

Степан Ванеян

**ЯНТЦЕН И ЗЕДЛЬМАЙР, ИЛИ ВОЛШЕБСТВО ДИАФАНИЧЕСКОГО.  
К НЕКОТОРЫМ ИСТОКАМ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ  
ЛИТУРГИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА**

I.

Эпохальная в своем сознательном соединении гештальт-психологии и феноменологии статья-доклад Ханса Янтцена 1927 года «О готическом пространстве...»<sup>1</sup> будоражит воображение по нынешнюю пору, при том что в истории этого текста есть совсем немаловажный эпизод встречи с Хансом Зедльмайром и его амбициозным проектом возведения новой архитектурной истории и теории – с монументальным «Возникновением собора» (1951)<sup>2</sup>. Логика взаимодействия, казалось бы, всего лишь двух вариантов, как кажется, почти идентичных концептуальных конструктов показывает в том числе и способность одного слова, в данном случае «диафании», обозначать почти не совпадающие идейные конфигурации. Мы попытаемся показать, что «диафания», заложенная в таком своем производном концепте как «диафаническая структура» (что и есть терминологическая инвенция Ханса Янтцена), способна выступать как практически универсальный аспект в самых разных контекстах, оказываясь подлинным и продуктивным фундаментом многих актуальных теорий и практик литургического пространства.

Создается впечатление, что «диафания» как понятие проницаема для любых смысловых «вложений», при том что ее собственное значение – весьма непрозрачная картина, о чем свидетельствует уже ее история, которая берет начало в недрах аристотелевской мысли, где выделяются два ключевых текста («De Anima» и «De Sensu»). Первый текст (глава II)

<sup>1</sup> *Jantzen H. Über den gotischen Kirchenraum // Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft. H. 15. Freiburg in Breisgau, 1928. – Перепечатано: Jantzen H. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 2000. S. 7–34.*

<sup>2</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. München: Atlantis Verlag, 1951. 3. Aufl. (Herder) 1976.*

особенно важен по причине введения уже привычного благодаря Пиндару и Платону понятия «прозрачности» (*diaphanes*) в практически метафизический оборот, причем – через зрение и оптику. По Аристотелю диафаническое – это то качество внутри вещей, которое делает вещи видимыми. Проблема заключается в том, есть ли степени диафаничности и можно ли считать свет условием зрения. Еще более специфический вопрос – связь диафании именно с цветом как тем единственным, что подлечит зрению. Вслед за некоторыми комментаторами (начиная с Александра Афродизийского, уточнявшего, что диафаническое – это вовсе не «прозрачное») можно признать, что диафаническое отчасти связано с поверхностью (то есть с пропускной или отражательной способностью субстанции по отношению к свету). Это есть уже у самого Аристотеля (вспомним знаменитое место из «De Sensu» (439): «цвет – предел (*to eschaton*) диафанического»), для которого важно было, что диафаническое обеспечивает «присутствие» света в вещи (свет – это прежде всего огонь, а «присутствие» – это наличие некоторого действительного качества, то есть знаменитая *Parousia*, по причине чего мистические импликации диафании стали обязательными). И наоборот: «Окончательная действительность диафанического – это свет» (ДАII 418). Крайне важна заполненная дистанция (среда-промежуток и одновременно – медиум, то есть *metaxu*), в которой свет себя только и проявляет: ведь если положить что-то цветное на глаз, как справедливо замечает Стагирит, – цвета не увидишь (419).

Христианская рецепция диафании сразу оказалась эсхатологической и архитектурной, ибо единственное употребление этого слова в корпусе Нового Завета – известное описание Небесного Иерусалима (Откр 21: 21: «А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло»). Если учитывать, что в данном пассаже «золото» – это обозначение не вещества, а цвета, то станет понятной вся оптика диафании – как физическая, так и метафизическая. Средневековая рецепция диафанического – это его латинская морфологическая калька *transparentia* (перевод Аристотеля, исполненный Бургундио да Пиза, XII век). Аквинат особо подчеркивает, что транспарентность – эквивалент диафании, а кроме того, она – медиальность<sup>1</sup>.

А если добавить к медиальности диафании ее возможную связь не только со светом, но и с мраком (непрозрачность, непроницаемость для света не означает еще отсутствие всякой видимости), то станет совсем понятным безусловная комплиментарность «прозрачности/непрозрачности» и их связь с восприятием в том числе и художественного творения, которое может в своей субстанциальности (материальности) быть проницаемым для взора (в том числе и познающего, обращенного сквозь вещественное к идеальному), но может и настаивать на собственной телесности и сделанности. Транспарентность очень рано стала условием

<sup>1</sup> Huiusmodi corpora proprie dicuntur perspicua sive transparentia, vel diaphana. Phanon enim in Graeco idem est quod visibile... (*Thomas Aquinas*. Sentencia libri De Sensu et sensatur. Lect. 6).

всякого проникания, проникновения и преодоления, что в ренессансную пору сделало возможным отождествить ее с *perspectiva* (неологизм Боэция, как известно), а то же живописное изображение – с «открытым окном» (Альберти) или с «прозрачным стеклом» (Леонардо да Винчи).

Благодаря Джойсу и его «Улиссу» (1922) упоминаемая Стивенем Дедалом «диафания» оказывается понятием, имеющим в виду то ли эмблематику, то ли иероглифику творчества<sup>1</sup>, тогда как Тейяр де Шарден в «Божественной среде» (1926–1927, опубл. 1957)<sup>2</sup> вернул диафании ее мистически-аналогический контекст<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured <...> Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane» («Пределы прозрачности. Но он добавляет: в телах. Значит, то, что тела он усвоил раньше, чем то, что цветные <...> Предел прозрачного в. Почему в? Прозрачное, непрозрачное» – Эпизод 3 («Протей»), пер. С. Хоружего). Упоминаемый в этом же месте «maestro di color che sanno» – это все тот же Аристотель, но уже у Данте (Ад, Песнь IV, строка 131). Понятно, что русская «прозрачность» не совсем подходит, хотя точно следует за традицией перевода Аристотеля (ср.: *Аристотель*. Протретики. О чувственном восприятии. О памяти / Пер. на рус. Е.В. Алымовой. СПб.: Изд-во С.-Петербург. университета, 2004).

<sup>2</sup> Стоит обратить внимание, что текст «Божественной среды» писался синхронно с текстом Янтцена, но был опубликован гораздо позднее.

<sup>3</sup> «XVII.4.3 Подобно прозрачному веществу, которое направленный на них луч может высветить целиком, мир предстает перед христианским мистиком омытым внутренним светом, выявляющим его рельефность, структуру и глубину. Свет этот не доступен простому восприятию. Он не обладает той грубой интенсивностью, которая портит предметы и слепит глаза. Это ровное и сильное сияние, порожденное соединением во Христе всех элементов мира. Чем большую завершенность соответственно своей природе обретают тварные существа, в которых оно светится, тем оно делается ближе и явственнее, а чем оно явственней, тем большую отчетливость очертаний и глубину обретают омытые им предметы. Слегка видоизменив это священное слово, мы скажем, что великая тайна христианства – это не только явление, но и проявление Бога во Вселенной. Да, Господи, Ты не просто луч касающийся, но и луч пронизывающий. Это не только Эпифания Твоя, Иисусе, но и Твоя диафания. Нет ничего более постоянного и более мимолетного, более присущего предметам и вместе с тем более отделимого от них, чем луч света. Если Божественная среда являет себя нам как свечение внутренних уровней бытия, то что может обеспечить неизменность такого видения? Только сам Луч. Никакая сила в мире не может помешать нам вкусить радость диафании, поскольку она действует глубже любой силы, и поэтому никакая сила не может заставить ее проявиться» (Тейяр де Шарден П. Божественная среда / Пер. О.С. Вайнер. М.: Ермак, 2003). Ср. след. комментарий: «Для духовного человека, открывшего подобный внутренний исток, вещи становятся транспарентными по отношению к Божественному, космос просвечивается светом Логоса, мир становится “диафаней” Бога. Одновременно все более и более распространяется внутри вещей для человека, ведущего борьбу за Бога этот самый Божественный свет; и тут же рождается в вещах и в человеке новое измерение – Божественная среда» (Haas A. *Sf. Darstellung und Deutung der geistlichen Lehre bei Teilhard de Chardin // Geist und Leben*. München. 1964. № 37. S. 284, 286). Примечательно, что и у самого Янтцена есть цитаты из Тейяра (Jantzen H. *Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel* [1962]. Köln: DuMont, 1997. S. 40).

