см.: Franz Xaver Kraus // Kunstchronik, NF, 13, Nr. 15, 13.02.1902. Sp. 225-233.

<sup>62</sup> Зауэр покровительствовал молодому Хайдеггеру, который как раз и сменил его фактически в 1933 году на посту ректора. Стоит заметить, что как раз в 30-е годы лекции Хайдеггера во Фрайбурге слушает молодой студент-иезуит Карл Ранер.



ников земли Баден с титулом папского придворного прелата. Член многочисленных краеведческих объединений и комиссий по охране памятников. Помимо известнейшего тома «Символика церковного здания...» (1902, второе расширенное издание, 1924) Зауэр прославился завершающим томом (1908) задуманной Краусом «Истории христианского искусства» (очерки об искусстве Ренессанса). Известна книга Зауэра о военных потерях в области искусства в Первую мировую войну<sup>63</sup>. Общее число публикаций Зауэра превышает 1000 наименований, среди которых огромное количество рецензий, заметок, иконографических очерков, а также статей (более 300) в различных католических энциклопедиях и справочниках<sup>64</sup>. В том числе, цикл очерков о раннехристианском<sup>65</sup>, романском зодчестве<sup>66</sup>, о церковной архитектуре XIX века<sup>67</sup>.

Первоначальные занятия средневековым искусством Верхнего Рейна<sup>68</sup> сменяются в конце 20-х годов, после поездки по Ближнему Востоку, устойчивым интересом к восточно-христианскому искусству<sup>69</sup>. Зауэр известен был своими либеральными взглядами и поддержкой (в многочисленных газетных и журнальных публикациях, по большей части анонимных) т.н. «модернистского движения» внутри Католической церкви<sup>70</sup>. Умер Зауэр в 1947 году во Фрайбурге<sup>71</sup>.

Сразу заметим, что интересующая нас книга являет собой крайне характерный и, вероятно, итоговый пример той самой традиции церковной символогии, которая была и оставалась практически непрерывной и неизменной вплоть до написания книги самим Зауэром. Имена тех средневековых схоластов (о них – чуть позднее), которых упоминает на страницах своей книги Зауэр, вполне можно дополнить его собственным именем. Можно сказать, что в этом и состоит специфика как раз церковной археологии как части церковной истории – в отсутствии пауз и лакун как когнитивного, так и концептуального порядка. Но тем не менее, именно его книга – завершение подобной традиции в одном очень важном аспекте, и выяснение причин этого как раз и будет одной из целей нашего анализа.

Но сначала – о структуре книги и об общих свойствах данного текста. В Предисловии автор обозначает свое намерение как «желание предложить всеобъемлющее и систематическое изложение духовного взгляда на церковное здание и его убранство». Зауэр видит в этом «более

<sup>63</sup> Die Zerstörung von Kirchen und Kunstdenkmälern an der Westfront. Freiburg i. Br., 1917. На ту же тему, но после уже Второй мировой войны см.: Kriegsschäden an alter Kunst in Südbaden // Phoebus, 2 (1949). S. 132-135.

<sup>64</sup> Kirchliches Handlexikon. München, 1907; Catholic Encyclopedia. New York, 1907; Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg i. Br., 1930.

<sup>65</sup> Altchristliche Baukunst // Wasmuths Lexikon der Baukunst. Berlin, 1929. Bd. 1. Sp. 98-106.

<sup>66</sup> Romanische Baukunst // Wasmuths Lexikon der Baukunst. Berlin, 1932. Bd. 4. Sp. 214-220.

<sup>67</sup> Die kirchliche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Baden (Fortsetzung) // Freiburger Diözesan-Archiv, 58, NF 31 (1931). S. 243-518; Die kirchliche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Baden (Schluß) // Freiburger Diözesan-Archiv, 59, NF 32 (1931). S. 47-238.

<sup>68</sup> См. его книги: Die Anfänge des Christentums und der Kirche in Baden. Heidelberg, 1911; Reformation und Kunst im Bereich des heutigen Badens. Freiburg i. Br., 1918; Alt-Freiburg. Augsburg, 1928; Die kirchliche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Baden. Freiburg i. Br., 1933.

<sup>69</sup> См., например: Die christlichen Denkmäler im Gotengebiet der Krim // Oriens Christianus, 3. Ser. 7 (= 29) (1932). S. 188-202.

<sup>70</sup> См. об этом, в частности: Loome, Tomas Michael. J. Sauer – Modernist? // Römische Quartalschrift, 68 (1973). S. 207-220.

<sup>71</sup> Некоторые другие важнейшие публикации: Reformation und Kunst im Bereich des heutigen Baden / FreibDiözArch, 19, 1919, S. 323-506; Dantes Bedeutung für die Kunst // 2. Vereinsschrift der Görresgesellschaft für 1921, 1921; Die altchristliche Elfenbeinplastik // Bibliothek der Kunstgeschichte. 38, 1922; Neues Licht auf dem Gebiet der christlichen Archäologie. Rede in der Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft, 1925; Wesen und Wollen der christlichen Kunst. Rektoratsrede, 1926; Alt-Freiburg, 1928; Der Nordafrikanische Kirchenbau im Zeitalter Augustins // Martin Grabmann / Joseph Mausbach (Hrsg.), Aurelius Augustinus. Festschrift der Görresgesellschaft zum 1500. Jubiläum des Todestages Augustins, 1930, S. 243-300; Orient und christliche Kunst. Rektoratsrede 1933; Die kirchliche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Baden, 1933. Из последних публикаций о Зауэре см.: Hausberger, Karl. Sauer, Joseph // Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon. Bd. 8 (1994), Sp. 1419-1422; Arnold, Claus. Katholizismus als Kulturmacht. Der Freiburger Theologe Joseph Sauer und das Erbe des Franz Xaver Kraus (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte, Reihe B, Bd. 86). Paderborn, 1999.

глубоком восприятии и изъяснении» плод «аллегорической экзегезы» отцов Древней Церкви, перенесенной на почву англогерманской культуры Бедой и каролингскими богословами, освобожденной от задач прямого изложения текста Писания и превращенной в составную часть литургической литературы и в качестве таковой достигшей своего совершенства у писателей XII-XIII веков. Именно в это время само церковное здание превратилось в «ясное и отчетливое зеркало, отражающее величественное и всеохватное мировое Царство Церкви»<sup>72</sup>.

Для Зауэра крайне принципиально то, что вся эта символическая и, казалась бы, архитектурно-строительная традиция на самом деле имеет чисто литературное происхождение и только *приспособлена* к созерцанию церковного здания. Поэтому предмет изыскания Зауэра – «литературная церковная символика» и ее взаимоотношения с искусством. Отдельное понятие или идея подобной церковной символики представляет собой «воистину всеобщее достояние» средневекового человечества, «лучше сказать, средневековой литературы», и задача книги – показать, как подобная символика репрезентирует основные идеи этой системы представлений. Отдельный «символический мотив» мог вдохновлять отдельного автора, но в большинстве случаев «мы приблизимся к истине», если допустим, что и художники творили, отталкиваясь от того же самого представления, что выражал в своих текстах тот или иной автор<sup>73</sup>.

Итак, сразу делаем важные наблюдения: для Зауэра есть «мир представлений», выражающий себя в виде идей и понятий, находящих свое выражение в текстах в форме «символических мотивов» и стимулирующих и вдохновение, и воображение, и мышление тех, кто создает новые произведения. Это одинаково справедливо как для литератора-богослова, так и для художника-архитектора. Вот уже одна причина, зачем необходимо изучать именно символические тексты: это ключ к пониманию художественной деятельности во всех ее формах.

Но у средневековой архитектурной символики есть еще одно свойство, достойное ученого внимания. «Символические понятия» приведены в систему и соединены в величественный организм, которым, говорит Зауэр, мы можем только восхищаться, настолько он приспособлен к тому, чтобы расти и развиваться в разных направлениях, так, чтобы в результате служить уже совсем иным целям, притом что подобные понятия были предметом изысканий уже отцов Древней Церкви. То есть эти символические трансформации имеют и историческое, временное протяжение. Символы обладают своей «генеалогией», по выражению Зауэра.

Сразу заметим, что речь идет именно о «символогических понятиях», о результатах усилий ученых-символистов, то есть это не просто вербальные или визуальные символы как таковые, а их рационально-текстуальные производные, которые фактически обладают собственной историей – с момента зарождения до полного и исчерпывающего развертывания в каком-либо позднем тексте<sup>74</sup>. Тем более интересна конечная задача, которую ставит Зауэр в своей книге: это как раз демонстрация того несомненного для него факта, что «концентрация и практическое применение церковной символики» – это «образное убранство» Дома Божия. Причем интересно, что для Зауэра местом подобной «концентрации» является портал готического собора. Именно здесь можно найти «квинтэссенцию того, что все здание и целиком, и каждой из своих деталей могло сообщить средневековому человеку». Причем речь идет вовсе не о том, чтобы искать «теологического инспиратора» (богослова – автора программы) и рассматривать образы как иллюстрации соответствующих богословских или литургических истин. Поэтому

<sup>72</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. VII. Сразу обратим внимание на мотив зеркала, который мы встретим у Эмиля Маля (см. след. главу).

<sup>73</sup> Ibid. S. VIII.

<sup>74</sup> Зауэр специально оговаривает границы своего труда, исключая как детализированное проследивание истоков какого-либо символического мотива или темы, так, между прочим, и «историко-археологическую сторону Дома Божия». Последний аспект рассматривается только в той мере, в какой это позволяет понять символику. Обращаем внимание, что собственно художественная сторона дела для Зауэра тоже имеет свою отдельную историю, лишь по касательной сопрягающуюся с историей символической (Ibid. S. IX).

Зауэр подчеркивает, вполне логично, что для его книги не нужно обилие иллюстраций, так как он отнюдь не преследует цель «рабского перевода символических понятий в художественные типы»<sup>75</sup>. Сразу вспоминается, что первое (да и второе!<sup>76</sup>) издание «Иконологии» Чезаре Рипы тоже обходилось без иллюстраций<sup>77</sup>. Но симвология – это не иконология даже в барочном смысле этого слова, не говоря уже о смысле варбурговском или кассиреровском. Зауэр вслед за всеми своими предшественниками выстраивает совсем иное смысловое и концептуальное здание. Попробуем в него заглянуть, тоже осмотрев его прежде снаружи, с точки зрения его содержания-оглавления, которое, впрочем, отражает и план книги. В этом-то, между прочим, заключается разница между текстуальным и архитектурным сооружением: у последнего план скрыт как раз за внешним обликом. Если не брать Введения (хотя оно, как мы убедимся, крайне содержательно), то план книги – это две части: первая – собственно «Символика церковного здания и его убранства, согласно средневековой литературе» (название, почти дословно повторяющее, между прочим, название книги целиком), вторая – «Взаимоотношение церковной символики и изобразительного искусства».

План-содержание, как видим, довольно прост, но в этой простоте – все та же смысловая «концентрация»: выстроенное литературное и символическое здание соотносится со зданием материальным, причем в его одном-единственном – визуально-изобразительном – аспекте<sup>78</sup>. Фактически, мы имеем весьма специфическую и парадоксальную ситуацию: архитектура оказывается декорацией символических построений, которые вполне могут обойтись без нее, как книга ученого археолога-богослова – без иллюстраций...

Но не будем торопиться с итоговыми наблюдениями и начнем с Введения, без которого обойтись невозможно, ибо это – если не отдельное концептуальное сооружение, не особая методологическая пристройка к основному зданию, то, во всяком случае, настоящий теоретический «портал», действительно вводящий нас с достаточной торжественностью внутрь всей проблематики.

<sup>75</sup> Ibid. S. X.

<sup>76</sup> От книги Зауэра это издание отделяет ровно 300 лет. Второе издание книги Зауэра приходится на 1924 год (при том, что Рипа умер в 1623, а расширенное издание его «Иконологии» увидело свет в 1625). Хочется думать, что симвология, пускай и книжная, не знает случайностей.

<sup>77</sup> Конечно же, вспоминается Аби Варбург, который в конце жизни предпочел обходиться, наоборот, без текста, составляя свой знаменитый атлас «Мнемозина»... (Последнее изд. см.: *Warburg, Aby. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. von M. Warnke. Berlin, 2003). Но об иконологии в новом ключе будет сказано в другом месте.

<sup>78</sup> Небесполезен и анализ пропорций данного «здания»: вторая часть – лишь четверть всего «сооружения» и включает в себе ровно два Введения. Фактически, это Заключение, тем более, что резюме составляет всего несколько страниц.

## Символический типологизм, или Средневековые внутри нас

На самом деле замысел книги совсем не прост, что видно с первых строк Введения, напоминающих о том, что углубление в Средневековые означает столкновение с чем-то совершенно иным, непостижимым. Мы утратили способность думать и чувствовать по-средневековому, и достижения Средних веков – неразрешимые и чуждые загадки. Единственный выход – обнаружение тех «конститутивных элементов» уже нашей культуры, принадлежащей Новому времени, которые мы наследуем как раз от этого далекого времени. И выясняется, что только в одном оно оказывается совершенно не чуждым нам. Это широкое использование символики не только в религиозной, но и в общественной сфере. Оценивая так или иначе Средние века, мы исключаем из оценки как раз область символов, ибо они фактически вне времени и указывают на нечто такое, что равным образом принадлежит всякому историческому периоду, хотя лучше сказать, что всякий период и вся история целиком принадлежат этой сфере вечного. Более того, на символике особым образом выстраивается именно христианство, и в первую очередь – Литургия...