Главное, что мы желаем передать с помощью наших заметок, – это то не всегда замечаемое обстоятельство, что сильные концепты при встрече с не менее сильными контрконцептами (особенно если их контрадикторность бессознательна) способны влиять на тот дискурс, частью которого они, вроде бы, являются. Такого рода силовые и взаимообратимые взаимодействия, тем более, если они не осознаются их участниками, например их авторами-породителями, приводят к серьезным сдвигам-трансформациям не только внутри того или иного дискурса по поводу архитектуры (да и всего прочего), но и вовне – в самой архитектуре не обязательно готической или даже сакральной (церковной). Говоря совсем кратко, существуют не только разные диафании<sup>1</sup>, но и разные готики<sup>2</sup>, с ними связанные или из них вытекающие. Все это подразумевает разные архитектуры, разные пространства, да и просто – разные миры<sup>3</sup>.

Необходимо разобраться в том уже описанном обстоятельстве, что рассуждать и тем более переживать «диафанию», иметь с нею дело, совсем не то же, что иметь в виду «прозрачность»<sup>4</sup>, «транспарентность»<sup>5</sup>

Но подобная диафания типична скорее для неоплатонизма (особенно – средневекового), чем для аристотелизма. И поэтому ср.: «Светоносность может быть описана как теофания света (lux), что проникает в мир и иерархически движется сквозь разные уровни реальности» (Vesely D. *Architecture in the Age of Divided Representation*. Cambridge (Mass.), 2004. P. 116).

<sup>1</sup> Существуют и совершенно тривиальные случаи употребления «диафании», особенно в XIX веке. Так, например, «диафаниями» назывались (и называются) имитирующие витраж изображения на стекле (особо актуальными в той же Германии были изделия лейпцигской фирмы Grimme&Nempel). Можно вспомнить и «диафаническую» рисовую пудру, в рекламе которой была задействована Сара Бернар. Этнотологи тоже знают свою «диафанию», мотыльков, вредителей самшита (*Diaphania Indica* и др.), а равно и врачи, до недавнего времени прибегавшие к «диафаноскопии».

<sup>2</sup> Христиан Нилле (*Nille Chr. Mittelalterliche Sakralarchitektur Interpretieren. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2013. S. 31) книгу Зедльмайра назвал «паноптикумом всевозможных аспектов собора». Подобное обозначение совершенно справедливо и для всей готики как таковой, если взирать на нее оптически-онтологически и экзистенциально-феноменологически.

<sup>3</sup> Полную и точнейшую историю понятия см.: *Maas R. Diaphan und gedichtet: Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*. Kassel University Press, 2015. S. 124ff. (особенно – отношения между, с одной стороны, Аристотелем и, с другой – Хайдеггером и Янтценем, включая разнообразные импликации и персоналии).

<sup>4</sup> «Смотрение, первично и в целом отнесенное к экзистенции, мы именуем *прозрачностью*. Мы выбираем этот термин для обозначения верно понятого “самопознания”, чтобы показать, что в нем идет дело не о воспринимающем отслеживании и разглядывании точки самости, но о понимающем *сквозном* схватывании полной разомкнутости бытия-в-мире *через* его сущностные конститутивные моменты» (*Хайдеггер М. Бытие и время* / Пер. В.В. Бибихина. Изд. 3. СПб.: Наука, 2006. С. 146).

<sup>5</sup> Латинский эквивалент «transparens» греческого «to diaphanēs» возникает, напомним, в XII веке (1160). Позднее *transparentia* терминологически обозначает отрицание чувственного (Metzler *Lexikon der Kunstwissenschaft* / Hrsg. von U. Pfisterer. 2. Aufl. J.B. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2011, S. 446). И потому, например, немецкий перевод аристотелевского понятия

и даже «проницаемость»<sup>1</sup>. Если, как мы убедимся весьма скоро, это не просто качества, а структурные или даже доструктурные состояния сознания, вызванные воздействием особого пространства, то от подобных перемен в самой сущностной переменной нашего бытия зависят и наши состояния, сформированные не без усилий двух только что упомянутых акторов дискурса о готике...

Забегая вперед, заметим, что диафания предполагает трансцендентность – вопрос только по отношению к чему: ответ Янтцена – по отношению к пространству, Зедльмайра – по отношению к телесности. И эти различия – кардинальны: для Янтцена отношение фигура/фон – непереложно, тогда как Зедльмайр пытается редуцировать фигуративность, заменяя ее балдахинном – не очень понятным феноменом, если рассматривать его как нечто конструкционное.

Но и Янтцен совсем не прост: в середине его, по его же определению, «двустворчатой пространственной системы» помещено нечто, как кажется, совсем инородное – «литургическое событие», предполагающее своих активных и пассивных участников. Но также – и трансформативность: ведь это событие транссубстанции – все той же плоти, правда – Пасхального Агнца. Можно в этой связи сказать, что концепция Янтцена описывает пространственно-телесные состояния и отношения – до момента пресуществления, Зедльмайр же – более в этом смысле эсхатологичен:

«Durchdringlichkeit», то есть «проницаемость» (см. след. прим.) не кажется слишком удачным. Лучше – «das Durchscheinendes», то есть – «просвечивающее» (*Maas R. Diaphan und gedichtet... S. 125, Anm. 509*). Показательно, что про диафанию у фон Зимсона целых две страницы в немецком издании его книги (*Simson O. Die Gothische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1968. S. 286–287*) и ровно ничего – в оригинальном английском (*The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. Princeton, 1974 (1962). P. 204–205*). На этом месте (и чуть раньше – р. 50) мы находим «the luminosity» («светоносность»), тогда как в немецком варианте – сразу два слова. Одно из них – как раз «das Diaphanes», второе – «das Durchleuchtete»! Один термин английский и два – немецких в сумме значат то, что конечный эффект представляет собой продукт двух феноменов. И потому «the luminosity» – это цвет как таковой – в качестве пограничного феномена, в качестве – *to eschaton*, согласно Аристотелю. Но эта граница – не просто контур, а плоскость (так – у фон Зимсона). И тогда «непространственное», упоминаемое Янтценом, – это нечто двухмерное (то есть не транспарентное, а как раз-таки – непрозрачное – «das Opake»!).

<sup>1</sup> Проницаемость означает в первую очередь зрение и потому – «perspectiva». Перспективный тип зрения имплицитно «определенный концепт пространства, постулирующий принципиальную континуальность между посю- и потусторонностью носителя образа» (*Metzler Lexikon. S. 446*). И потому подобная перспективная проницаемость означает «отрицание материальности холста» (*Ibid.*) – применительно к живописи, или основания – применительно к рельефу. Поэтому таковая проницаемость не есть диафания в янтценовском смысле слова. В целом нам представляется, тем не менее, существенной общая переходность концептуального состава термина «диафания»: она прозрачна и проницаема для целого комплекса смысловых слоев.

меняются принципиально все отношения. Уже вертикаль, уже невесомость (балдахин сходит в пространство храма сверху), уже отношения *не оптические*, где «оригинальные данные» – это свет (так у Янтцена), а скорее – *гипнотические*, всецело кинестезийные, если не галлюцинаторные, так как его указание на Небесный Иерусалим – не просто референтивное (что, мол, обозначает собор), а конструктивное: это архитектурное обеспечение и оснащение реально действующих процессов – это прямое Откровение, прямо и откровенно фиксируемое визуально и специфически знаково – в виде *Abbild'a*.

Более того, для Зедльмайра в этой ситуации *Abbild'a* нет ничего положительного. Достаточно приглядеться к самой ситуации использования «диафании» как проницаемости для проникновения внутрь, например, сознания. Хотя воспроизведение диафании влечет и репродукцию, репрезентацию гештальтных отношений: но тогда сама диафания-I (Янтцена) оказывается прозрачностью, транспарентностью и транзитивностью. *Зедльмайр волей-неволей обнажает метафорический характер «диафанической структуры»* (и это уже диафания-II). Он был обязан произвести редукцию именно «структуры» и у него вместо нее носителем диафании оказалась стена, фактически лишенная своей телесности, диафаническое же как структурный принцип именно в готике растворяется (в «первой стеновой системе», то есть в юстиниановской архитектуре диафанического куда больше, с точки зрения Зедльмайра).

В любом случае, судьба «диафании» – как в ее рецепции, так и в ее несомненной апперцепции – определена была многозначительными, многообещающими и многоемкими заключительными формулировками упомянутого янтценовского текста. Он, как будет показано, не совсем поддается непосредственному прочтению, и заложенная в нем смысловая тенденция и неоднозначность, как нам представляется, оказалась тем самым проектным заданием, на основании которого и возник «собор» – как здание и знание – Ханса Зедльмайра. Вот как выглядит текст Янтцена, вот из чего способна воздвигнуться новая наука (независимо от того, насколько она новая и насколько – наука).