Но как определяется у Зауэра символ? Это есть «не что иное, как образ, предназначенный для воспроизведения мысли или факта, которые не следуют непосредственно из понятия этого образа»<sup>79</sup>. Если, говорит Зауэр, содержание религии принадлежит сверхприродному мироустройству, и если человеку не дано самостоятельно, одними своими силами проникнуть в ту самую сферу, то ее тайны приближаются к нему лишь в естественно воспринимаемых обличьях. Видимые вещи становятся образами и сравнениями вещей невидимых. То, что предстает нашему взору, призвано напоминать нам о таком, что не принадлежит настоящему и чего нет в наличии. Именно христианство с невиданной до сей поры определенностью переносит все цели человека по ту сторону гроба, в область вечности, утверждая все его дела и достижения лишь как подготовку для жизни в мире, не доступном чувственному взору и в равной степени свободном от времени и пространства. Фактически само христианство предстает своего рода «апробацией» всей подобной, так сказать, трансцендирующей символики: если мир иной приближается к нам благодаря подобным «внешним знакам внутреннего сверхъестественного действия», то, значит, символ исполняет свою роль. Другими словами, такого рода символика не есть чисто литературный и чисто концептуальный род деятельности, это прежде всего средство воспоминания, но в той мере, насколько сам Христос есть путь к будущей жизни, настолько эти «знаки воспоминания» усваивают и характер знаков-образцов, и санкция на их употребление выписывается церковным учением и церковной практикой.

Так что у символики есть более глубокое основание, чем символизм литературный и тем более изобразительный. Момент воспоминания отсылает нас к Литургии – «главной и самой прочной ветви символической деятельности и символического учения». Если изобразительный символизм с точки зрения, например, раннего христианства есть не что иное, как средство сокрытия тайны от непосвященных<sup>80</sup>, то есть своего рода «фигура умолчания», то символизм литургический оказывается не просто более емким, но рассчитанным «на все времена». На этом величественном языке, озвученном, как выражается Зауэр, Самим Основателем христианства, передается само христианское учение, весь круг мыслей, идей и представлений о наиболее фундаментальных, универсальных и вневременных вещах. Это и собственно евангель-

---

<sup>79</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 2.

<sup>80</sup> Иначе говоря, Зауэр придерживается традиционной для церковной археологии XIX века теории происхождения христианского символизма из *disciplina arcani*. Об этом, в частности, см.: Wilpert, Joseph. Prinzipienfragen der christlichen Archäologie. Freiburg i. Br., 1889.

ское событие, связанное с Искупи́тельной Жертвой (благодаря литургическому символизму мы можем переживать эту «кровавую драму» во всех деталях). Это и символизм собственно Голгофы – «важнейшей вехи в духовно-сверхприродной жизни человечества», связанной с «падением и воздвижением отдельной души в ее борьбе за собственное обожение». То есть мы имеем в Литургии, по выражению Зауэра, «трехчастный символизм»: это и Сам Христос, «срединная точка и цель всех времен», и Царство Божие на Земле, и задачи отдельной личности в пределах этого Царства<sup>81</sup>.

Иначе говоря, обозначенная в начале книги проблема непознаваемости ушедшей исторической эпохи разрешается именно средствами сакрального и, подчеркиваем, обрядового символизма, который оказывается основанием всех прочих разновидностей символической деятельности. Фактически, символизм – это не только богослужебный способ распространения церковного учения, но и средство, инструмент хранения, передачи и воспроизведения в акте понимания того или иного содержания. И потому это не только догматически-богословская и ветхо– и новозаветная тематика, но и содержание мыслей, чувств и переживаний всех пользователей этого символизма *независимо* от исторического времени.

Но самое замечательное, что за этим стоит вполне определенное отношение к архитектуре, точнее говоря, этим подразумевается очень определенная и неустраняемая функция архитектуры, ибо Литургия совершается в определенном месте, и сакральные места, подобно сакральному времени, пронизаны, пропитаны, как говорит Зауэр, символическими идеями, ведь они сами обозначают участие в Таинстве и, значит, приобщение к его символизму.

При этом следует помнить, что это не есть символизм самой постройки, обозначающей Дом Божий. Доказательство тому – раннехристианская практика использования частных или светских пространств для совершения Евхаристии, которая только и наделяет данное место и сакральностью вообще, и сакральным символизмом в частности. Другое дело, что существуют вполне определенные требования к пространству со стороны самого богослужения. И удовлетворение этих требований происходило через поиск отношений и «таинственных связующих нитей» между целями Дома Божия и его устройством и убранством. Только когда эти связи установлены (*Geltung*), можно говорить о влиянии на облик сооружения (*Gestaltung*), на устройство (*Einrichtung*) и украшение Дома Божия. То есть приспособление к потребностям предполагает прояснение и возвышение посредством символического толкования<sup>82</sup>.

И с этим процессом мы сталкиваемся уже в самых ранних памятниках христианской словесности, например в т.н. «Завещании... Иисуса Христа» (II век), где говорится, в частности, что церковь должна быть снабжена тремя входами по образу Св. Троицы. Александрийская школа экзегетики в лице Климента и Оригена обеспечила символическим материалом всю последующую традицию толкования вплоть до зрелого Средневековья<sup>83</sup>. Церковное здание, согласно этой явно неоплатонической традиции, есть образ и образец того здания, что созиждется Самим Христом на твердом основании, на камне веры и т. д. Любая церковь есть поэтому и образ Небесного Иерусалима.

Принципиальный момент этой «археологической экзегетики», как выражается Зауэр, – потребность осмысления и истолкования и ветхозаветного, то есть типологического, прообразовательного материала в виде всевозможных упоминаний разнообразных «культовых мест». Смысл подобного углубления в Ветхий Завет очевиден уже у Беда: это желание найти историческую и первичную, то есть именно Божественную, санкцию церковного здания, что «гарантирует глубинное его понимание». И хотя в этих ранних текстах отсутствует «планомерная

<sup>81</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 3-4.

<sup>82</sup> То есть, обоснование сакральной архитектуры у Зауэра – функционально, и потому можно говорить о, так сказать, функционально-литургических символах.

<sup>83</sup> Имена, составляющие этот достойный ряд, вполне известны: это и Августин, и Григорий Великий, и Исидор Севильский, и Беда Достопочтенный, если брать лишь начало традиции (Ibid. S. 4-5).

символизация» церковного здания, тем не менее в них присутствует в полном объеме вся символическая типология, позволяющая рассматривать христианское церковное здание как реализацию, осуществление ветхозаветных типов, которые суть, соответственно, Райский сад, Ноев ковчег, Скиния Завета, Храм Соломона. Одновременно церковное здание – предвосхищение *Civitas sancta*, Небесного Града, который созерцал Иоанн Богослов в своем Откровении. Церковное здание – это образ «духовной церкви», того незримого ковчега, на котором «по волнам временной жизни сонм верующих, искупленных крестным древом Спасителя, устремлен к тому духовному Храму, что составлен из камней живых...»<sup>84</sup>.

Еще одна принципиальная черта этой экзегетики – смешение «материального и духовного», то есть совмещение, казалось бы, несовместимых вещей, чье единство, тем не менее, обеспечивает усилия знаменитого «четырёхчастного толкования», восходящего к еще дохристианским временам. Но только в IX веке усилиями Рабана Мавра эта традиция переживает свой расцвет, причем именно в литургических текстах. Именно этот ранний представитель схоластики впервые в экзегезе начинает учитывать непосредственно особенности тех вещей, которые подвергаются символизации, создавая практически законченный репертуар аллегорически-типологических толкований, в котором отсутствует только одно – толкование конкретных литургических предметов. Этим занято уже последующее поколение литургистов в лице Амалария из Метца и Валафрида Страбона, чья деятельность непосредственно связана, по мнению Зауэра<sup>85</sup>, с потребностями проповеди Евангелия у северных народов, нуждавшихся в осмыслении уже сложившейся к тому времени христианской богослужебной практики. Зауэр особенно выделяет из многочисленного сонма писателей X-XI веков именно Амалария, подчеркивая его влияние на литературу даже позднего Средневековья, благодаря, в первую очередь, его энциклопедизму, выразившемуся, в том числе, и в использовании тогдашней «естественнонаучной» литературы в лице символических бестиариев, лапидариев и гербариев.

Но с XII века начинается принципиально новый период в истории экзегетики, «расцвет искусства толкования», связанный со стремлением к систематическому изложению материала, с желанием учитывать мельчайшие нюансы как предметного, так и смыслового порядка и, конечно же, с отказом от исключительно типологического, ретроспективного подхода. Теперь предметом созерцания и истолкования становятся назначение и свойства самих вещей в их соотношении с «идейно-литургическим содержанием», что выразилось в складывании символики, «уже не так тесно связанной с аллегорической экзегезой»<sup>86</sup>. Цель прежней экзегезы – средствами «мистически-тропологической интерпретации» создать внутри храма, понятого как Дом Божий, «образ освященного бытия», предназначенного для отдельного человека. С XII века к этому «символическому проекту» добавляется желание не только описывать и воссоздавать круг символических идей, но и находить новое, истолковывая заново храм как целое, руководствуясь некой ведущей идеей. И поэтому образ Церкви, имеющей свое начало в Раю, а завершение – в вечности, оказывается отныне необходимым обрамлением для всевозможных связей, часто глубокомысленных и удивительных, нередко наивных и произвольных, для которых «места культа» – это воплощение подобной «всеобщей композиции христианства»<sup>87</sup>. Святая Месса и годовые евангельские чтения – это всегда один и тот же образ одних и тех же идей, но рассмотренных с разных сторон<sup>88</sup>. И такого рода рассмотрение осуществляет один

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Ibid. S. 7.

<sup>86</sup> Ibid. S. 9.

<sup>87</sup> Так и хочется вспомнить в связи с этим выражением понятие *Gesamtkunstwerk*’а формально-стилистической истории искусства, что вполне резонно, если допустить (как делает это спустя полвека после Йозефа Зауэра Ханс Зедльмайр), что за структурами формальными скрываются структуры если не моральные, то уж точно символические.

<sup>88</sup> То есть, выражаясь опять-таки аллегорически, можно сказать, что вместо символической мозаики ранних литургических текстов мы теперь имеем своего рода кристаллический образ-многогранник, заключающий в себя свет Евангелия, пре-

единый «систематизирующий дух Высокого Средневековья, универсальное мышление которого несравнимо ни с каким иным временем человеческой истории». И этот же самый дух воздвиг подобное умное здание из краеугольных камней прошлых эпох, обогащающих духовные масштабы отдельного индивидуума»<sup>89</sup>. Это здание церковного знания и веры сооружается и в светской, и в богословской литературе, в литургических текстах, комментирующих Мессу, а также в проповедях и богослужебных гимнах. И все это для того, чтобы, явив Дом Божий в камне и красках, сделать его доступным взору верующего христианина. При этом «от индивидуального дарования тех или иных авторов зависит, предложат ли они этот образ окрашенным в мистические цвета, присущие действию всецелого домостроительства спасения, или дадут его в более или менее аллегорически-символическом ключе». Это и есть два основных потока средневековой символики, причем мистика более свойственна ее поздней фазе. Но среди великих представителей этой литургически-символической экзегезы<sup>90</sup> Зауэр выделяет троих – Гонория Отенского, Сикарда и Дуранда, на текстах которых он и намерен строить здание собственного сочинения<sup>91</sup>.

В связи с этим следующая – самая обширная – глава Введения посвящена историко-филологической характеристике (а заодно и биографиям) названных богословов и их текстов, что еще раз подчеркивает специфически текстологический пафос труда нашего ученого иезуита. Будучи всего лишь историками искусства, выделим из этой главы только те моменты, что касаются концептуально-методологических вещей<sup>92</sup>.

---

ломленного в Евхаристии, и отражающий его по направлению к церковному разуму.

<sup>89</sup> Ibid. S. 10.

<sup>90</sup> Среди мистиков выделяются Руперт из Дейца, Бонавентура, среди проповедников – Бернар Клервосский, среди систематиков – Альберт Великий, и особенно папа Иннокентий III.

<sup>91</sup> Дело в том, что эти три фигуры Зауэр связывает последовательным влиянием, имея в виду в конечном счете именно Дуранда, признавая его и доньше непреходящей величиной на небосклоне литургического богословия.

<sup>92</sup> Хотя некоторые чисто исторические вопросы кажутся нам и поучительными, и небесполезными в связи с дальнейшим изложением. Мы имеем в виду, конечно же, полемику вокруг Гонория из Аугустодуна, более известного как Гонорий Отенский, хотя именно в его происхождении и, соответственно, национальности можно сомневаться до бесконечности. Естественно, Зауэр уверен в его немецких корнях, не без иронии поминая мнение «французских бенедиктинцев», к которым, впрочем, следует причислить и Эмиля Маля (*Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 12-13*).