«С помощью всех до сих пор приведенных рассуждений готическая пространственная граница пока анализировалась согласно лишь определенному *формальному* принципу, и сохраняется вопрос: какое особое экспрессивное значение применительно к пространственному воздействию подобает диафанической структуре? На это можно было бы ответить, что она, эта структура – наряду с иными, здесь не разобранными моментами, – представляет собой действеннейшее средство того культового очаровывания (*Verzauberung*) сердец, что характеризует переживание готического отвесного пространства. Непоколебимое благодаря нетелесному удаляется способа действия естественного мира, того, что вокруг, отбрасывает всякую тяжесть и возносится ввысь. Так христианское Средневековье творит этим пространством культовому событию совершенно новую символическую форму, что прорастает из благочестия, от нас сокрытого в своих истоках. Однако исследование, пытающееся

толковать принцип “диафанического” из ядра культового действия как такового, должно, наверно, нести следующее заглавие: Пространство как символ Непространственного»<sup>1</sup>.

Главное здесь, несомненно – обещание иных перспектив, горизонтность, задаваемая как раз освобождением от пространства, когда оказываются возможны состояния, связанные с его исчезновением, утратой: это и есть «das Raumlose»<sup>2</sup>. Но еще более существенно, что эти состояния достигаются через преодоление и формального, а главное, связаны с очаровывающим воздействием на сердца, причем – посредством культа, который, напомним, в центре всех отношений внутри собора и который есть Месса<sup>3</sup>. Это поэтическое «колдовство» сродни «поэтическим корням архитектуры» Зедльмайра (о чем речь – впереди), но главное – *несомненная реакция того, кто прочел эту формулу как руководство к действию, как инструкцию или даже прямо как остенсивное высказывание (то ли мантра, то ли заклинание)*: от пространства и материи можно избавиться и можно вознестись, если сердце поддается и открывается воздействию. При этом пространству назначается символическая функция, что может давать такие концептуальные перспективы, о которых, быть может, Янтцен и не подозревал...

Иначе говоря, наша гипотеза состоит в том, что один из самых внимательных читателей Янтцена прямо исполнил завещанное. При том что и сам Янтцен – только медиум, ибо сама Литургия – источник и одновременно объект «завета», если верить уже, например, Отто фон Зимсону и его тексту («Западный Завет Литургии») примерно того же года, что и замысел Зедльмайра (1945)<sup>4</sup>. Сама Месса – понятая в средневековом, скажем так, синтетически-синкретическом духе как максимально активная разновидность теофании – как прямое обнаружение Священного – обладает той «властью образа», которую перестали чувствовать и воспринимать в Новое время, вернее – в посттридентскую эпоху (кстати говоря, и это касается текстов всех трех разбираемых нами авторов: следует делать уточнение касательно их принадлежности ко

<sup>1</sup> См. русский пер.: Янтцен Х. О церковном пространстве в готике // Архитектура – язык, история, теория. Сборник переводов. Учебно-методическое пособие. Ч. 2. МГУ – Исторический факультет. М., 2011. С. 86–97.

<sup>2</sup> Ср.: «В поляризации тел и света пространство становится символом непространственного» (*Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. Versuch eines Nachworts // Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. S. 213*). Более того: «Горизонтный характер границы обнаруживает себя в качестве параллели к горизонтной, принадлежащей жизненному миру, ориентации человека» (*Maas R. Diaphan und gedichtet. S. 152*).

<sup>3</sup> Ср. у фон Зимсона: «Такого рода способ репрезентации священного события справедливо связывается с идеей волшебства» (*Simson O. Von der Macht der Bilder im Mittelalters. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters. 2. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 1995. S. 15*).

<sup>4</sup> *Simson O. Das Abendländische Vermächtnis der Liturgie // Simson O. Von der Macht der Bilder im Mittelalters. S. 11–54*.

времени, в свою очередь, предшествующему Второму Ватикану с его предельно фундаментальными (но совсем не фундаменталистскими!) литургическими реформами)<sup>1</sup>.

Подзаголовком «Возникновения собора» вполне может быть только что приведенная формула касательно «непространственного». Заметим также, что «литургическое событие» имеет соответствующим образом выстроенное пространство в качестве своей «символической формы». Оно – как событие – предполагает участие и невозможность уклонения и отстраненности, отсюда – принятие этого типа пространства и как своего состояния. А если оно символ – то и средство трансцендирования и выхода из заданного состояния, а если учесть, что речь идет о символической форме и именно – пространства как «переживания границы», то становится понятным неизбежное и преодолевающее трансформирующее истолкование-реагирование на всю подобную формулу-формулировку как все то же преодоление предзаданных границ-экранов. Янтцен должен был предполагать, что чаемое «непространственное» может приобретать и форму «балдахина», осеняющего и сохраняющего в себе – как всякий табернакль-сень – все, с чем он соприкасается. Хотя, безусловно, отдельный и важный вопрос – может ли что-то иметь форму вне пространства?<sup>2</sup>

В любом случае такое сверхформальное и деформализующее «волхование» требует средств. И тот арсенал концептуальных формулировок вроде «балдахина», «охватывающей структуры», «диафанической стены» (не «структуры»!) и прочее, что вводит в оборот Зедльмайр под рубрикой, между прочим, «феномен собора», – *сродни инструментарию мага и волшебника, «полимата» и кудесника*, выступающего во всеоружии перед лицом вызова, если не угрозы от себе подобного сотоварища-соперника. Или это меры предосторожности? Не слишком ли мистичен и магичен одновременно для Зедльмайра Янтцен, то и дело упоминающий «магию», «волшебство» и т. д.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Среди практически бесконечной литературы на эту тему см. достаточно недавние публикации: *Danneels G., Bradshaw P.F., Prétot P.* Nobile simplicità. Liturgia arte e architettura del Vaticano II. Qiqajon-Bose, 2014; *Feulner H.-J., Bieringer A., Leven B.* (Hgg.). Erbe und Erneuerung. Die Liturgiekonstitution der Zweiten Vatikanischen Konzils und ihre Folge. Wien: LIT-Verlag, 2015.

<sup>2</sup> Ср. критические замечания Зедльмайра относительно «непространственного» в Приложении III («Янтцен и его теория готического пространства») «Возникновения собора»: «Такое понимание кажется мне <...> отчасти еще романским, <...> отчасти – уже протестантским: зримое пространство – это не символ непространственного, но отображение (*Abbild*) объективного незримого пространства, к которому оно мыслится пребывающим в отношениях аналогии» (*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 526).

<sup>3</sup> В этом от него не отстает лишь фон Зимсон. Но тот и другой в подобном «окультино-паракультовом» толковании готики восходят, несомненно, уже к Рудольфу Отто (*Otto R.* Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau: Trewendt & Granier, 1917) и, соответственно, к прямому его источнику – Вильгельму Воррингеру (*Worringer W.* Formprobleme der Gotik. München, Piper, 1911).



II.

Прежде ответа – набор ключевых понятий – сначала Янтцена, а потом – Зедльмайра. Сразу обращает на себя внимание и связка *das Fest– das Festes*: праздник и незыблемое – непоколебимо едины в своей установленности и устремленности к небесам, что, однако, согласно как раз-таки земным ориентирам и идейным ориентировкам Янтцена, есть устремленность вверх. Так и возникает балдахин Зедльмайра<sup>1</sup>, он буквально спускается с неба, как и должно поступать всякому Небесному граду (даже и свифтовской Лапуге)<sup>2</sup>.

Таково убеждение и постулат Зедльмайра: *собор представляет собой именно на феноменальном уровне не просто воспроизведение увиденного и зафиксированного видения Небесного Града, собор своей структурой каждый раз воссоздает саму ситуацию видения и встречи*. Собор и есть этот Град, ибо и тот и другой – суть видение по преимуществу и по существу.

Но это происходит потому, что собор как гештальт есть одновременно и *Abbild* и не оставляет ничего иного для своего зрителя и посетителя. Но, правда, при одном условии: если он не только зритель и не только посетитель, но и участник все того же праздника, «культурного события», в состав которого входит и актуальная теофания – в виде Бескровной Жертвы, перед Которой отступает, но не исчезает, а наполняется сугубой реальностью и всякая визуальная мистика, между прочим, избавленная таким образом и от бремени вертикализма: Христос посередине, среди тех, кто собрался во имя Его<sup>3</sup>.