## Символическая текстология в лицах

Первым в эту ряды стоит уже упоминавшийся Гонорий, годы жизни и трудов которого Зауэр относит к первой половине XII века, называя его «истинным сыном своего времени, компилятором наипервейшего ранга», помещая его рядом с чуть более поздним Винсентом из Бовэ и замечая, что не найдется области знания, которую бы он, по его собственным словам, «не осветил ради братьев своих, от нужды книжной страждущих»<sup>93</sup>. Из литургически-гомилетических сочинений Гонория выделяются крайне популярная «*Gemma animae*», ее сокращенная версия «*Sacramentarium*» и, конечно же, знаменитое «*Speculum ecclesiae*», «Зерцало церковное», ставшее, между прочим, одним из источников вдохновения, как мы постараемся показать, и для текстов Эмиля Маля<sup>94</sup>.

«Зерцало» представляет собой не что иное, как сборник воскресных и праздничных проповедей, предназначенных для не книжных и просто малоспособных клириков, вынужденных, тем не менее, проповедовать. Причем подаются проповеди в сопровождении всевозможных дополнительных и полезных для слушателей сведений на самые животрепещущие темы (что делать, например, с неожиданными гостями или яростно рыдающим ребенком). И все это облечено в жанр рифмованной прозы для лучшего запоминания...

Проблема Гонория заключается в несоответствии явной вторичности и компилятивности его трудов – крайней степени их популярности и влиятельности. Причем самое существенное, что это влияние сказывается, в том числе, и в области изобразительного искусства, на что первым указал еще Антон Шпрингер<sup>95</sup>, несколько переоценив значение Гонория для распознавания смысла средневековых «загадок в камне и красках». Тот же Маль, по мнению Зауэра, пошел еще дальше, представив тексты Гонория как ключ, отмыкающий смысл большинства средневековых (готических) сооружений. Но тот же Шпрингер инстинктивно поставил труды Гонория на подобающее им место, заметив, что они отражают уровень среднеобразованных читателей и почитателей Гонория, а соответственно, и их «круг представлений», будораживших, в свою очередь, тогдашнее «народное чувство» и воплощавшихся в художественных образах того времени.

Для Зауэра же важен сам факт влияния Гонория на символику церковного здания. Это свидетельствует, по мнению Зауэра, о том, что перед нами не гений-одиночка, утративший связь с духом времени, и не знакомый с той атмосферой, в которой только и могли существовать всеобщие символы литературы и искусства, а человек, сохранивший под ногами почву своей эпохи и своего народа и со всем возможным «монашеским тщанием» создавший именно популярный, общедоступный труд. Хотя главные его достоинства заключены в другом: Гонорий расширил пространство типологической аллегии, но не в сторону, например, противопоставления ветхо- и новозаветной истории; он рассмотрел Священную историю целиком, и в непрерывном развитии Церкви Христовой, самый истинный образ, подлинное и жизненное содержание которой – Божия Матерь (мысль, знакомая еще раннехристианской гимнографии и вскоре ставшая общепринятой, но впервые столь четко сформулированная именно Гонорием).

---

<sup>93</sup> Ibid. S. 16.

<sup>94</sup> Стоит обратить внимание, что Маль использует этот текст не только в силу его жанра «зеркала», но и по той причине, что это именно проповедническая литература. Как мы убедимся в главе, посвященной этому великому французскому иконографу, момент непосредственного воздействия на слушателя будет для него крайне важным. Зауэр же практически не учитывает это свойство данного текста: он не иконограф, его задачи – вне проблематики собственно изобразительного искусства, вне художественной экспрессии и способности формы воздействовать на зрителя, подобно тому как проповедник воздействует на слушателя.

<sup>95</sup> Имеется в виду его эпохальная заметка «Об источниках средневековых образов» (1879): *Springer, Anton. Über die Quellen der Kunstdarstellung im Mittelalter // Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaft, 1879*. См. также: *Springer, Anton. Ikonographische Studien // Mitteilungen der k. u. k. Zentralkommission f. Denkmalförderung, V. Wien, 1860*.



И наконец, самое существенное, что тексты Гонория были предназначены для практического употребления, что означает возможное влияние их и на практику строительную<sup>96</sup>.

Сикард, епископ Кремоны, известный церковный и политический деятель (умер в 1215 г.) – следующий важнейший источник храмовой символики. Его жизнь весьма богата событиями: в частности, он совершил несколько поездок на Восток (был в Сирии, Киликийской Армении, может быть, в Палестине и, конечно же, в Константинополе, только что занятом крестоносцами; здесь Сикард налаживал совместное литургическое общение и даже служил в Св. Софии, участвуя в рукоположении священников). Зауэр характеризует его как «мужа, одаренного широким кругозором». Ему принадлежит авторство «*Mitrale seu de ofciis ecclesiasticis summa*» – своеобразного литургического руководства для духовных лиц, с акцентом не на изложении церковных обычаев, а на углубленной интерпретации их духовного содержания. То же самое мы можем сказать, между прочим, и о самом Зауэре, но с одним уточнением: его интересует интерпретация не самой богослужбной, а именно экзегетической практики, не Литургии, но Литургии.

Именно Сикард впервые вводит ставшее вскоре привычным подразделение литургического материала на четыре темы: 1) священные места; 2) священные лица; 3) священные вещи (*res sacrae*); 4) священные времена (в двух аспектах: канонические молитвенные чтения часов и церковный календарь с соответствующими праздниками)<sup>97</sup>. Другими словами, перед нами совершенно точная смысловая структура храма как такового, где *священное пространство соединяется со священным временем посредством богослужбных актов*. В сравнении с Гонорием у Сикарда куда больше всякого рода этимологических и исторических экскурсов, есть отсылки к практике восточного христианства, но нет вовсе какого-либо упоминания роли образа и темы Богоматери в экклезиологической символике. Наконец, самая характерная черта – сильнейшие моралистические интонации не столько литургиста, сколько проповедника.

Но величайший из литургистов, оцененный, правда, именно в таком качестве посмертно (при жизни он славился как канонист), – это, несомненно, Дуранд, чей «*Rationale...*» представляет собой «самый законченный синтез всего того, что Средние века о Литургии знали и чувствовали»<sup>98</sup>. Его богатая на события жизнь была наполнена и напряженным литературным творчеством, главный плод которого – авторитетное до начала XX века «*Speculum iudiciale*», которому Дуранд обязан титулом *Speculator*'a. Могила Дуранда (ум. 1296), между прочим, находится в римской церкви Санта Мария сопра Минерва<sup>99</sup>.

Главный же литургический текст Дуранда – это «*Rationale seu euchiridion divinatorum ofcium*», законченный в 1286 году. О популярности «Рационала» говорит тот факт, что это первая после Псалтири книга, напечатанная Гутенбергом после изобретения книгопечатания (всего она выдержала более 60 изданий вплоть до XVIII века). Если говорить о главной цели труда Дуранда, то следует, в первую очередь, иметь в виду желание приблизиться в своих аллегорически-символических комментариях Литургии к той самой Церкви, которая и есть Царство Божие на земле, Мистическое Тело, образованное отдельными верующими. Ни один предмет не должен быть забыт, каждый должен быть поставлен в связь со Христом, Главой Церкви, чье материальное воплощение – церковное здание, Дом Божий. Если тема труда Сикарда – Церковь и Христос, то про Дуранда можно сказать, что это Церковь как Тело Христово. Это сердцевина и мысль автора «Рационала», и всей тогдашней символики, и всего средневеко-

<sup>96</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 21-22. Зауэр, между прочим, подчеркивает, что сам Гонорий совершенно не стремился к какому-нибудь влиянию, тем более среди широких масс.

<sup>97</sup> Зауэр замечает, что это деление уже встречается у Варрона применительно к языческим мистериям и развивается Бл. Августином (Ibid. S. 24-25).

<sup>98</sup> Ibid. S. 28-29. Зауэр замечает, правда, относительно его канонических текстов, что его популярность в конце концов одолела даже строгую науку.

<sup>99</sup> Об убранстве его гробницы см. достаточно подробный рассказ в главе, посвященной концепции С. Синдинг-Ларсена.

вого мировоззрения, замечает Зауэр. Христос открывается только в единстве с Церковью как продолжении и осуществлении Его спасительных трудов.

И если мы усматриваем в труде Дуранда «всецелый мир средневековой культуры», то естественно, что этот труд не мог быть результатом его индивидуального усилия. Дуранд сам себя сравнивает с пчелой, собиравшей мед как с многочисленных трудов иных авторов, так и с того, что милость Божия явила именно ему. Следует обратить внимание, что за подобным «творческим методом» скрывается не только определенный менталитет (Зауэр в другой связи называет его «литературным коммунизмом»), но и универсальный принцип канонического мышления, связанного отношениями образца и подражания. На том же самом принципе построена и вся средневековая изобразительная иконография, концептуально-литературный эквивалент которой – тексты, подобные «Рационалу», где действуют не только символичность, но и своеобразная иконографичность, более того – иконичность, но на несколько ином – высшем уровне, где все имеет характер сакральной и мистической реальности, требующей своего рационально-символического усвоения посредством создания своеобразной вербально-текстуальной ткани, сплетенной как из нитей непосредственного литургического опыта, так и из опыта знакомства с текстами иных личностей.

То же самое мы наблюдаем и в случае самого Зауэра: не случайно после тщательного изложения жизни и творчества авторов, представляющих, так сказать, первоисточники, следует не менее подробная историография: это уже, так сказать, извод исходных иконографических символических схем и, фактически, уровень научной иконографичности. А *символика научных текстов* – это уже, вероятно, наша забота.

Но в любом случае остается не совсем ясна судьба собственно архитектуры, ради которой все и затевалось...

Тем не менее на непродолжительное время остановимся на историографической части, ведь именно в ней, как и полагается, Зауэр со всей определенностью формулирует свои собственные цели и задачи, которые, как мы убедимся, и спустя сто лет не кажутся слишком устаревшими.

Фактически, «литература о средневековой символической церковной архитектуре» начинается с того момента, как *заканчивается сама традиция* этой самой символической архитектуры, то есть с XIV века, когда приходит конец средневековому символическому мышлению. Зауэр прямо подчеркивает, что условие существования символической архитектуры – «конвенциональное мышление», основанное на традиции. Стремление к самостоятельному мышлению и чувствованию приводит к тому, что «скоро старые конвенциональные формы перестали замечать и понимать»<sup>100</sup>. И если XV-XVI века – время символического бесплодия, то XVII-XVIII века – время холодного равнодушия и непонимания<sup>101</sup>. Лишь XIX век обнаруживает интерес к средневековому мышлению, и возникают первые опыты описания, систематизации и осмысления символической традиции<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Ibid. S. 38.

<sup>101</sup> Зауэр как истинный представитель «Общества Иисуса» не упускает возможности выпустить несколько критических стрел в адрес бенедиктинцев-мавристов во главе со знаменитым Монфоконом, действительно считавшим, что готические постройки относятся к меровингскому времени. См. главный труд последнего: *Montfaucon. Monuments de la monarchie française*. Paris, 1729-33. 5 vols. folio.

<sup>102</sup> Зауэр с искренней благодарностью упоминает исследования Кайе и Мартана, Монталамбера, Рио, Озанам, дома Питры, графа де Бастара, Фелисии д'Аизак и того же Дидрона, чьи труды, впрочем, страдают одним общим недостатком: отсутствием всякой попытки углубиться в «величественные взаимосвязи средневекового мышления». Единственный подлинный систематик из этого ряда – аббат Обер, который со своим «усердием пчелы», казалось бы, окончательно исчерпал всю проблематику. Но не тут-то было: является Эмиль Маль, для которого, между прочим, вся вышеперечисленная традиция кажется менее достойной благосклонного внимания. См., например: *Cahier and Martin. Melanges d'archiologue, d'histoire et de litterature*. Paris, 1847-56. 4 vols; *Bastard (Cte. de), Études de symbolique chrétienne*. Paris, 1861; *D'Ayzac (Mme. F.), Les Statues du porche septentrional de Chartres, and the sequel Quatre animaux mystiques*. Paris, 1849; *Didron, N.-A. L'iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris, 1844.

С Эмиля Маля начинается новая страница в историографической традиции: он впервые попытался расширить и развить теорию Виолле-ле-Дюка о «мирском искусстве» Средних веков, соединив ее с тогдашним литургическим богословием<sup>103</sup>. В Германии научно-систематизирующая традиция церковной археологии достигает своего апогея в трудах Фердинанда Пипера с его «Введением в монументальное богословие» (1867). После этого, по мнению Зауэра, наступает время Антона Шпрингера, обозначившего новое направление исследований.

Интересно проследить, как Зауэр описывает эти перемены. Прежде довольствовались просто поиском комментариев в вещах литературных на вещи изобразительные. Кайе ввел практику сбора всех возможных (и невозможных) литературных и культурных свидетельств на данное произведение безотносительно ко времени, стадии развития и происхождению этих литературных, мифологических и прочих источников. Именно подобное желание перелопачивать «всю северную мифологию ради романских гротесков» вызвало негативную реакцию Шпрингера, в своих известных «Иконографических исследованиях» (1860) обратившего внимание на то обстоятельство, что существует «живая взаимосвязь между искусством и культурными воззрениями того или иного времени». Шпрингер предложил самым непосредственным образом отделять то, что в произведении искусства прошлого принадлежит более раннему времени и служит в данный момент чисто декоративным целям, от того, что непосредственно репрезентирует конкретное представление. То, чего не было в сознании народа, не могло быть и в искусстве. Развитие тех или иных представлений имеет следствием перемены в художественных типах. Подобные явные гегельянские положения шпрингеровской теории нашли себе практическое воплощение, по мысли Зауэра, во всех последующих иконографических исследованиях (и прежде всего – добавим от себя – в книге самого Зауэра). И та же Литургия в сознании народа присутствует не в виде ученой схоластической символики, а в форме проповедей и гимнов. Эта замечательная идея о том, что строительное искусство Средних веков, тот же феномен собора, требует иных комментирующих источников, более ориентированных на простое и непосредственное восприятие, более учитывающих особенности народного или, лучше сказать, низового сознания, – этой мысли суждено было большое научное будущее, начало которому положил тот же Эмиль Маль.