Стоит заметить, что сам Зедльмайр на собственном примере задает такой способ поведения своего читателя – ему предлагается принять именно концептуальные условия, так сказать, гештальт-феноменологии,

<sup>1</sup> Очевидным образом отношение балдахина и неба имеет не только физический, но и метафизический смысл: Аристотель в «Peri Psyche» упоминает о «вечном теле наверху» (II, 7), под которым не обязательно (хотя и традиционно) подразумевать эфир.

<sup>2</sup> Сам же Зедльмайр ссылается на Г. К. Честертона, сравнившего (в трактате о св. Фоме Аквинском) эффект от первоначальной полихромии готического собора с впечатлением от внешнего вида «нынешних самолетов» (*Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 28–29*).

<sup>3</sup> Зедльмайр достаточно сдержан в «активизации» литургической парадигмы, тогда как, например, Отто фон Зимсон полагает в основание своей концепции даже не готики, а всякой сакральной архитектуры именно мистериальную драму, выступающую помимо прочего и как инструмент толкования, так как только изнутри совершаемого ритуала, то есть исключительно перформативно возможно усвоение смысла происходящего. И тогда сакральная постройка будет «священными подмостками» священнодействия, а само литургическое пространство – средством фактически конституирования смысла. См.: «церковное здание – это символическое и литургическое отображение Неба» (*Simson O. Die Gotische Kathedrale. S. 21*). Ср. степень дифференциации терминов: «отображение (*Abbild*) Неба в образе (*Gestalt*) здания (*Gebäude*), то есть храма (*Tempel*)» (*Ibid. S. 22*). Заметно, что *Abbild* у фон Зимсона употребляется в повседневном значении, у Зедльмайра – специфическом, равно как и диафания (см. ниже), по сравнению с Янтценом.

и довериться автору текста о возникновении собора, чтобы самому стать соавтором его, если можно так выразиться, со-возникновения. Дело в том, что Зедльмайр сам принимает всерьез предложение-предположение Янтцена о все тех же чарах культового события и расширяет магию консти-туирования реальности...

Но как же все начинается? Какими постулатами распоряжается Янтцен? Вот они:

1. Феноменологические установки на анализ именно опыта переживания, то есть жизненной реализации заданной ситуации во всем его смысловом наполнении как фактичности и событийности.

2. Несомненное оперирование гештальт-методологией и откровенное моделирование изучаемой реальности (пространства готического собора) по принципу фигура/фон. Концептуальная новизна Янтцена – в отождествлении с фоном пространства, лишенного своих фундаментальных перцептивных качеств – доступности и дистанции. Такого рода «отсутствие пространства» прямо постулируется Янтценом в качестве ближайшего горизонта аналитики, и в позднем тексте (1957) говорится уже не об аспекте *des Raumloses*, а об отдельной сущности, специфической субстанции, приближающейся к «*dem Unraum*»<sup>1</sup>, которая сравнивается с золотым фоном средневековой живописи («нетвердое, неуловимое, светоносное»). Проводя аналогии со средневековой философией, можно сказать, что определение пространства с соответствующими свойствами на роль «фона» в гештальт-отношениях делает его непосредственно материей, а все, что ему по определению противостоит в роли другого полюса, то есть «фигуры», окажется формой. Если бы речь шла о пространстве-контейнере, то мы могли бы такому пространству противопоставить тело (даже статую – это, между прочим, отчасти вопреки себе, делает Янтцен). Но так как это нечто субстанциальное, но при этом текучее, потоковое, напоминающее больше поле (таков «фон» гештальт-психологии, особенно у К. Левина), то так и хочется соотнести с ним субъектность и подумать, не заменяется ли такое пространство чем-то, приближающимся ко времени? Более того: не снимаются ли внутри собора как таковые бинарные отношения, всякого рода субъектно-объектные отношения?<sup>2</sup>

3. Столь же прямое обращение к оптическим феноменам, безусловное допущение, что готика и вообще переживание архитектурного пространства – вопрос зрительного опыта, причем – соответственно организованного, где самое важное – воздействие на сознание со стороны переживаемых оптических эффектов, прежде всего – световых. Хотя дело не в одной лишь оптике, но и во чувствовании, имеющем телесное содержание (проекция подвергается наше собственное тело, вернее – его переживание). Поэтому диафания – это именно оптический эффект, связанный

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. Hamburg: Rowohlt-Verlag, 1957, S. 69.

<sup>2</sup> Напомним, что у Гегеля пространство как «безразличная множественность» точек снимается благодаря взаимодействию точек (что есть движение) и через свое отрицание отрицания оказывается уже временем. Ср. соответствующий анализ у Хайдеггера в «Бытии и времени» (§ 82).

с рельефом, просто – с пластикой стены, которая выступает не над массой материала, как в классическом рельефе начиная с античности, а зависает над пространством. Это еще и не полноценная круглая скульптура и уже не рельеф, это пластика, зажатая между «пространственными створками», это именно – пространственная граница и она постоянно пересекается, преодолевается и переносится, стремясь к самоупразднению – как в балдахине Зедльмайра или тем более в «диафанической архитектуре» фон Зимсона<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Мы опять вынуждены вспомнить фон Зимсона, так как его широкое и как бы по умолчанию (хотя и не без ссылки на Янтцена) использование «диафании», тем не менее, совершенно не совпадает с янтценовским (он сам этого не скрывает: *Simson O. Die Gotische Kathedrale. S. 14*). Его диафания («весьма продуктивный термин») – это именно транспарентность, то есть свойство среды, причем световой. Это почти что синоним проницаемости. Если фон Зимсон и говорит о «диафанической архитектуре» (*Ibid. S. 13*), то подразумевает ее прозрачность, так как она состоит из «мембраноподобных тонких внешних поверхностей», на них и совершается «перевод тектонических сил в графическую систему – посредством именно *ordo* этих сил» (*Ibid.*). Постройка – никак не самостоятельное тело, а система выгородок-экранов, своего рода декораций для все той же мистической драмы, которую в готике никто не отменял. И критика фон Зимсоном зедльмайровского «иллюзионизма» (*Ibid. S. 23*), понятого как натурализм (это – Дворжак, не Зедльмайр) оборачивается чем-то еще более радикальным: если принять во внимание тезис о почти гипнотическом воздействии мистериальной драмы, то тогда подлинный – достоверный – иллюзионизм будет сродни уже галлюцинации. Но именно это и есть Зедльмайр, равно как и он – интенциональное переживание *Abbild'a*. Важнее и оригинальнее у фон Зимсона, как нам кажется, другое: это упрощение диафанического концепта и фактически элиминация диафанического феномена осуществляется посредством упразднения телесности. Готика у фон Зимсона – геометрична, графична и плоскостна. Это готика не постройки, а проекта, не того эффекта, что возникает при созерцании и переживании готового произведения (прежде всего – его пространства), а того, скорее, аффекта, что лежит в основании творчества как такового, что побуждает и питает архитектора, что – в основании акта рождения. Тогда как, продолжая метафору, можно сказать, что готика Янтцена и особенно Зедльмайра – уже на грани своего перерождения в сознании своего интерпретатора. «Геометрически упорядоченный линейный паттерн» (*Idid. S. 26*) – это способ представления замысла, то есть буквально наброска (*Entwurf*). И графика, повторим, и есть сама диаграмматика. Вопрос – что значит эта потребность проецировать набросок и его визуализировать? Ведь достаточно допустить, что эта визуализация хотя бы отчасти бессознательна, как сразу собор превращается в кушетку... Потому так важно для фон Зимсона постоянно подчеркивать готический рационализм, который заключается именно в сознательном сочленении по отдельности вполне иррациональных составляющих: мистики света и эстетической аскезы. Но так как в соборе совпадает и *Abbild*, и символ, то он, тем самым, становится инструментом, вернее – «моделью», предназначенной для «эксперимента по представлению вселенной» (*Ibid. S. 56*). Поэтому так важно, чтобы собор был «теологически транспарентным»: это требование именно отчетности, верифицируемости, возможности предоставить четкую документацию, предназначенную для, по сути, современного экспериментатора, а фактически – интерпретатора. Ведь сущностно собор – это «откровение сверхчувственной истины» (*Ibid.*), строго говоря, не нуждающейся в стилистически ли, методологически ли

4. Собор принимается как литургическая или просто культовая реальность: существенное его смысловое наполнение – совершающаяся мистериальная событийность, в которой не может быть сторонних наблюдателей, так как она по сущностной своей специфике – захватывает, претендуя на тотальность жизненного опыта в данный момент и в данном месте. Заметим сразу, что событие Евхаристии (это опять расширение, коему мы обязаны фон Зимсону) трансформативно на всех уровнях, в том числе и смысловом, то есть прямо герменевтическом.

5. Невозможно не заметить у Янтцена сквозную стратегию, направленную на поиск «оригинальных данностей», к чему ведут все усилия по преодолению повседневного опыта, в том числе и повседневной пространственности как емкости-вместилища. Пространство в тексте Янтцена – погранично и представляет собой место взаимодействия, что и определяет ключевой концептуальный эффект от текста: «диафантическая структура», то есть отношение проницаемости, доступности не для наблюдателя оптически-визуальных эффектов (тогда бы речь шла о транспарентности, так сказать, витражности), а для этих или некоторых иных состояний-аффектов – того же самого наблюдателя, который и образует телесный эквивалент пространства, заключенного между световыми «пленками» (*die Folie*). Как стене предпослана пространственная подложка не только в виде света как сияния, но и света как мрака (как своего отсутствия), так и наблюдатель находит себя в силовом поле наглядно явленной теофании, переживая себя – как фигуративно-пластическое

четких условиях своего обнаружения. Сущностно, то есть литургически, речь не о том, как творение эквивалентно (аналогично) воплощению, а воплощение – воскресению, то есть спасению, так же точно – и сотворению-возведению собора именно как образу мистической телесности (фон Зимсон подчеркивает, что для разбираемого времени – да и не только для него, добавим мы, – мистическое Тело Христа – метафора, в отличие от уподобления Его, например, краугольному камню). Готическая архитектура не только и не столько музыка в камне, пусть и небесная, сколько – сама Литургия со всей ее семантической структурой, где есть и слои прямо мистериальные, есть и меморативные, но есть – и косвенно экзегетические. Но главное – и слои миметически-символические, так как возведение (вернее – уже проектирование) собора – это подражание творению мира, который строится на законах числовой и музыкальной гармонии-согласия и созвучия. Это тот самый «ordo Неба и Земли», что делает собор изоморфным универсуму как макрокосмосу, и человеку как микрокосмосу (его построение – это повторение и акта творения, и акта спасения). Именно как монументальный, то есть всеобъемлющий и универсальный литургический сосуд готический собор не только изоморфен, но и, так сказать, изологичен «последним вещам» этого мира. И это лишь потому, что он и изографичен: он, повторим еще раз, предоставляет возможность актуализировать – как в ходе литургической драмы – все заложенные в нем не только смысловые, но и целиком – аффективные возможности. Итак, собор как одновременно и литургический инструмент, и герменевтическая инструкция предназначен для своего применения – ради последующих построек, не только и не столько материальных. Это особенно заметно и сущностно важно у Зедльмайра, как уже говорилось, строящего свою готику, свой собор, свою науку из элементов-концептов своих предшественников.

измерение все того же пространства – все ту же границу. Янтцен прямо говорит о «фантастически-визионерском воздействии подобного монументального сооружения», указывая на весь спектр аспектов, где есть и фантазия, и греза, и монументальность, то есть тотальное воздействие на разум. Но если стена оказывается зажата между пространственными «створками» и погружена в оптические потоки, то тогда тем более – в целях уже аналитических – встает вопрос о телесности, так сказать, более твердой – собственно интерпретатора. Вероятно, чтобы избежать «субъективности», Зедльмайр заменяет эту телесность чем-то более надежным и объективным – балдахин, в котором собраны все аспекты пространства как такового. И уже в ней – совершенно «достоверное», так как независимое от наблюдателя и помещенное в дарохранительницу-монстранц и совершается всякое событие уже не только литургическое, но и герменевтическое.

6. Единственное, что может смутить в этой схеме – присутствие тектоники и соответственно – горизонтали взора (с него все начинается). Янтцен ненавязчиво определяет сугубо феноменологическую горизонтность перцепции, тогда как Зедльмайр, как ему кажется, исполняя пожелание говорить о том, что лишено пространства (*Raumloses*), задает вертикаль сени-балдахина, а на самом деле – остенсориума, призванного хранить и являть Непредставимое. Бестелесность и непространственность понимаются как атектоничность, отсутствие массы и иррациональность<sup>1</sup>. Но все описывается, повторим, с точки зрения эффектов воздействия, от которых никак не защищен наблюдатель. Более того, согласно Янтцену, на него эта вся система «пространственного воздействия» и направлена: как формулирует он в своем позднем тексте, именно диафаническая структура позволяет создавать эффект парения, не лишая телесности<sup>2</sup>. Но согласно и Зедльмайру, этот наблюдатель, чтобы испытать на себе трансцендирующее воздействие атектонического и небесного, должен стоять на земле: он сам со всей своей плотью – даже не репрезентирующее, а просто репродуцирующее «приспособление», что-то вроде светочувствительной пластинки или прямо экрана-пелликулы (с которым сравнивался ранний кинематограф – ср. «фильму»). Он – мембрана и потому

<sup>1</sup> Поэтому тот же фон Зимсон, для которого диафания – почти универсальное свойство мироздания как такового (без ссылки на Данте и его «Рай», где божественный свет пронизывает космос – не обойтись (*Simson O. Die Gothische Kathedrale. S. 80*), так легко находит ее даже в зоне эмпор (*Ibid. S. 287*), что невозможно для Янтцена, так как это зона чистой оптики, уже освободившейся от соматки. Еще раз: диафаническая структура Янтцена – именно гештальт-структура, она по определению включает горизонт телесного опыта зрителя, его телесность – часть этой структуры, тогда как для фон Зимсона сущность готики – «пронизанная светом плоскостность, определяемая посредством сущностно линейных ценностей» (*Ibid. S. 288*).

<sup>2</sup> *Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 71–72*. В этой книге диафанической структуре посвящено столь много места и столь много нового о ней сказано (по сравнению с докладом 1927 года), что можно считать это издание прямым комментарием, однако об этом мы скажем в заключении настоящих заметок.

не так уже неточен фон Зимсон, возвращающий всю ситуацию к двухмерной графичности, которая, правда, может быть направлена и, так сказать, эсхатологически – к грядущим генеративным усилиям, к тому, чего не было ни при рождении сакрального сооружения, ни при его возведении, ни даже – при его прямом функционировании<sup>1</sup>.

7. Наконец, уже горизонт герменевтики как таковой (в терминологии Янтцена – особенно в поздних текстах, это «иконология»<sup>2</sup>) задается всей подобной многомерной и гетерономной «слоистостью» феноменальной картины собора (преимущественно в его внутреннем оснащении). Можно говорить – и даже нужно – о семантической диафании, полупрозрачных слоях самого сознания с возможными выходами к грунтовым (если не внутриутробно-примордиальным) водам оригинальных данных, что с особым усердием подхватывается Зедльмайром, соотносящим с четырехчастным образным смыслом типологию (или модальность) не только образов как таковых, но и состояний и настроений – от мистически-метафизических до морально-методологических. И с этим не поспоришь: если постулируется в качестве главной функции пространства его воздействие на сознание, то понятно, что сознание, его внутренняя архитекторика форматируется согласно структурам пространства, одновременно и упраздняя его каждый раз, когда осуществляется новое интерпретирующее усилие, основанное на непрекращающейся, неотъемлемой и неустранимой историчности как череде и деконструкций, и амплификаций – просто перезагрузок все того же сознания.

Но прежде чем углубиться в диафанию смысла – приведем цитату из Зедльмайра как уже готовый пример толкования теории Янтцена: «Такая “решетчатая стена”, характерная для главного корабля, имеет в качестве своей “подкладки” разнообразно слоистый и проникающий оптический фон, состоящий из пространства, – причем оптический фон или затемненный, или цветовой и световой, как это впервые описал Ханс Янтцен в своей прекрасной и новаторской работе, посвященной церковному пространству готики. Он именуется такую форму стены “диафанической”, и ее “подложкой” выступает пространство. Мы имеем подобный принцип диафанической стены прямо перед глазами и в чистом виде уже в готическом трифории (центрального прохода). Но как в зоне трифория плоское пространство центрального прохода

<sup>1</sup> И вновь – фоном – концепция фон Зимсона, сравнивающего всю проектную деятельность авторов готических сооружений с экспериментом, где тот же собор – модель в широком смысле слова, если не просто трехмерная «конструкция-инструкция» <...>, руководство к применению, но не только самого выстроенного здания, а и включенного задействованного в этот опыт сознания. И именно в этом моменте вступает в игру Панофский, особенно в истолковании Бурдые (речь идет о его ключевом для нас тексте – предисловии к французскому изданию «Готики и схоластики»). См.: *Nille Ch. Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. Eine Einführung.* S. 65.

<sup>2</sup> Стоит обратить внимание, что и фон Зимсон «эволюционирует» к иконологии (см.: *Nille Ch. Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren.* S. 46).