Тем не менее этим не отрицается важность и литургически-экзегетической традиции, которая, фактически, превращается не в буквальный смысл той или иной постройки, как это казалось прежде, а в смысл дополнительный, переносный и буквально аллегорический. Литургия же как обряд, молитва и гимнография, соборное пространство как место прежде всего проповеди – подобные уровни значения оказываются непосредственными и, что важно для архитектуры, функционально значимыми, то есть заложенными в постройку при ее возведении. Именно эти смысловые слои являются, так сказать, «интендированными», являясь прямым значением сооружения – значением как назначением. И вся эта будущая концептуальная проблематика, как выясняется, присутствует в скрытом, свернутом виде у Шпрингера, а значит, и у его последователя – Йозефа Зауэра. Хотя последний называет и других продолжателей дела Шпрингера. В их числе, например, П. Вебер, в своей работе «Духовный театр и церковное искусство в их взаимоотношении...» (1894) еще до Маля указавший на роль «духовной драматургии» в процессе складывания скульптурного убранства готических порталов. Но особое место Зауэр отводит своему учителю – Ф. Кс. Краусу, обратившему внимание на возможность сведения всей разветвленной средневековой символики к простейшим первичным и базовым формулам. Это прямой путь, прямо ведущий к иконографии архитектуры, понятой как семантика архитектурной типологии (см. об этом ниже). Но главное достижение Крауса состоит в том, что он в качестве всеобъемлющего источника смысла не только средневековой

<sup>103</sup> Отдельно добрых слов удостоивается у Зауэра Гюйсманс со своим «Собором», появившимся в том же 1898 году (Huysmans, J.-K. Le Cathédral. Paris, 1898).

архитектурной, но и вообще образно-символической – как вербальной, так и визуальной – традиции предложил рассматривать именно Литургию, вообще богослужение, имеющее не только пространственно-храмовое, но и историко-временное измерение, в частности, в форме годового богослужебного круга, последовательность событий которого как раз и вдохновляла ученых литургистов и экзегетов-символистов в своих комментариях углублять ее смысл. И церковное здание – это «действенное выражение» подобного глубинного литургического смысла.

И из всего сказанного вытекает собственная задача Зауэра: «исчерпывающее и систематическое исследование символических элементов Дома Божия в их происхождении, последовательном развитии, в их применении в искусстве и в их соотношении со средневековой культурой в целом»<sup>104</sup>.

Эта задача требует выполнения ряда существенных пунктов, то есть известной исследовательской программы, которой мы вкратце коснемся, ибо это есть и методологическая программа, причем довольно универсального применения. *Первый* пункт этой программы гласит, что в текстах тех или иных ученых литургистов слышится глас «духа времени», в них фиксируется сумма идей, отсылающих к тому или иному столетию. Другими словами, исторический взгляд на рассматриваемые вещи необходим в такого рода исследованиях символики, имеющей как внеисторические, так и сугубо исторические измерения. *Второй* момент касается того, что было бы заблуждением воображать, будто Дуранд и иже с ним писали свои тексты в качестве справочника для художников. Это вовсе не есть, так сказать, «символико-тектонические» подлинники, подобные подлинникам иконописным. Эти тексты подобны произведениям искусства в том смысле, что те и другие в равной степени суть «эхо представлений своего времени». Более того: можно даже допустить, что сами литургисты были под впечатлением от художественных произведений, хотя и последние несут в себе «следы влияния символических интерпретаций», как выражается Зауэр. Осторожность его достойна уважения и подражания, ибо он решительно оставляет без ответа «принципиальный вопрос об отношении символического искусства к символическим идеям (то ли символическое мышление решало и определяло процесс создания художественного образа, или творение художника само стимулировало проявление неосознанных идей [unbeabsichtige Gedanke])»<sup>105</sup>.

Тем не менее остается несомненным следующее положение: церковное здание представляет собой «место действия мистических литургических процессов, наполненных идеями и символами, и тем самым оно само оказывается носителем еще более высоких идей, связанных с этими процессами»<sup>106</sup>. Принимая это положение, мы обнаружим и в более раннее время «множество, закрепленных за церковным зданием символических представлений, чьи законы учитывались при возведении новой постройки»<sup>107</sup>. А с другой стороны, нетрудно встретить такие толкования, которые возникали по следам уже готового здания, приписывались ему, так сказать, по факту и лишь, например, в позднее Средневековье закреплялись за церковной постройкой в качестве ее значения. Другими словами, сами по себе следы той или иной экзегезы ничего не говорят, важно выяснить их статус и происхождение.

Наконец, *последний* пункт программы касается того, что сама по себе экзегеза, символическая интерпретация – это проявление того или иного «состояния культуры». Это довольно тонкий момент, если понимать и принимать его непосредственно: именно процессы истолкования, способы обращения со значением выявляют процессы и состояния культуры, а не собственно памятники, которые сами по себе молчаливы и потому лишены смысла. Только экзе-

<sup>104</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 47.

<sup>105</sup> Ibid. S. 49. Все это напоминает, несомненно, «символическое искусство» Гегеля. См. в этой связи: Podro, M. Op. cit. P. 17-30.

<sup>106</sup> Sauer, Op. cit.

<sup>107</sup> Ibid.

гет-комментатор – неважно, литургист или историк искусства, – только он заставляет памятник говорить – напоминать о себе и о том или ином смысле.

## Экзегетическая типология и символическое описание

И вот после всех подобных уточнений только и начинается изложение собственно архитектурной символики, как она представлена в текстах заявленных авторов. И снова, прежде чем перейти к самой символике, по мнению Зауэра, следует «обсудить целый ряд общих позиций», которые суть в известном смысле слова те самые принципы, на которых «покоится все здание духовного созерцания церкви»<sup>108</sup>. Эта фраза представляет собой саму суть того метода, который, скажем сразу, весьма достойно представляет Зауэр. Речь действительно идет о созерцании, о медитативном опыте, построенном на внимательном, вдумчивом, углубленном и творчески-продуктивном переживании некоторых вещей, наполненных смыслом и значением. И не просто наполненных, но и переполненных, изливающих его вовне. Собственно говоря, речь идет о прочтении некоторого текста, об усвоении некоторой текстуальности, некоторого дискурса, значимость которого сродни значимости самой жизненной ситуации, в которой пребывает читатель-«перечитыватель». Это чисто герменевтическая ситуация, заставляющая Зауэра предвзирать собственно символику достаточно детализированным разговором о Св. Писании и его истолковании, ведь «начатки символики заложены в текстах Ветхого и Нового Заветов»<sup>109</sup>.

Апостол Павел первым подал пример типологического и аллегорического использования Писания. Церковь и хранила, и развивала этот подход, и использование Литургией соответствующих библейских мест происходит «не в буквальном, историческом, но в переносном смысле». Сакральный топос налагается на риторический (проповеднический!) троп – так можно описать в кратком виде всю ситуацию средневекового символизма. Чуть развивая этот момент, можно сказать, что смысл Писания буквально *переносится*, накладывается на смысл Литургии, и вслед за этим подобный метафорический импульс передается и пространству церковного здания, собора, понятого как сумма священных мест, *обращенных* в сторону верующего – внимающего и воспринимающего посетителя храма.

Переносный смысл в данном случае означает противоположность прямому, который для Писания есть смысл исторический, предполагающий тот порядок событий, порядок повествования, череду частей («мест»), которые имеются в самом Писании, в его первоначальном составе и контексте. Но само ли Писание является первичным источником для всевозможных символических, художественных и литературных мотивов? Или есть что-то иное, например традиция, выраженная в Литургии? О первичном значении Писания можно говорить до тех пор, пока богослужебное чтение Писания оставалось столь же прямым и последовательным. Но когда возникает практика выборочных и перегруппированных чтений (например воскресных), то тогда мы безоговорочно должны признавать в качестве источника именно эту литургическую традицию. Только «литургическое использование» Писания объясняет склонность группировать, соотносить священные события и факты, далеко отстоящие друг от друга, и, наоборот, разделять и противопоставлять родственное и близкое. Таково происхождение символическо-ассоциативного метода, который не может быть иным, ибо таково свойство источника: он сам символичен и иносказателен. Комментарий Литургии не может не быть метафорическим.

В целом же Зауэр подобное литургическое обращение с Писанием называет методом преобразования внутреннего содержания текста. Происхождение подобного метода ведет далеко в античность, но тем не менее, христианство знает несколько, как говорит Зауэр, «главных разновидностей понимания и передачи смысла Св. Писания». Этих разновидностей традици-

---

<sup>108</sup> Ibid. S. 50.

<sup>109</sup> Ibid.

онно насчитывается четыре – исторический, аллегорический, тропологический и анагогический смыслы<sup>110</sup>. Интересно, как Зауэр – в данном случае вслед за Дурандом – характеризует эти, в общем-то, известные способы толкования. Исторический смысл предполагает понимание вещей и событий согласно буквальному значению сообщения. Аллегория добавляет к речи иной смысл, отличный от «обычного, естественного значения слова». Тропология обозначает морализирующий способ говорения, истолкование с точки зрения морали тех самых слов, которые в естественном смысле означают нечто иное. Близкий к аллегории анагогический смысл предполагает поиск в тексте метафизических отношений или к сверхземному, или к Церкви. Примечательно, что Сикард видит как раз в аллегории способ выявления «тайн Церкви», а анагогический путь ведет исключительно к потусторонним вещам. Но в целом эти четыре способа толкования – общее достояние средневековой экзегезы, берущей свое начало в недрах эллинистической науки и продолженной и Оригеном, и Иеронимом, и Бл. Августином, а в поэтической форме зафиксированной Данте. Но уже Августин, а затем и Фома с Бонавентурой указывали на тот момент, что одно лишь буквальное значение имеет доказательную силу, с него следует начинать процесс понимания и лишь оно одно – обязательно. Не все тексты с необходимостью «четырёхзначны» и потому не все следует толковать по всем четырем направлениям.

Главное же следствие или, лучше сказать, практическое применение подобной экзегетической схемы – это типологический взгляд на отношение между Ветхим (образом) и Новым Заветом (реальностью). Это тот самый параллелизм, который нередко приводил к утрате уникальности именно евангельского провозвестия. Фактически, перед нами способ распределения всего текстового материала Писания по определенным категориям, отражающим, между прочим, те или иные представления об истории и при этом не учитывающим «первоначальный контекст и смысл» используемых мест, образов и мотивов.

Говоря же об общих законах, управляющих подобным подходом к Писанию, следует выделить принцип использования предельно внешних отношений и подобий ради установления внутренних, духовных и органических связей. Даже наблюдения над отдельными словами, взятыми из разного контекста, могут способствовать установлению подобных «отношений обмена» между отдельными содержаниями. И действительно, экзегеза зачастую представляет собой именно *обмен смыслом* через смену точек зрения: под разным углом проступает тот или иной слой значения, каждый из которых как бы полупрозрачен.

Но можно посмотреть шире и увидеть в этих методах определенные экзегетические стратегии и даже соотнести их с тем или иным временем (от раннего христианства и до XIII века – символическое направление, которое отчасти перекрывается типологическим, с XV века – его сменяющее историческое). Нечто подобное, но с иной теоретической подоплекой мы найдем у Гюнтера Бандманна, но уже Зауэр подвергает эту схему критике с точки зрения социального назначения той или иной формы экзегезы. Он обращает внимание на довольно механический и зачастую внешний характер той же типологической практики толкования, предназначенной для «доступного поучения, адресованного малообразованному человеку»<sup>111</sup>. Самое наглядное выражение этой тенденции – т. н. «народные книги» позднего Средневековья, полные самых неожиданных и чисто внешних аллегорий и параллелей. Это все та же проповедь, предполагающая не столько толкование, сколько адаптацию смысла, сознательно отделенного и «отдаленного» от первоисточника. Но совершенно особая тема – толкование Писания в контексте мистического опыта, где многое зависит от «душевного настроя» автора.

<sup>110</sup> В конце концов, и методы искусствovedения можно классифицировать как «разновидности» отношения к материалу, то есть как интенциональные модальности дискурсивного порядка.

<sup>111</sup> *Sauer, Josef*. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 61.

Итак, что же такое эта четырехчастная схема: структура самого текста или механизм толкования, понятого как способ преобразования смысла? Ответ на подобный вопрос предполагает допущение взаимовлияния текста и его читателя. И слои смысла стимулирует выбор одного из методов, и примененный метод, в свою очередь, тоже способен выявить доселе скрытый слой. Но остается пока еще без ответа вопрос, *а не может ли метод и создавать уровень смысла?* Быть может, существует собственно текст на уровне буквального значения, и к нему добавляются уровни, полученные посредством его преобразования под воздействием того или иного способа рассмотрения?