действует подобно пространственной пленке позади стены, точно так же в классических соборах XII и XIII веков, которые еще не знают капелл боковых кораблей, действуют сами боковые корабли. Они становятся узкими пространственными створками для приподнятого центрального нефа. И потому эти пространственные створки распространяются и в боковые рукава средокрестья <...> С точки зрения того, как действует диафания, все равно, открывается ли подобный пространству фон – как в трифории – в виде затемненной зоны, или этот фон – как в боковых кораблях и эмпорах пронизан пылающим окрашенным светом. Область окон организует диафаническую стену посредством самых разных решений. Оптическая зона, с одной стороны, может совпадать с окрашенным световым фоном и тогда это будет означать, что пространство глубины окажется сжатым до состояния плоскости, как это описывается в психологии восприятия в терминах так называемых слоев уплотнения (поверхность снега). Именно это отличает глубокое действие старых окон в отличие от сплюсненной поверхности современных, что выглядят как прозрачный линолеум. Но с другой стороны, область окон может быть сама оформлена – подобно трифории – в виде двух створок...»<sup>1</sup>.

Итак, какие эффекты возникают от другой – не столь культовой, но еще более жесткой событийности, как они связаны с тем обстоятельством, что, как мы указывали вначале, Зедльмайру достается уже плод весьма радикальной редукции? Диафаничность Янтцена превращается, скажем вперед, в диаграмматичность<sup>2</sup> Зедльмайра, хотя его авторство – равно как и открытие диафании Янтценом – можно оспорить: перед нами прямая логика рецепции и репродукции, репрезентации понятия, бывшего в ходу уже весь XIX век и обозначавшего вещи весьма непритязательные.

Открытие оптических глубин диафании Янтценом – только начало, кинестезийные опыты с той же диафанией Зедльмайра – только продолжение, где эксперименты с тахистоскопом, а быть может, и с тахископом находятся еще в русле барочных экспериментов в рамках *magiae-naturalis* того же Афанасия Кирхера<sup>3</sup>, продолженных, как известно, уже в кинематографе – этой большой и емкой *camera obscura*, превращенной в театр, где зритель – внутри нее...

<sup>1</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 52.*

<sup>2</sup> На тему диаграмматики см.: *Bauer M., Ernst Ch. Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld. Bielefeld: Transcript, 2010; Boschung D., Jachmann J. Diagrammatik der Architektur. München: Wilhelm Fink, 2013; Schneider B., Ernst Ch., Wöpping J. (Hgs.). Diagrammatik-Reader: Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte. Berlin: De Gruyter, 2016; Schmidt-Burkhardt A. Die Kunst der Diagrammatik: Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas. Bielefeld: Transcript, 2017; Krämer S. Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, M., 2016.*

<sup>3</sup> См.: *Gronemeyer N. Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004.*

Зедльмайру крайне близки эти аллюзии, сопряженные у него со специфической литургикой, исполненной критицизма по отношению к опыту Средневековья (это основной пафос немецкого «литургического возрождения»). В соответствующих главах он без обиняков говорит о театрализации Мессы, указывает на ее хорегический характер, не без ссылок на того же аббата Сугерия, сравнившего службу с танцевальной постановкой<sup>1</sup>. Этим постулатам, как мы увидим, приготовлена крайне фундаментальная роль, но и эти, и многие иные – весьма смелые, непривычные и подчеркнута вызывающие наблюдения за готикой – собраны в самой первой главе, названной откровенно «Восполненный собор», который мыслится как реальный *Gesamtkunstwerk* совершенно в духе Вагнера. Имеется в виду главная функция исторической реконструкции: она может и призвана быть самым прямым конструированием, доделыванием-довершением того, что не успела эпоха или на что не отважилась прежняя наука<sup>2</sup>.

Эти процедуры сродни деятельности архитектора, фиксирующего графически с помощью идеографических конфигураций свой замысел и подготавливая свой проект как сценарий последующих действий – уже других исполнителей, играющих роли хотя бы тех же «строителей» того же готического собора или, например, «служителей» того же культового события, или даже «толкователей» – то ли соответствующих текстов, то ли соответствующих переживаний – сообразно тем или иным пространственным состояниям<sup>3</sup>.

### III

Итак, наша задача – внимательно проследить, как из прямого и явного желания осуществить замысел Янтцена касательно уже символических аспектов диафании *рождается принципиально новая и чреватая крайними последствиями для науки теория* Зедльмайра, использующего Янтцена (и далеко не только его) для своих целей, заключающихся помимо прочего в обосновании архитектурной теории как аппарата постоянной и реальной трансценденции, построенной – что безусловно существенно и сущностно – на репрезентирующих ресурсах архитектуры, внутри себя удерживающей непрерывную эпифанию (если не череду

<sup>1</sup> Эти и многие другие – острые, непривычные и провокационные наблюдения над готикой собраны Зедльмайром в первой главе его книги, названной «Восполненный собор».

<sup>2</sup> Напомним о пафосе еще довоенных текстов Зедльмайра касательно «строгой науки» об искусстве, где лейтмотив – «неевклидова» методология, применяемая, правда, к барочному материалу – не очень, конечно далекому от готики (см., например: *Sedlmayr H. Die Architektur Borgrominis. 2. Aufl., München: Piper, 1939*). См. частичный русский перевод: Введение в психологию искусства. Методологические проблемы. Учебно-методическое пособие. М.: МГУ – Исторический факультет, 2010. С. 72–75.

<sup>3</sup> О «мистических коннотациях метода» (аксонометрическая проекция как форма презентности) см.: *Jormakka K. Geschichte der Architekturtheorie. 2. Aufl. Wien, 2006. S. 205*.



теофаний, где диафания – дополнение к эпифании, согласно Тейяру де Шардену) с характерными визуально-мистериальными импликациями (и возможностью уклониться от всякого рода метода – согласно уже Гадамеру)<sup>1</sup>.

Проблема для нас заключается в том, что подобный весьма ответственный проект пытается обосноваться на феноменологии даже не визуального опыта (как у Янтцена), а проективно-конструктивной деятельности. Зедльмайр имеет намерение восстановить *сам порядок и процесс архитектурного и одновременно, так сказать, профетического творчества*, когда зрителю и пользователю приписывается роль *совершителя сакраментального акта*, хотя не стоит забывать ни на минуту о Том, Кто есть, был и будет его Учредителем... Архитектор выступает как своего рода хорег и теург.

В общем и целом, речь идет о том, что трансформированная концепция «диафании» оказывается безусловно решающим пунктом обоснования того, что пребывание в соборе реально есть и присутствие в откровении – не только апокалиптическом и эсхатологическим, но и вообще вневременном – вечном и тем паче – реальном. И это откровение основано, если позволительно так выразиться, на *мистериальной концепции Abbild*: собор способен быть сам монументальной сакраменталией, подобно монстранцу-остенсориуму и балдахину-эдикуле, вмещающей и являющей собой и священное, и спасенное, и освященное, и спасающее<sup>2</sup>.

Начинает Зедльмайр с постулирования безусловно «отображающего» (*abbildende*) характера готического собора, выступающего как частный случай «отображающей архитектуры» вообще, которой противопоставляется архитектура «символическая». Разница между ними – в степени реализма того, что архитектурой репрезентируется. Реальность отображаемая присутствует на том же уровне, что и архитектура, реальность символическая, как и полагается всякому референтивному отношению, – за пределами архитектуры. В данном контексте безусловно решающий момент – понимание, что такое этот *Abbild*.

Для Зедльмайра<sup>3</sup> *Abbild* отличается прямым соответствием и даже совпадением обозначаемого и обозначающего: это далеко не просто *Bild* (слишком общее понятие), это и не символ, это, скорее, если пользоваться соответствующими терминами (они, к сожалению, не в ходу у Зедль-

<sup>1</sup> Ср.: «Гадамер желает не разрабатывать учение о методе, с помощью которого можно вооружиться “более правильным” интерпретацией или толкованием, а указывать на те элементы, причем – трансцендентальные, что предполагаются в каждой интерпретации, неважно, хотим ли мы того или нет» (*Hügli A., Lübcke P. Philosophie in der 20. Jahrhundert. Bd. 1. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 209*).

<sup>2</sup> Блестящий пример универсалистского толкования мотива эдикулы (и тоже – на примере готики) – эссе Дж. Саммерсона «Небесные обители» из одноименного сборника (*Summerson J. Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture. New York, 1963. P. 1–28*). Русский перевод (Е.А. Ванеян) см.: Архитектура – язык, история, теория... С. 98–112.