Но в любом случае мы имеем дело с *типами* значения, подобная типология есть тоже метод – самый распространенный и популярный в Средние века и предназначенный для выстраивания системы соответствий-параллелей, прежде всего между ветхозаветным и новозаветным материалом, а также между отдельными сюжетами, предметами, персонажами, идеями и т. д. Суть типологического параллелизма заключается именно в приеме типологизации, сведения материала к набору формальных типов, из которых выстраиваются те или иные конструкции-схемы, заполняемые, в свою очередь, конкретной семантикой. Это метод комбинаторики, оперирования и манипулирования смыслом, и совершенно показательно, что его самое типичнейшее проявление – числовая символика в широком смысле слова, система чисто количественных отношений, способных подчинить «наимельчайшие частности», присущие семантике любого происхождения. «Числовое равенство было поводом сопоставлять предметы и события, по природе гетерогенные, и выстраивать внутренние отношения на основании чисто внешнего подобия»<sup>112</sup>. Числу можно назначить любое значение, как носитель такового оно вполне нейтрально и потому удобно. По этой причине числовые отношения сравнимы с конструкцией в архитектуре. Да и вообще семантика, превращенная в арифметику, хорошо приспособлена к архитектурной практике...

Одновременно мы должны признать, что числа обладают порядком, последовательностью, которая является аналогией, подобием конструкции, структуры, иерархии. И в данном случае этот порядок задает и отношения повествовательные, дескриптивные и дискурсивные, что прекрасно видно на примере текста того же Зауэра, который *не может не изложить* всю последовательность числовой символики от единицы и до сорока (естественно, с пропусками). Подобный числовой ряд, можно сказать, обладает настоящей завораживающей силой, он подчиняет и того, кто его выстраивает, и того, кто следует за этим построением (и того, кто *считает*, и того, кто *считывает*), считая, что он добровольно следует за всеми этими числовыми рядами и – что не менее существенно, – числовыми ритмами. Эта ритмика числа обладает своей особой, в том числе и дидактической, суггестией, дополняющей чисто «духовные ценности» подобного символизма и позволяющей выстраивать на числовом основании и физический, и моральный миры, делая их непосредственно доступными и для духовно не подготовленного зрителя<sup>113</sup>. При этом, несомненно, понимание внутреннего содержания числа доступно не всякому, оно требует подготовки, и открывается в полной мере лишь в приложении к Дому Божию, как справедливо замечает Зауэр<sup>114</sup>.

Ведь только в структуре церковного здания вся подобная символическая типология и нумерология обнаруживает свою функциональную наполненность, определяя и конструкцию, и пропорционирование, и ритмику форм и прочее. Но главное, с точки зрения уже архитек-

<sup>112</sup> Ibid. S. 62.

<sup>113</sup> Ibid. S. 86.

<sup>114</sup> Ibid. S. 87. Но относятся ли к «внутреннему содержанию числа» пифагорейски-музыкальные коннотации? Их неупоминание Зауэром говорит не столько об их недоступности ученому иезуиту, сколько о неуместности, во-первых, для средневекового контекста (в отличие от Ренессанса), во-вторых, для литургического богословия (в отличие от богословия, например, мистического). См.: March, Lionel; Wittkower, Rudolf. Architectectonics of Humanism: Essays on Number in Architecture. New York, 1998.



турной иконографии, мы обнаруживаем глубокие и экзегетически, можно сказать, неизбежные соответствия между архитектурными элементами и вышеописанной типологией. Стоит заметить, что Зауэр в отличие от иных авторов (того же Грабара) не склонен обольщаться относительно природы этих типов, всегда помня о том, что они искусственного и происхождения, и предназначения. Кстати говоря, мы в данный момент вовсе не обсуждаем происхождение самой типологии как таковой: ни психологические, ни эстетические, ни логические корни подобного феномена.

## Нумерология и пространство

Однако числа обладают одним очень неудобным свойством: их символическое значение и ценность имеет вполне конвенционально-религиозный характер, и, когда пропадает вера в число как элемент Божественного миропорядка, тогда остается символика несколько иной природы, символика частей света, «более прочно увязанная в духовной и чувственной жизни человечества». Эта символика соответствует природному чувству человека, хотя с небесным сводом связаны не только представления о свете, тепле и новой жизни, но и представления о «более возвышенных сущностях» и о небе как источнике блага (или его противоположности). Другими словами, задолго до христианства «естественный человек» уже знал символическое толкование частей света. И применительно к христианству речь идет не о содержании представлений о востоке, западе, севере и юге (в этом христианство не сказало ничего нового), а о «практическом применении» этих символических знаний, например, в ориентации церковного сооружения.

Но один момент все-таки был принципиально новым: это отождествление концов Креста с четырьмя сторонами или частями света. Тем самым в привычные характеристики мироздания вносятся сугубо моральные оценки и идея Божия Промысла: ведь согласно этой традиции Христос был распят лицом на Запад и спиной на Восток. Тем самым Господь отвернулся от Иерусалима, эра Ветхого Завета закатилась, вперед выступают бывшие язычники. Сама ориентация Креста, таким образом, обозначает переломный момент мировой истории, полный пугающего трагизма. Первым всю эту пространственно-небесную поэтику Креста описал Рабан Мавр, положив начало всей средневековой строительно-архитектурной символике.

Другими словами, символика пространственных векторов в их соотношении с явлениями небесными и земными, в том числе и связанными с земной поверхностью, дает ориентацию и в реальном пространстве, и в его интеллектуально-духовной проекции. Отсюда полная смысла связь между элементарным положением здания в пространстве и его назначением, функцией. Внешняя ориентация отражается и во внутреннем устройстве церковного здания, в смысле его внутренних членений и направлений, что предполагает и просто задает определенный порядок движения присутствующих в храме. Особенно это касается перемещений священника. А в целом, конечно же, все это отражает пространственную динамику богослужения, в частности чтение Евангелия, когда направление, обращение читающего диакона или священника отражает именно проповедническую интенцию всего храмового пространства и богослужения<sup>115</sup>.

Понятно, что за этим стоит не только связь севера и юга, но и более универсальная – правой и левой стороны. Последние связи по смыслу крайне конвенциональны: левая сторона – это земная жизнь, правая – обращенность к иному миру, хотя восходят они к соответствующим эсхатологическим местам Евангелия, когда на Страшном Суде праведники и грешники будут разделяться именно одесную и ошую Христа.

Пример пространственного символизма, пусть и выраженного в форме направлений и ориентаций, доказывает одну очень существенную вещь: символика как таковая прямо не была связана с архитектурой, она ее превышает, объемлет собственно сооружение и прони-

---

<sup>115</sup> Отдельная и крайне принципиальная по своей значимости тема (особенно в контексте литургической реформы II Ватиканского собора) – это местоположение священника у престола на разных этапах развития Мессы. См.: *Nußbaum, O. Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000. Eine archäologische und liturgiegeschichtliche Untersuchung. 2. Bde.* Bonn, 1965. Подробнее – *Куницлер, Михаилъ. Литургия Церкви [1995].* Пер. с нем. Е. Верещагина. Т. 1. М., 2001. С. 276-277 (автор подчеркивает, между прочим, что положение *versus altare* и исторически, и литургически вполне приемлемо, хотя после литургической реформы повсеместно распространено *versus populum*, отвечающее более ранней и ныне возобновленной практике).

кает внутрь его. В подобной ситуации скорее архитектура будет содержанием этого символизма, конкретным наполнением подобного символического пространства или, лучше сказать, среды, обладающей своей размерностью, своей динамикой и т.д. Зауэр вспоминает и символизмы иного порядка. В частности, тех же природных элементов, то есть материала, камня, если брать земной храм, или самоцветов, если иметь в виду Небесный Иерусалим. Это и символизм «мистической ботаники», превратившейся в позднее Средневековье в «самый настоящий чудо-сад Божией Матери». Нельзя забывать и символическую зоологию «Физиолога» и многочисленных бестиариев. Все эти вещи обладают собственным сокровенно-мистическим смыслом независимо от архитектуры. И в практически непрерывный ряд такого рода священных по смыслу вещей включается – в какой-то момент – и архитектура.

С одним, впрочем, существенным уточнением: она сама в себе содержит целую череду предметов, элементов, частей и деталей, составляющих и ее убранство, и просто устройство. Поэтому как всеобщая природно-космическая символика представляет собой среду, внутри которой можно обнаружить и архитектуру, так и последняя, в свою очередь, становится вместилищем предметной символики меньшего масштаба.

Именно этому символизму посвящена самая обширная часть книги Зауэра, отражающая в своей крайней детализированности не столько структуру церковного сооружения, сколько потребность создания его *словесного эквивалента*, в котором можно заново пережить архитектуру как плод и строительных, и экзегетических усилий. И все это, как неустанно напоминает Зауэр, – под знаком Литургии и в свете исторического развития.

Мы, к сожалению, не можем проследить столь же подробно вслед за Зауэром содержание всей символики, но выяснить содержание того текста, который создает по поводу данной символики сам Зауэр, – наша непосредственная задача...

И начинается «строительство» подобного символического здания с выяснения тех *имен*, которые приписываются церковному зданию уже первыми авторами в лице Климента или Оригена. За именованием, отражающим «естественное значение», скрываются «духовное представление, более глубокие идеи», так что нередко имя церковного сооружения – это уже «переносное обозначение, используемое лишь при рассмотрении идеального значения». То есть уже наименование – ключ к невидимым и не буквальным слоям смысла, и подобные отношения суть истинный фундамент всякой архитектурной, тем более сакральной символики и одновременно – всякого описания (в том числе и иконографического).

У Зауэра, когда он говорит о происхождении подобных именовании, мы наблюдаем известную и в данном случае вполне уместную теорию о происхождении священных имен из священного трепета, связанного с переживанием сакрального и перенесенного с самого сакрального на место его явления, то есть на место теофании. Но исторически мы имеем здесь проблему сугубо архитектурную: ведь до некоторых пор ранние христиане не имели собственно церковного пространства, «религиозного культового здания, возведенного и устроенного непосредственно и исключительно для этой особой цели»<sup>116</sup>. Подобное обстоятельство означает, что до тех пор, пока «богослужебные практики» осуществлялись в иудейских молельных домах, частных жилищах или в иных «импровизированных пространствах для молитвы», – до тех самых пор невозможно говорить о «собственной символике христианского Дома Божия», что, соответственно, не предполагает у авторов того времени описания и толкования подобных «мест собраний»<sup>117</sup>.

Тем более интересны «мельчайшие следы» тогдашнего восприятия Дома Божия. И если Ипполит Римский говорит об истинной Церкви исключительно в духовном, нематериальном ее измерении («общность живущих по истине»), то для Оригена, равно как и для Лактанция,

<sup>116</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 98-99.

<sup>117</sup> Ср. об этом в главе о Дайхманне – в совсем ином ключе.

существует понятие «церковное здание». В любом случае речь идет о процессе переноса обозначений, предназначенных для Церкви как единства верующих, на церковь как «место собраний» (такоже значение и слова «синагога», и его греческого эквивалента «экклесия»). В этом процессе переноса имени заключена «основная мысль» всякой церковно-архитектурной символики: «материальная церковь есть отображение Церкви другого – духовного – измерения»<sup>118</sup>. «Духовная церковь» выступает в качестве понятия, постоянно открытого для символизации и наделяемого «новосозданными атрибутами».

Эти атрибуты, добавим мы, представляют собой собственно архитектуру, так сказать, материальную оболочку, доступную для внешнего взора плоть, предназначенную для внутренней, духовной структуры, открываемой внутреннему созерцанию. Тем не менее по закону метонимии эти два аспекта значения по ходу символического толкования уравниваются и становятся эквивалентными.

Но существует и более сложный символический ряд, связанный с новозаветным образом экклесии как Тела Христова. Будучи подробно развит в учении апостола Павла, подобный образ имеет два фундаментальных аспекта: «действительное, материальное Тело Спасителя» в его отношении ко Второму Храму, и «мистическое Тело в его отношении к духовной Церкви». Эти два сравнения имеют внешними членами постсоломоновский Храм и духовную Церковь, а «внутренним фактором» – «Тело Христово в двояком понимании». Так выражается Зауэр, имея в виду литературно-риторический аспект этой символической комбинаторики. Другими словами, образ Тела Спасителя выступает «связующим звеном» между, с одной стороны, материальным – и ветхозаветным – Храмом и, с другой стороны, Церковью в мистическом – новозаветном и, в конечном счете, эсхатологическом ключе. Но при этом в раннехристианской литературе невозможно найти непосредственное отождествление церковного здания с Мистическим Телом Спасителя, что, казалось бы, сделать не так-то сложно. Везде мы встретим лишь одностороннее подчеркивание ветхозаветного прообраза церковного здания во всех его типологических аспектах (и Ноев ковчег, и ковчег Завета, и скиния, и сам Храм Соломона). Как говорит Зауэр, при описании и константиновских построек, и сооружений позднего Средневековья – везде звучат одни и те же библейские слова (прежде всего – о краеугольном камне). Фактически, это символика не столько архитектурная, сколько текстуальная, вербальная, которая, по мнению Зауэра, издревле формировала само восприятие церковного сооружения. И подобный тип восприятия возвращал всякого зрителя и толкователя в ветхозаветное прошлое «иудейского Храма».

Но этот взгляд дополнялся и обогащался принципиально иным воззрением – сугубо новозаветным и связанным уже не столько с исторической, сколько с мистической стороной дела. Речь идет, конечно же, о видении Нового Иерусалима. Соответствующее место в Откровении св. Иоанна Богослова дает образ свершившегося Царства Божия, наиболее совершенную форму Богообщения, когда Сам Господь пребывает посреди своей Церкви. И этот идеальный Храм пронизывал своим светом церковное здание, позволяя перетолковывать материальное в духовном ключе. И совершается этот процесс литургическим способом, в богослужебной форме, по ходу чина основания и освящения храма, когда эти символические отношения фиксировались и – почти что буквально – закладывались в архитектурно-сакральную символику. Тем не менее, и здесь мы пока еще не видим Евхаристической темы, то есть, если говорить конкретно, совмещения символизма Таинства и символизма пространства. Место сакральное еще не воспринимается местом сакраментальным – быть может, из-за особенностей раннехристианской архитектуры...

Наконец, еще один аспект символики – тропологический, когда храм истолковывается в моральном смысле, сравнивается с человеческой душой. Основания для такого подхода –

<sup>118</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 100.

соответствующие места из апостола Павла (1 Кор, 3, 16, 17), развитые уже Оригеном и Бл. Августином, для которого, в частности, сердце человека – алтарь храма души<sup>119</sup>. И ничего удивительного, что подобный этико-мистический подход очень рано совмещается с историко-типологическим, в результате чего возникает образ человека как носителя уже знакомой нам ветхозаветной типологии. И если объективизированный аллегоризм развитого Средневековья отчасти утратил этот взгляд, то позднесредневековая индивидуализированная мистика имела особый вкус к таким образам, что в последующее время только усугубилось в контексте ренессансной гуманистической религиозности с ее культом исторической и одновременно человеческой памяти<sup>120</sup>.

Зауэр вполне резонно замечает, что раннее христианство положило практически исчерпывающее тематическое основание всей последующей символической традиции. Мы со своей стороны должны отметить, что обсуждаемые и комментируемые Зауэром темы столь же основательны и неизменны с точки зрения последующей историографической и концептуальной традиции. В связи с этим позволим себе чуть более сжатое изложение собственно Зауэра и чуть более расширенные наши комментарии, полезные для последующего изложения...

---

<sup>119</sup> Ср. иконологический подход к подобной теме: *Vinken, Pierre J.* *The Shape of the Heart: A Contribution to the Iconology of the Heart.* Amsterdam – London, 1999.

<sup>120</sup> *Sauer, Josef.* *Die Symbolik des Kirchengebäudes...* S.105. Обращаем внимание на то, что включение в процесс истолкования не только пространства храма, но и пространства души дает замечательные и многообещающие перспективы уже в контексте современной герменевтики, хотя начало тому – иконологически-антропологическое у того же Бандманна, который опирается на Эриха Ротхакера.

## **Литургические темы символического толкования: материальность, телесность, возведение**

И самая продуктивная тема обнаруживается в самом начале разговора о «символике церковного здания в средневековой литературе». Ссылаясь на Дуранда, Зауэр указывает, что цель символического толкования, в конечном счете, – понимание совершающейся в храме Литургии, которая составляет «наиболее сокрытую и неповторимую жизнь Церкви». И понимание этой таинственной сердцевины церковного бытия невозможно без изъяснения того места, на котором Литургия совершается, с которым она связана, как душа с телом.

Другими словами, архитектура есть материальное, телесное условие духовных процессов. Продолжив и развив эту метафору, нетрудно получить крайне существенную и полезную идею того, что содержание архитектуры требует к себе и буквального отношения: это все то, что происходит, случается, присутствует и размещается внутри храма, внутри архитектурного пространства, все то, что ему принадлежит, что его выявляет и что, быть может, рассматривает и само пространство в качестве своей атрибутики, как одно из своих свойств.

Но и с точки зрения внешних свойств церковное здание возможно толковать и духовно, и одновременно материально и буквально. Тождественность наименований, применяемых для обозначения как собственно церковного здания, так и Церкви как «единства верующих, посредством единого служения призванного и собранного народа», – подобное общее имя («церковь», *ecclesia*) позволяет видеть в материальной церкви, в вещественном и телесном сооружении, в зримом Доме Божием, составленном из камней (и прочих элементов – добавим мы), «подходящий образ» христианской общины в той мере, в какой она сама составлена органическим порядком из различных и разнообразных людей, этих подлинных живых камней. Оба смысловых поля – материальный и духовный Храм – составляют «внутреннюю связь» на основании общей идеи «органического *построения* из отдельных элементов».

Этот фундаментальный смысл действительно лежит в основании практически любых дискурсов, и крайне существенно, что он на самом деле способен объединять телесное, зримое, осязаемое, сделанное, изготовленное, в конце концов, художественное с незримым, нематериальным, духовным, интеллигентным, просто психологическим. Более того, материальное можно рассматривать как конкретизацию, осуществление, реализацию замысленного, задуманного, почувствованного и пережитого. Кроме того, опять же *телесность* – или метафорическая, или сакраментальная, или реальная – выступает *связующим звеном* этого символизма: можно сказать, что храмовое здание, будучи само телесным не только материально, но и индизонательно (виртуально), способно включать в себя буквально телесность молящихся, просто присутствующих в нем. Отдельный вопрос, который будет решаться нами в последующих главах, – какова степень включенности в эту храмовую телесность человеческой телесности: не только в качестве буквального контента-содержимого, но и в роли вышеуказанного содержания – активного фактора, формирующего само устройство, структуру хотя бы внутреннего пространства посредством актов восприятия, созерцания, движения и т. д.<sup>121</sup>

Еще один аспект единства и взаимодействия телесного и духовного возникает благодаря применению типологического метода. Универсалистское мышление, свойственное церковному сознанию, как считает Зауэр, не могло не предполагать, что устройство культовых мест в христианстве санкционировано и узаконено ветхозаветными образцами – Скинией и Иерусалимским Храмом. И в том и в другом примере сразу бросается в глаза двухчастное

---

<sup>121</sup> Нетрудно заметить, что все это есть проблематика феноменологическая и гештальтистская, и она предельно актуальна при любом разговоре о герменевтике архитектуры. Но не менее существенно, что уже средневековая литургическая экзегетика знает эти темы и пользуется ими.

членение, повторенное в христианском церковном здании в делении на алтарь и неф. Первое пространство предназначено для клира, для активной части участников богослужения, а второе пространство связано с пассивным народом, который «молится и внимает». И подобное двоякое устройство есть образ также двойного способа и пути спасения – *vita activa* и *vita contemplativa*. Иначе говоря, и здесь мы видим в устройении, в структуре храмового пространства отражение, символизацию соответствующих состояний человеческой души (можно сказать, сознания), имеющих, по сути, сакраментально-экзистенциальный характер, так как участие в таинствах определяет и жизненную ситуацию, и возможности верующего.

Еще одна сугубо строительно-архитектурная тематика, извлекаемая из ветхозаветных реалий и превращаемая в христианский символизм телесного и духовного (душевного), – это три материала, использованные при строительстве Иерусалимского Храма. Этим трем материалам, веществам соответствуют три сословия внутри единого народа Божия. Если золото символизирует жизнь созерцательную, а дерево – активную, то камень – жизнь священническую, как это толкует Гуго Сен-Викторский.

Типологический символизм имеет и собственно исторический, темпоральный аспект, связанный с сопоставлением Скинии и Храма и, естественно, перенесенный на христианское храмовое сооружение. Скиния, сопровождавшая избранный народ в его непрестанном сорокалетнем странствии по пустыне, является образом сего мира, состоящего, как известно, из четырех элементов, которым соответствуют четыре цвета в убранстве Скинии. Последняя, являясь и образом человеческой души, микрокосма, в котором обретает себе жилище Всевышний, может, кроме того, служить образом и нынешнего состояния Церкви как *ecclesia militans* – не имеющего здесь никакого пристанища Странствующего Града Божия из Послания к Евреям св. ап. Павла. Соответственно, переход от временной и внешне скромной Скинии к основательному, полному величия Храму Соломона – это тоже образ, но уже перехода от временного существования и борьбы Церкви к Ее триумфу в состоянии будущего века. И потому Небесный Иерусалим – это нерукотворный Храм, составленный из живых камней праведников. Поэтому и двухчастное устройство Храма имеет свое соответствие в веке будущем, где, например, тоже будут как ангельские силы, так и сонм праведников<sup>122</sup>.

Мы должны сразу отметить тот момент, что не вся церковная символика отражается в архитектурной атрибутике. Свойства церковного здания суть качества Церкви земной. И как ее состояние здесь и сейчас, в этом веке еще не завершено, точно так же и в свойствах и качествах церковного пространства мы должны находить аспект некой незавершенности, открытости всякого рода динамике, переменам, в том числе связанным и с созерцанием, которое можно сравнить с мысленным, молитвенным, быть может, «довозведением», дополнением, типологически-эсхатологическим предвосхищением того, что нельзя ни помыслить, ни увидеть, ни построить. Таким образом, мы наблюдаем здесь подлинные корни храмовой не только образности, но и семантики, подразумевающей в обязательном порядке свое экзегетическое достраивание, то есть движение, становление смысла<sup>123</sup>.

Доказательство того, что средневековый символический дискурс не есть конечный пункт архитектурной семантики, нетрудно обнаружить при обращении к более конкретным темам, например к толкованию плана церковного здания. Таковых, как известно, может быть всего

<sup>122</sup> Кратко коснемся прочих символических аналогий: два железных столпа при входе в Храм Хирама – это ветхозаветные праотцы и новозаветные отцы или Иосиф Обручник и апостол Павел. Семь дней возведения Храма – образ скоротечности земного бытия, его подверженности времени (*Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 109*).

<sup>123</sup> Именно это, как нам кажется, имеет в виду и Зауэр, когда отмечает тот несомненный факт, что именно устройство ветхозаветного Храма оказывается сердцевинной всей средневековой символики, окончательно реализуемой и завершаемой в соотношении с апокалиптическими образами, в том числе и Небесного Иерусалима. Эту смысловую схему знали еще отцы Церкви, позаботившиеся о ее «словесной фиксации» (*Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 110*). Другими словами, схематизм требует слов, чтобы иметь статус реальности, то есть чего-то реализованного, осуществленного. Но тогда культово-литургическая фиксация этой словесной реальности – это уже реальность церковного здания.

два: это или крестообразный, или центрический. Так, во всяком случае, это выглядит с точки зрения Дуранда (при том, что центрический тип им не рассматривается по причине нераспространенности такового на Западе в его время). Первый план соответствует Распятию, второй отражает тот факт, что Церковь распространяется по кругу земному. Но ни слова, ни звука, как говорит Зауэр, не найти у средневековых литургистов по поводу более конкретного облика храма той же базиликальной типологии, претерпевшей кардинальные перемены от ранних базилик к готическому собору. Все «гениальные идеи об одухотворении материи и устремленности вверх на путях преодоления тяжелых масс» – все это находки и открытия романтизма. Средневековый экзегет ни о чем таком не догадывался и незаметно для себя, без труда преодолевал конкретику архитектуры в поисках скрытого, незримого и чисто духовного смысла, который для него опять же связан был с телесными образами. Мифологема соответствия человеческого тела четырем странам света вкупе с образом Распятия и четырех оконечностей Креста – вот составляющие образа церковного здания как человеческого тела, где алтарь соответствует голове, рукава трансепта – рукам, а корабль – телу. Равным образом и внутреннее пространство буквально воплощает, то есть наделяет плотью, «всецелую <...> телесность Церкви Божией». Добавим от себя, что недаром приобщение к этой церковной всецелостности и *всеобщности* возможно посредством внутреннего пространства церкви: именно оно обеспечивает опыт вхождения, *приобщения*, причастия и причащения, когда участник богослужения ищет и находит собственной телесности аналогии, эквиваленты большего и высшего порядка...

Во всяком случае, внутреннее устройство христианского храма имеет трехчастную структуру, которая отражает три степени (или состояния) спасения (например, алтарь, самое узкое пространство, – это состояние девства). Одновременно трехчастное деление отражает три сословия общества, и все эти тройные структуры и отношения связаны с обычаем тройного обхода храма в процессе его освящения епископом. Иначе говоря, ритуал предполагает как метафорическое, образное, символическое участие человека в пространстве храма, так и буквальное, телесное, динамически-моторное переживание, окрашенное в личностно-нравственные тона. Подтверждение сказанному – идея отождествления, например, алтаря со Спасителем и одновременно с Небом<sup>124</sup>, что позволяет связывать с этим местом и соответствующие чувства, и эмоциональные состояния (надежды, радости, умиротворенности и т. д.). Поэтому реальное присутствие в определенном месте церковного пространства делает возможным столь же реальное приобщение и к соответствующему Лицу, и к известному состоянию, и к конкретным чувствам, причем усилием не столько воображения, сколько разума, способно к интеллектуальному созерцанию. Фактически, совершается процесс взаимовлияния и, так сказать, взаимовыстраивания пространства и человека, их обоюдного формирования, складывания и уточнения.

<sup>124</sup> Зауэр ссылается все на того же Дуранда (Ibid. S. 112).