<sup>3</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 103.*

майра), прямой сигнал. Чувственное сливается со сверхчувственным. Это откровенная ситуация не просто Откровения, сколько визуальной галлюцинации: важна роль веры в широком (ценностном) смысле слова, признание прямой связи, если не идентичности чувства и сверхчувственного. У Зедльмайра об этом говорится достаточно изощренно: «При этом заслуживает внимания и указание на то, что именно там, где – в качестве пограничного случая – образ уравнивается с отображаемым, этот самый образ меньше всего нуждается во внешнем “сходстве” (Курц и Крис<sup>1</sup>). Только там, “где та самая вера в идентичность образа и отображаемого колеблется, возникает связующее звено, предназначенное для соединения того и другого: *сходство*”. Однако, когда смыслообраз (Sinnbild) так или иначе признается схожим со сверхчувственным, то в подобном случае “чувственный” образ (“*sinnliche*” Bild) добивается исключительной ценности»<sup>2</sup>.

Бросается в глаза в приведенном тексте, во-первых, упоминание «пограничного случая», который, по сути, для Янтцена, напомним, и есть место проявления диафании: она – проступает на пространственной границе, вернее сказать, само пространство – и есть граница<sup>3</sup>. Так что скрыто в приведенной цитате из Зедльмайра речь идет о все той же диафании как транспарентности, которая делает взаимопроницаемыми образ, и его

<sup>1</sup> Речь идет о книге: *Kris E., Kurz O. Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch.* Wien: Krystall-Verlag, 1954.

<sup>2</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale.* S. 103.

<sup>3</sup> Можно сказать, что термин «диафания» буквально входит в «терминальное» состояние. Диафания способна исчезать (в «латинской готике» с ее «терминированным тактильным пространством» (см.: *Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes.* S. 216 и ниже Anm. 24). Но еще важнее, что диафаническая структура исчезает в текстах Зедльмайра, который постоянно подчеркивает, что, например, «диафаничны <...> и некоторые юстиниановские и романские стеновые формы» (*Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale.* S. 525). На его взгляд, «существеннее для пространственного впечатления – тела, которые стоят в середине пространства, что есть балдахин (Ibid.). Но у Янтцена на этот счет есть асимметричный ответ – более поздний, но незаподзавший: «Для пространственного анализа Святой Софии как раз невозможно применять термин “балдахин”» в том смысле, как его понимает Зедльмайр (*Jantzen H. Die Hagia Sophia des Kaisers Justinian in Konstantinopel.* Köln, 1967. S. 36). Можно добавить, что существует аналогичная понятийная логика и в случае с доготической пластикой. Подобный терминологический перенос осуществляет Вильгельм Мессерер (прямой последователь Янтцена и непосредственный преемник Зедльмайра в Зальцбурге!). Согласно Лоренцу Диттманну, именно он обозначал пространство как «измерение трансцендирующего и трансценденции», а равно и как основание рельефа как такового. И абсолютно существенно, что «посредством проникновения основания-фона (это и есть прямая диафания – *C.B.*), рука об руку с его (фона – *C.B.*) включением в имманентные взаимосвязи произведения шло и его (произведения – *C.B.*) расслоение». И далее: «именно из разрыва бытия, однако, божественные силы и выступают...» (Цит. по: *Messerer W. Von Anschaulichen Ausgehen. Schriften zu Fragen der Kunstgeschichte / Hrsg. von S. Koja u.a. Wien: Böhlau, 1992. S. 16–17).*

отображаемое<sup>1</sup>. Во-вторых, конечно, указание места для сходства, которое не требуется в случае *Abbild'a*, подкрепленного или, правильнее сказать, устроенного или конституированного верой. Наконец, в-третьих, не трудно заметить попытку проидентифицировать (на уровне почти что игры в слова) смысл и чувство: чувственное обретает смысл или значение (а фактически – ценность) явленного сверхчувственного, чувственное оказывается осмысленным, а смыслообраз (*Sinnbild*) – подлинным символом.

Зедльмайру эти рассуждения важны, и они обладают для него сверхценностным смыслом в свете его ближайшей задачи показать, как собор оказывается и переживается Небесным Градом – в очень специфическом способе рассмотрения (можно сказать, уверяющее усмотрение и переживание на чувственном – зрительном и не только – уровне сверхчувственного как единственной объединяющей реальности). Собор – это даже не условие или средство повторного опыта Откровения (и как апокалипсиса, и как эпифании), это сама ситуация эпифании-теофании. Достаточно сказать, что это ситуация литургическая и евхаристическая, подразумевающая Присутствие и причастие к Присутствию. Зедльмайр здесь совершенно откровенен (глава 27 и дальше). Ему важно обосновать максимально методично и методологично подобный, как уже говорилось, культово-мистериальный опыт, именно показать, что речь идет не о метафоре, а о реальности. Если быть совсем точным, задача Зедльмайра – восстановить опыт (и мистический и архитектурный) создателей собора, а восстановив, быть может, и повторить. При том, что ему не совсем этот опыт кажется безусловным (он, как выясняется в конце книги – примерно после пятисот страниц текста, допускает и негативный опыт собора как потребности в визуализации, в поисках и обретениях средств имитации или воспроизведения мистериального переживания через чувства, то есть сенсорику и т.д.).

Мы хотим показать, со своей стороны, что его (Зедльмайра) концептуальное оснащение (феноменология и гештальт-теория) позволяли ему это сделать: можно почти что на чувственном опять же уровне сделать ясным, понятным и приемлемым, что подлинный *Abbild* способен на многое, в том числе, он обеспечивает безусловное интенциональное единство земного и Небесного, как раз-таки потому, что в дело замешена архитектура<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ср.: «2.16: Die Tatsache muss um Bild zu sein, etwas mit dem Abgebildeten gemeinsam haben. 2.171: Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat. *Das räumliche Bild alles Räumliche, das farbige alles Farbige etc.*».

<sup>2</sup> И просто «собор как монументальная мистерия» – так уже у Янтцена (см.: *Maas R. Diaphan und gedichtet...S. 151*), который «мистерию готического пространства воспринимает феноменологически» (*Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 213*). «Открытое» – это тоже мистерия, понятая как «длительность в неограниченном времени аион'а» (*Paumann L. Vom Offenen in der Architektur. Wien: Passagen Verlag, 2010. S. 111*, со ссылкой на Делеза). Ср. далее: «То, что “просвечивает” сквозь форму – это инспиративная, виртуальная сторона реальности» (*Ibid. S. 112*). Но, однако, всегда следует помнить об опасности фетишизации – архитектуры как таковой (*Ibid. S. 62–64*).

Подобный концептуальный конструктив обеспечен диафанией и именно в том смысле, который ей придал Янтцен. Архитектура как таковая – или ее пространство – диафанична, и в ней проступают крайности и полярности. Проступают, сходятся и соединяются ради чего-то нового, которое может быть и все той же границей, напряжением, диссонансом и разрывом: *диафания* может звучать и как *диафония*, ведь в гештальт-концепции уровней той же психики предполагается и уровень доиметических и дофигуративных состояний, которые суть настроения (*Stimmungen*)<sup>1</sup>.

Важно представлять, что диафаничны и сами отношения между и концептами и их авторами: Янтцен оказывается «фоном» для новой фигуративности уже Зедльмайра, но он же и пронизывает его. Целые теоретические системы и книги способны быть «символической формой» не только непространственного (это, скорее, *das Unräumliches*), но прямо его лишенного (собственно янтценовское *das Raumloses*).

Проблема и коллизия (крайне продуктивная) состоят в том, что для Янтцена гештальт-отношения фигура/фон схожи с ситуацией рельефа, когда на неопределенности (это и есть скрытое, но и явленное – в диафании – пространство) проступает и прорастает фигуративность как качество отношения к тому, что воспринимается: если мы воспринимаем и переживаем диафанию, то непостижимое, но готовое явить себя, оказывается фоном, на котором проступает наша рациональность, наше сходство с нашим сознанием и его возможностями, наша поспешная и скоротечная идентичность<sup>2</sup>.

Как лишенное пространства, как свободное от нашей чувствительности может стать предметом репрезентации? Может быть требуется новое, так сказать, освящение, новая сакраментализация обновленной мистерии? Или выход в иные сферы и дискурсы – например эпистемологические? Эту тактику – бессознательно, как нам кажется – выбирает Зедльмайр. Ведь не

<sup>1</sup> И еще раз методологическая поэтика и метафорика фон Зимсона, подчеркивающего роль музыки как практики созвучия в широком смысле слова (*Simson O. Die Gotische Kathedrale. S. 38ff.*).