## **Структуры символического толкования: предметность, ценность, масштаб**

Другими словами, храмовая топология имеет сразу несколько измерений, доступных истолкованию, которое, в свою очередь, вполне четко делится на соответствующие уровни (те же топосы, но в другом смысле слова). И если само Писание – это уровень теофании, а экзегетика – богословия, то, например, тексты, подобные книге Зауэра, – это, по крайней мере, культурно-исторический уровень церковного сознания. Комментируя данный текст, достигаем ли мы некоего «четвертого измерения» интерпретации? Возможно, если допустить в качестве нашей задачи не столько ис-толкование, сколько «рас-толкование», снятие покровов аллегоризма и вербальности ради обнаружения сокрытого от непосредственного взора, по всей видимости, литургического, Евхаристического ядра всех подобных телесных векторов и духовных интенций.

И все это совершается, напомним, в пространстве храма и средствами храмовой архитектуры, и в строительно-архитектурных терминах, так что не будет чрезмерной вольностью предположить, что церковная архитектура тоже есть своего рода если не форма, то, во всяком случае, инструмент экзегетики, истолкования в камне.

Так что неудивительно, что материал, из которого изготовлено церковное здание, тоже есть предмет символического истолкования. Этот материал – камень, камни, которые легко сравнить с отдельными личностями. И подобно тому, как известь связывает один каменный блок с другим, точно так же и братская любовь связывает одного верующего с другим. Эта идея – основа основ, так сказать, материальной, вещественной символики церковного здания.

И эта символика совершенно явно опирается на впечатление от реальной постройки, от архитектуры именно как конструкции, когда тот же Дуранд вслед за Гуго Сен-Викторским говорит о каменной кладке и о «сильных» частях здания, призванных нести «слабые» его элементы. Точно так же и Церковь есть здание, составленное из отдельных членов рукой «Высшего Архитектора». Другими словами, архитектура сама в данном случае оказывается источником метафоры, стимулирует интеллектуальное созерцание, вдохновленное способностью архитектуры являть связанную, взаимозависимую и целостную органическую структуру, где видны и части, и общее целое, а самое главное – присутствуют признаки участия того, кто создавал это сооружение. По сути дела, для средневековых литургистов архитектура выступает в качестве как раз произведения искусства, можно даже сказать, чего-то искусственного; так в поле зрения экзегетов попадает и известь, связующее вещество, основная черта которого – наличие в нем трех компонентов (известняк, вода, песок). Для того чтобы дать символическое толкование этого искусственного материала, необходимо подвергнуть его мысленному разложению, и тогда выясняется, что известняк – это образ любви, которая соединяется с попечением о земном (песок – символ земли) ради бедных и немощных. Но устойчивость и этому соединению, и возведенной с его помощью стене придает вода – символ благодати Св. Духа.

На примере подобного материально-вещественного символизма становится ясно, что существует несколько уровней смысла в пределах одной постройки. Первый уровень – это свойства *природного материала самого по себе* и пробуждаемые этими свойствами символические связи и ассоциации. Второй – свойства *материала как уже материала постройки*, те его качества, что полезны и необходимы для участия в строительстве, для включенности в целое. Третий – свойства *самой материальной постройки*, которые суть качества конструкции как целого, строительная, *практическая семантика*, дающая символику физических усилий, работы, труда вообще, а также организации, устройства порядка и т. д. Нетрудно заметить, что эти три уровня отражают своего рода динамику смысла, его восхождение и усложнение, обусловленное подключением семантики, так сказать, гетерогенной, а именно – нематериаль-

ной, душевной и духовной. Так, камень, образующий фундамент здания, – это одно, но тот же камень может быть и камнем краеугольным, и тогда он будет символом Христа, и тем самым его природные и строительные свойства как бы дематериализуются. Первым в Церкви встречается всецелый Христос, равно как и в храме мы сталкиваемся прежде всего с самим храмом. И только потом, во «вторичном модусе» рассмотрения, мы постигаем прочие уровни, добавляя, между прочим, к заложенному смыслу смысл собственных познающих усилий. Как их отделить друг от друга? Именно с помощью символически истолковательных действий. Поэтому про символическое толкование мы можем сказать, что это, наоборот, нисхождение смысла, как бы разборка здания на составные части, на первоэлементы (прежде всего конструктивные). Именно последние являются полноправными носителями значения, а не все здание целиком. Именно они независимы от человеческого усилия, а здание – как раз их плод. Этот символизм оперирует отдельными символическими «словами», а не фразами целиком.

Архитектура только выявляет такое свойство подобного типа символизма, занятого поиском и описанием отдельных образов-символов, вполне независимых и от исторического, и от эстетического, и от всякого прочего контекста, предпочитающих свое, отдельное словесное воплощение, потому что слово и язык столь же автономные величины.

Мы могли бы назвать такого рода символизм «деконструированием», но только на материальном уровне. Его самая существенная черта заключается как раз в том, что он не касается структур мышления. Они как бы преодолеваются и тем самым спасаются от разложения на материально-автономные составляющие, так как конечная цель всех подобных символических выкладок и построений имеет все-таки нравственную природу, и потому почти что сразу достигается уровень этически личностный. Это своего рода персонифицированная материальность, логоцентризм которой имеет сугубо мистическую природу (мы вынуждены будем вернуться к этой проблематике довольно скоро, когда пойдет речь о символизме литургических предметов, Евхаристическое предназначение которых фактически упраздняет всякую семантическую логику).

Другими словами, мы наблюдаем – благодаря, повторяем, как раз архитектурному примеру – замечательное свойство всей подобной экзегетики. С одной стороны, она стремится к внеисторической объективности и на этих путях готова не только вернуться в Ветхий Завет, но и добраться (упереться) в чисто природные, материальные, вещественные первоэлементы, а с другой – остается в поле зрения конечная задача: приближение ко Христу; и потому-то кроме *уровней смысла*, описанных нами только что, существуют и *модусы истолкования*, связанные как раз со степенью этого личностного приближения к Логосу. Подобная взаимозависимость *нисхождения смысла и восхождения переосмысления* (такова природа интерпретации) представляет собой сквозной принцип всей символической деятельности, связанной с сакральными сущностями, в чем у нас еще будет повод убедиться.

Подтверждение сказанному – символическая интерпретация отдельных составных (причем самых общих) частей постройки, сводимых в первую очередь к их физическим и внешним свойствам, которые легче всего преобразовать в символику, подвергнуть символизации. Так, касательно стен обращается внимание на их количество (в любой постройке их четыре, что отсылает, например, к четырем Евангелиям). Измерения внутреннего пространства тоже символичны: высота означает добродетели, длина – терпение, ширина – любовь; легко заметить, что здесь имеет место совпадение свойств феномена со свойствами символизируемого качества (например, объемлющее свойство пространства в ширину – и всеобъемлющее, всеохватное, всеприемлющее свойство истинной любви). То есть такой символизм связан с переживанием свойств феномена, причем направленного на душу воспринимающего, в которой, можно сказать, эти свойства отзываются, отображаются в соответствующей способности этой самой души. Иное дело – символизм, который, например, видит в совокупности стен общность верующих, а в размерности внутреннего пространства – отдельные функции и способности

Церкви (ширина – распространение по земле, длина – устремленность к горнему, высота – переход к Небесной Церкви). Это уже символизм, так сказать, не буквально-психологический, а аллегорически-интеллектуальный, основа которого – *переживание идеи* и ее истолкование с помощью наглядных примеров, взятых из архитектурно-церковных реалий. Здесь архитектура уже не источник, а предмет, объект символизации<sup>125</sup>.

Но возможен ли какой-то иной способ увязки символизируемого и самого символа, кроме текстуально-экзегетического, то есть интеллектуально-созерцательного? Оказывается, не только возможен, но и нужен – посредством чина освящения храма, когда с помощью конкретных действий (обход епископом храма против часовой стрелки с нанесением крестообразно на полу букв греческого и латинского алфавита) происходит визуализация и материализация всего подобного символизма, его внесение в сакральное пространство, можно даже сказать, его попутное – вместе с храмом – освящение и подтверждение. Одновременно в подобном *практически-сакраментальном использовании символики* заключен и момент истолкования того же храмового пространства посредством священнодействий. Почти что буквально: основание, освящение храма – это внесение в него смысла, наполнение его содержанием. Нетрудно заметить, что сам процесс возведения храма, создания храмового пространства пока еще лишен самостоятельного и самодостаточного, достойного истолкования смысла.

Тем не менее символизм конкретных частей здания – это всегда истолкование их функциональности. Это касается и крыши (перекрытий), которая чаще всего толкуется как образ проповедника (венчающая функция Церкви), и портала, входа (его нетрудно отождествить с Самим Христом, уподобившим Себя двери, через которую только и можно войти в Царство Божие) и, конечно же, окон, главная функция которых – в передаче света, в посредничестве. Отсюда – сравнения и с Писанием (текст передает Божию благодать подобно лучам солнца, проходящим сквозь стекло), и с пятью чувствами (внешнее благодаря им проникает во внутреннее души), и с отцами Церкви (их писания, подобно зеркалам, отражают свет горнего мира в мире дольнем) и т. д. Легко заметить, что *толкуются* на самом деле некоторые *общие понятия*, связанные с данным архитектурным элементом (свет и освещение, отражение и пропускание света). При том, что его собственный богатейший символизм (проем, отсутствие стены, граница внешнего и внутреннего и т. д.) остается не совсем востребованным. На примере как раз мотива окна видно, что функция – только повод для символической деятельности, это своего рода пустая схема, матрица, так сказать, смысловая ячейка, которую можно заполнить по собственному усмотрению<sup>126</sup>.

Но пока еще перед нами только приемы восприятия храма сквозь, так сказать, символические линзы. Это всего лишь способ прочтения готового текста – в данном случае церковной постройки – непрямым способом ради обнаружения небуквального значения, неважно, что на самом деле оно привносится в готовый, но как бы пустой по смыслу «текст». Настоящая интерпретация связана с преобразованием смысла, с его трансформацией, и такого рода процесс средневековая символика знает на уровне тропологического, то есть нравственного, истолкования. В этом случае, фактически, строится уже новое «здание», т. н. мистический храм – система добродетелей, возведенная внутри души (так что и место здесь мыслится иное). На фундаменте веры в соединении с перекрытием-любовью, с вратами послушания и полом-смирением, а также, конечно же, со стенами-добродетелями (основных – четыре) возводится этот незримый и нематериальный храм-душа. Несомненно, перед нами не более чем идея здания, и в результате этих аллегорических усилий *складывается*, собирается из отдельных кусочков (сказать «строится» – слишком сильно) символизм *готовой, но не изготовленной* схемы,

<sup>125</sup> Продолжение тому – истолкование двух боковых стен центрального нефа как двух составляющих Церкви – иудеев и язычников. К этому символическому мотиву присоединяется символика правого и левого, севера и юга и т. д. (Ibid. S. 116-117).

<sup>126</sup> Замечательный пример чистого формализма – мотив двойных колонок внутри окна, что должно напоминать тот факт, что апостолы посылались на проповедь по двое (Ibid. S. 121-122).

в данном случае строительной. На нее накладывается столь же элиминированный схематизм человеческой души. Но именно этот вид символизма, в отличие от символизма исторического, несвободного от стереотипов, давал примеры вполне индивидуализированного субъективизма, свободно и поэтически непредвзято толкующего в мистическом духе известные истины и реалии<sup>127</sup>. Так, вместе с воображением в символический дискурс проникает человеческая душа, способная творить-возводить и воздушные замки тропологической символики, и каменные соборы анагогической мистики.

Но дело не только в выстроенном здании, но и в обустроенном: наружное окружение церковного здания, внутреннее заполнение и убранство церковного пространства составляют не менее важный предмет символического истолкования, хотя Зауэр сразу оговаривается, что его работа имеет дело с «такими строительными элементами, которые находятся в сущностных отношениях с Домом Божиим»<sup>128</sup>. Поэтому далее Зауэр ограничивается лишь перечислением символических интерпретаций, например того же атриума, заключая замечанием, что эта практически необязательная часть сооружения способна была вмещать в себя любые, самые противоположные значения<sup>129</sup>. Фактически, перед нами чисто количественное развитие литургической символики – через привлечение новых элементов-объектов интерпретации. Обогащение смысла происходит за счет расширения предметного инвентаря. Так как это по большей части своего рода архитектурная атрибутика, необязательные и функционально малозначимые элементы, то экзегет достаточно свободен в наделении подобных элементов практически любым смыслом. Символика этих строительно-архитектурных маргиналий сродни глоссам текстуальной экзегетики.

Но при встрече с элементом, значимым даже с точки зрения телесной метафоричности, и уж тем более – если говорить о реальных священнодействиях, происходит качественное обогащение, расширение смысла, как это видно при обсуждении символики т.н. *sacrarium*'а или *vestiarium*'а, то есть диаконника при алтаре, где хранятся разного рода литургические принадлежности, в том числе сосуды и священные одежды. Именно с точки зрения функционального назначения этого пространства рождается его символическое значение: это не что иное, как образ Лона Пречистой Девы, от которого Христос принял «святое одеяние своей Плоти». И как священник, согласно Дуранду, вначале Литургии показывается из диаконника, так и Христос рождается в этот мир, как священник прячет священные сосуды в диаконник по окончании Литургии, так и Христос возносится от земли на Небо... Мы еще раз убеждаемся, что первичной оказывается *пространственно-телесная* символика Литургии, наделяющая смыслом окружающие реалии.

Но первенство остается, по-видимому, за пространственными свойствами, телесность следует за местом, топосом, что видно на примере символической трактовки такого, казалось бы, принципиального элемента, как колонна. Ее символизм не имеет только что нами наблюдаемого актуально-обрядового характера. Мы вновь сталкиваемся со стандартными типологически-ветхозаветными аллюзиями, отягощенными всякого рода церковно-институциональными аллегориями (колонна – образ епископа и т. д.), на что специально указывает и Зауэр<sup>130</sup>.

Еще один вариант символизма связан с тем, что конечный объект символизации своей смысловой насыщенностью вытесняет непосредственный предмет толкования. Мы имеем в

<sup>127</sup> У нравственно-тропологического символизма более обширная «сценическая площадка», как выражается Зауэр (Ibid. S. 123).

<sup>128</sup> Ibid. S. 125.

<sup>129</sup> Ibid. S. 127. Далее следует опись значений алтарной преграды, проповеднической кафедры, аналоя и т. д.

<sup>130</sup> Ibid. S. 135. Легко догадаться, что у такого элемента убранства алтаря, как епископское кресло, символика, так сказать, однозначно административная. Иногда символизм строится почти что на каламбуре, правда, тоже не лишенном функционализма (седалища хора напоминают о том, что даже забота о теле и его покой не могут быть слишком продолжительными, ибо вечный покой нас только ожидает: Ibid. S. 137).

виду символизм купели, которая, естественно, тоже есть часть убранства храма. Водная стихия сама по себе есть самостоятельный символ и, можно сказать, символическая сила, только обретающая дополнительную энергию, будучи включенной в контекст Св. Писания и в Таинство Крещения со всеми его ветхозаветными прообразами.

На самом деле воспроизведенное здесь с комментариями краткое содержание главы об убранстве церковного здания не показывает всю детализированность и обширность этой главы, которая, как нам кажется, лучше всего отражает *пафос* подобной *методологии*. Она построена на максимально точном, верном и адекватном *описании* той самой символической образности, что оказывается предметом исследования. И исследования именно предметного, так как все образы берутся как отдельные предметы, изолированно, как элементы списка, единицы инвентаря. Можно было бы сказать – словаря, но в том-то и дело, что, как мы старались показать, слова здесь – лишь посредники между предметами разной сложности, разного происхождения и разной даже степени реальности. Анализируемые в книге литургически-экзегетические тексты могут, в свою очередь, иметь в качестве своего символа все тот же известковый раствор: ведь их функция – именно увязывать в связное целое элементы подобного списка.

Случай Зауэра осложнен тем, что эта образность – словесно-литературная и символически трансформированная, хотя и прилагается к вещам невербальным, то есть к архитектуре. Но можно ли посредством «описи обстановки» (в данном случае – церковного здания) реконструировать «обстановку» иного пространства – пространства души тех, кто создавал всю подобную символическую «декорацию» и тех, кто ее воспринимал? Мы не говорим о строителях церковного здания и его посетителях. Они остаются совершенно вне поля зрения подобного типа символизма<sup>131</sup>.

Тем не менее один элемент церковной архитектуры прямо обращен благодаря своему символическому значению во внешний мир, более того – к слушателям и зрителям. Это колокольня – со всеми ее атрибутами и с основным символическим значением проповеди. Характерная, но, казалось бы, малозаметная деталь – изображение петуха на прямой штанге в качестве венчающего украшения колокольни (он возвышается и над обычным крестом) – имеет, согласно, например, Гуго Сен-Викторскому, весьма глубокий символический смысл. Это образ прямой, неискаженной речи проповедника, идущей не от человеческого разума, а от Духа Божия<sup>132</sup>. Но исток всякой проповеди и всего Писания и одновременно их завершение – это Крест и произнесенные с него Спасителем «слова расставания»<sup>133</sup>. По сути дела, в этом элементе сошлись самые фундаментальные темы: это и Слово Божие, и Плоть, и Писание, и история. Архитектура, ставшая предметом медитативного усилия, способна актуализировать практически одновременно и практически все смысловые поля и слои. Единственное условие – живость того самого «символического духа», который, по мнению Зауэра, порождает символическую, способную быть действенной и после того, как «символический дух» вынужден будет уступить рационализму и позитивизму. Почти что иконологическая мысль, обязанная своим существованием, тем не менее, Гегелю. И последний штрих, характеризующий «соединенную» символическую, казалось бы, несоединимых вещей (ведь очевидно, что сам петух – галльского и языческого происхождения), – это ассоциативная связь мотива петуха и темы времени и, соответственно, часов. Немалый уже чисто поэтический потенциал этих образных конструкций проявляется в том обстоятельстве, что часы присутствуют даже в убранстве Храма св. Грааля, как его описывает таинственный автор «Младшего Титуреля».

<sup>131</sup> Если не к посетителям, то к пользователям здания можно, конечно, отнести тех же самых ученых литургистов, некоторые из которых были епископами. Но тем не менее, их тексты – совсем не то же самое, что тексты аббата Сугерия, о котором в книге Зауэра нет никаких упоминаний.

<sup>132</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 145.

<sup>133</sup> Ibid. S. 147.

Но самое главное, что убедительную и потому неразрывную связь всем этим образам обеспечивает архитектура, являющая, в свою очередь, образ органичного и уместного единства частей и элементов, объединенных общностью замысла и конструктивной логики, а также образ действия, совокупность последовательных актов, как ментальных, так и вполне телесных, которые создают благоприятную среду для всех иных человеческих интенций.

Совершенно показательно в этой связи, что и личное участие толкователя-символиста в обсуждаемом предмете имеет немаловажное значение, так как обеспечивает более углубленное и тонкое восприятие темы. Поэтому именно в главе о колоколах Зауэр, всю жизнь занимавшийся возрождением колокольного звона и сохранением старинных колоколен в родном Бадене<sup>134</sup>, позволяет себе некоторые субъективные отступления одновременно и общетеоретического, и индивидуально-поэтического порядка. И их мы как раз и коснемся с максимальной, впрочем, сдержанностью – за неимением места.

Во-первых, замечательно наблюдение: чем, так сказать, мельче подвергаемые символизации элементы, тем глубже и свободнее может быть символика, хотя, порой и неожиданное, особенно когда сопоставляются вещи одушевленные и неодушевленные, конкретные предметы и отвлеченные понятия. Чего стоит, например, традиция толкования движения колокола вверх и вниз как двух направлений в духовной жизни священника-проповедника (вниз – повседневная активная жизнь, вверх – созерцательное восхождение при чтении Писания, вниз – буквальное понимание Писания, вверх – духовное толкование и т. д.). Понятно, почему «самая незаметная малость» обретает «особо примечательную символику»<sup>135</sup>. Это возможно потому, что подобная мелочь почти что лишена собственного значения.

Во-вторых, не менее замечательно такое наблюдение: само время обретает звучание благодаря традиции обозначать каждый момент суток особым порядком колокольного звона. И в соответствии с отмечаемыми событиями и моментами богослужения или календаря меняется сам характер звучания. И поэтому время не только звучит, но и наполняется тем или иным настроением – или печальным, или радостным, напоминая и об изгнаннической доле человека в этом временном мире, и о радости Небес, и об ужасе преисподней...

Третье крайне важное наблюдение: свобода истолкования мелкого предмета (того же, например, деревянного била, заменяющего в некоторых случаях колокол) предполагает независимость отдельных толкователей и одновременно возможность их объединения под эгидой этого незначительного предмета, у которого почти что нет собственного, так сказать, *семантического сопротивления*. Он выступает в роли своего рода смыслового сверхпроводника, так что, несмотря на незначительность, казалось бы, предмета, мы можем говорить о «богословии колокола»<sup>136</sup>.

Четвертый момент, весьма примечательный, заключен в том, что аллегорически-тропологическое описание колокола предполагает отрешение от его непосредственного – музыкально-эмоционального воздействия, заключенного в его звучании. Эстетика замолкает, когда приходит время этики и дидактики, что и происходит, например, в Страстную Седмицу, ведь в это время предписывается и молчание колокольного звона. Впрочем, сам Зауэр не без сожаления предполагает просто недостаток эмоциональной чувствительности у литургистов, чьи «чувства остаются незаполненными». У них как бы отсутствует орган для воспроизведения своего непосредственного чувственного опыта. Присущее средневековому человеку «инстинктивное чувство прекрасного», о котором говорили романтики, на самом деле просто миф<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Делу сохранения и изучения колокольного звона в родной земле Баден Зауэр отдавал немало сил. См. его статьи на эту тему: Die schönsten Glocken unseres Landes // Ekkhart 1 (1920). S. 91-105; Geschichte und Schicksale der Glocken Badens // Freiburger Diözesan-Archiv, 64, NF, 37 (1937). S. 77-132.

<sup>135</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 149.

<sup>136</sup> Ibid. S. 153-154. Понятно, что метафора сверхпроводника – уже наше изобретение, а не автора начала XX века.

<sup>137</sup> Обратим внимание, что именно на этом тезисе построена вся концепция «религиозного искусства» Эмиля Маля.

И последнее наблюдение, присутствующее в этом действительно «поучительном разделе» о колоколах. Зауэр задается вопросом: а почему именно такой, казалось бы, незначительный элемент, как колокол, вдруг стал предметом таких интенсивных символических усилий, в то время как куда более замечательные части церковного здания просто игнорировались истолкователями? Объяснение – единственно возможное – заключается в том, что благодаря бенедиктинской богослужебной традиции колокол оказался непосредственно связан с Литургией. Кроме того, именно колокольный звон – самое прямое и действенное вмешательство богослужения в социальную жизнь, причем на самом ее народном, первичном уровне. Это еще одно доказательство того, что исток символической образности – священнодействие, вообще всякое действие, как спонтанное и непосредственное, так и опосредованное правилами и канонами. Такое действие оказывает влияние на окружающее пространство и на тех, кто в нем пребывает. А через усилия литургистов-символистов в нем оказываемся и мы.

Итак, предмет, вещь, архитектурный элемент, функционально определенный и внешне конкретный, его образ (в восприятии и использовании), его символическое истолкование и повторное усвоение уже окрашены в аллегорические и символические тона. Фактически, предмет, ставший символом, обретает дополнительную силу воздействия, но теперь, как точно замечает Зауэр, не на чувство, а на разум.

## Евхаристический буквализм алтарного пространства: пелена, реликвия и свет

Но остается сила воображения, питающая и чувства, и разум. Замечателен тот факт, что существует в пространстве церковного здания такое место, где остается ненужным воображение как таковое и где происходящее следует воспринимать и принимать буквально, реально и напрямую, вовсе при этом не рассчитывая на понимание, уразумение, ибо в этом месте действует тайна, и имя этому месту – алтарь.

Скажем сразу, что буквализм здесь неизбежен по той причине, что символизируется Евхаристия, и ничто не может сравниться с нею, ничто не может заменить ее, и никаким именованием нельзя ее переименовать, хотя это название, это понятие – «алтарь» – столь же многозначно, как и слово «церковь». Поэтому-то так рано была осознана потребность классифицировать значения этого имени, восходящего к Ветхому Завету. Одновременно стало понятным, что одно общее имя, приложенное к не совсем родственным понятиям и явлениям, позволяет гетерогенным явлениям вступать в контакт с себе подобными. Так возникает у Дуранда известная четырехчастная семантика: *altare superius, inferius, interius, exterius*.

Поэтому, приближаясь вслед за средневековыми литургистами к Святой Святынь буквально – к алтарю и его устройству и убранству – мы понимаем, что здесь на самом деле в какой-то момент перестает действовать всякая изобразительность, то есть опосредование одной реальности другой с помощью образов. Евхаристия требует непосредственного восприятия, и не средствами органов чувств, и потому символические усилия смещаются с одной реальности на другую. Более того, претерпевая качественные перемены: фактически, меняется сама функция образов. Как мы убедимся, образы не обязательно должны служить делу изображения, более древняя и давняя, исконная и искомая функция образов – функция во-ображения, вхождения в образ. И таким всеобъемлющим и всеобщим образом является, несомненно, сама Евхаристия, способная вместить в себя невместимое. Но для нас важнее то, что Евхаристия, как всякое Таинство вообще, и как Таинство «трансубстанциации», способна ставить под сомнение эстетические, вообще визуальные возможности человека, и поэтому практически все убранство алтаря, места совершения Евхаристии – это те или иные формы покрыва, завесы, типологически происходящей от завесы Иерусалимского Храма и призванной скрывать прежде всего тайну, являя ее недоступность неподготовленному взору. Тот же смысл сохраняется и в христианском контексте, когда, например, вспоминаются слова апостола Павла о пелене на сердцах иудеев, не позволяющей им видеть до поры Христа. Неготовность и неспособность видеть, созерцать незримое телесными очами и несовершенство духовного взора – вот что заставляет так обильно покрывать изображениями все покровы христианского алтаря, дабы «тайну пресуществления сделать внешне опознаваемой»<sup>138</sup>.

Таким образом, мы обнаруживаем исходное и исконное назначение изображения внутри церковного здания: оно призвано *заменять, замещать ту самую реальность священного*, которая является внутри церковного здания, но не открывается, требуя от человека тоже незримых, нематериальных, нечувственных усилий.

---

<sup>138</sup> Sauer, Josef. Die Symbolik des Kirchengebäudes... S. 172.



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.