<sup>2</sup> Так, например, для Зауэрлендера принципиально обратить внимание на то, что «Янтцен сплавил воедино темные предчувствия романтиков касательно сверхмерности готического церковного пространства с современной оптикой истории искусства (как дисциплины-дискурса. – С.В.), привыкшей сравнивать строительные формы» (*Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 218*). Несомненно, «темные предчувствия» и «современная оптика» суть фон и фигура и потому – тоже нечто «диафаническое» и, значит, – «эпистемологическое», когда «фон» подразумевает такую импликацию, как «темное», и такое расширение (углубление!), как «глубина» – вплоть до самой «хоры». Здесь речь идет уже не о пространстве и границе, а о месте, крае и зиянии (вслед уже не за Майстером Эккхардом и Хайдеггером, а за Кристевой и Деррида). И что же тогда фигура и гештальта, и тем более – отображение? Это уже не живое тело и плоть, а мембрана и покров – или складка (в этой связи касательно готической пластики как «облаченной архитектуры» у Янтцена см.: *Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 116*). Таким образом, «диафаническая структура» – это многослойная и переходная структура, ведущая к глубине, ко мраку, к бытию, к ничто. И – к Богу!

даром столь обязательным в какой-то момент литургического развития оказывается чин освящения храма. К этому ритуалу, к этому культовому действию-церемониалу вынужден обратиться Зедльмайр для пояснения своей интуиции относительно способа или, скорее, качества присутствия Небесного Иерусалима. Та же логика – в стремлении подтвердить «отобразительность» ссылками на слово, словесность, поэтические тексты: это не просто более верифицируемые «письменные источники», дело не в документализации, а в текстуализации и письме: оно – не просто фиксация речи, а ее исконная наглядность, свободная от репрезентации и приближающаяся к экспрессии в ее же опять же исконной значительности и значимости как непосредственного отпечатка, следа – *Abbild'a*, наглядного и физиогномического, как ответного импульса – реакции на впечатление (*Eindruck-Ausdruck*). И акт письма – все та же жестикуляция, остенсивность, лишенная, правда, точности точки: это скорее пятно (*macchia*) или *punctum*, прикосновение то ли взгляда, то ли пальца (последний приходит на помощь, когда первый натывается на собственное слепое пятно)<sup>1</sup>.

#### IV

Доказательство всему сказанному или симптом всему недосказанному – позднее (1976) послесловие (и одновременно – предисловие) самого Зедльмайра к собственному «Возникновению собора». В этом тексте вновь и вновь упоминается и толкуется «диафания», причем в гораздо больших масштабах, чем в основном тексте и, что еще более симптоматично, в гораздо больших объемах, чем тот же «балдахин», хотя именно последний – собственное изобретение Зедльмайра. Но как раз с «диафанией» требуется больше разбирательств и – самое существенное – расширений.

Перво-наперво, Зедльмайр вводит понятие «порождающий принцип готического собора», призванное определить сущность этого архитектурного феномена. Отвергая последовательно все прежние понятия собора, Зедльмайр приходит к убеждению, что таковым порождающим

<sup>1</sup> О «*macchia*» как одном из основополагающих концептов в системе взглядов Зедльмайра (и не только его, а, например, и Йозефа Гантнера с его «префигурацией») см.: Ванеян С.С. Брейгель – Зедльмайр – Имдаль: слепое пятно интерпретации // Память как объект и инструмент искусствознания. Сб. статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М.: ГИИ, 2016. С. 86–99. Напомним весьма фундаментальную и одновременно монументальную предысторию «пятна» не только оптического, но и гаптического: это Алоиз Ригль с идеей «гаптической формы» как результата первичного тактильного опыта (касание поверхности «кончиками пальцев») и формирования представления о двухмерности, развернутой впоследствии в пространство как сумме точек) и это Август Шмарзов (с принципиальной корректурой Ригля в смысле невозможности выводить опыт тактильный как опыт телесный из одного только точечного касания, взамен которого – опыт всей кинестезийно переживаемой соматики, всецелого и живого тела). См.: *Schmarsow A. Die Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter* [1905]. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998. S. 42).

принципом или просто генеративной грамматикой (в терминологии, несомненно, Н. Хомского и П. Бурдье<sup>1</sup>) является «новое отношение к свету». Об этом первыми заговорили, напоминает Зедльмайр, Панофский и фон Зимсон<sup>2</sup>, почти что одновременно с ними – он сам, но в начале – конечно же Янтцен, хотя для него свет – только обрамление диафанической стены<sup>3</sup>, тогда как правда, по мнению Зедльмайра, состоит в том, что сама диафаническая стена – характерное порождение «порыва к свету».

Для Зедльмайра, как выясняется, диафаническая стена – исчезающая стена, редуцированная и замененная окном, но не просто прозрачным и предназначенным для «повседневного света», как в «наших современных стеклянных зданиях»<sup>4</sup>, но «испускающим свет из себя самой» (*selbstausstrahlen*), обнаруживающим и обеспечивающим тем самым свое «анагогическое значение»<sup>5</sup>. Такая стена – буквально «святейшее окно», по

<sup>1</sup> Ср.: *Nille Chr. Mittelalterliche Sakralarchitektur Interpretieren*. S. 65. Следует упомянуть крайне негативное отношение Бурдье ко всякого рода немецкой терминологии: он ставит в один ряд с «балдахинной системой» и «диафаническую стену», и «парение» – как совершенно равнозначные «интуитивистские» «феномены», которые имеют хоть какое-то значение лишь потому, что разные авторы (особенно – Зедльмайр) эти значения «открыли» или попросту – «назвали» (см.: *Bourdieu P. Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1974. S. 126 – со ссылкой на Луи Гродецкий). – Несомненный и характерный пример вынужденной конкуренции между «структурализмом» французского социолога и «структурным анализом» немецкого историка искусства.

<sup>2</sup> Об этом см.: *Cage J. Gothic Glass – two Aspects of Dionysian Aesthetics* // *Art History*, 5. 1982. P. 36–85. *Kidson P. Panofsky, Suger and St. Denis* // *The Journal of Warburg und Courtauld Institutes*, 50. 1987. P. 1–17. Эти два текста обозначают весьма существенную ревизию проблемы световой метафизики: «Идея выведения света внутри готического церковного пространства из светового умозрения христианского неоплатонизма не выдержала критической верификации» (*Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes*. S. 214). И потому анализ пространства у Янтцена удерживает «свое герменевтическое значение и спустя 60 лет» (*Idem.*). Мы можем двигаться «через Зедльмайра и Панофского – прямо к Янтцену» (*Kuder U. Jantzens kunstgeschichtliche Begriffe* // *Jantzen H. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*. Berlin, 2000. S. 177).

<sup>3</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale*. S. 598). Однако у Янтцена речь идет о структуре и не о стене! И потому подобная некорректная корректура со стороны Зедльмайра – симптоматична для всей идеи и для всей интенции «Возникновения собора» как такового.

<sup>4</sup> *Ibid.* S. 599. Ср.: «Готический собор – это не скелетообразная постройка подобно архитектуре из металла и стекла, что так характерна для 19 века» (*Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes*. S. 213). Ср. у Шеебарта и Бруно Таута: «Идея транспаренции, трансформации, и движения обязана осуществиться через стеклянную архитектуру» (*Jormakka K. Geschichte der Architekturtheorie*. S. 206). «Более диафанично» означает фундаментальный постулат функционализма. Это слова Ле Корбюзье, подразумевающие, что архитектурный проект означает «изнутри наружу» (*Ibid.* S. 204). См. там же и о «функционалистическом дискурсе как об «эссенциальной онтологии, приближающейся к аристотелизму и томизму» (*Ibid.* S. 203).

<sup>5</sup> Ср. у Р. Штайнера (1923): «Когда живая стена себя преодолевает, она становится прозрачной» (Цит. по: *Shuyt M., Elffers J., Ferges P. Rudolf Steiner und seine Architektur*. Köln: DuMont, 1980, S. 47). И далее: «Необходимо <...> простую освещенность светом сделать транспарентной для духовности,

выражению Сугерия (фактически для него этот *sacratissime vitrae* и есть подлинный – неземной – алтарь или престол). За этим – новая полнота света и новое наполнение им здания. Зедльмайр охотно пользуется выражением Панофского «настоящая оргия неоплатонической мистики света», подчеркивая, что именно анагогичность, то есть *вовлеченность в трансформационный процесс всякого присутствующего в здании* – вот подлинный корень собора (и здесь не столь важно и даже по-своему продуктивно, что Сугерий понимал «Ареопагитики» и неверно, и упрощенно). Здание – *Vehikel*, та самая *materialia*, что выступает как раз в качестве *Abbild (imago)*, «изымающего» созерцателя в «промежуточное царство» (*Zwischenreich*), где уже нет Земли, но еще нет Неба. Это мир своего рода *художественного пургатория* и обязательная, ибо очищающая задержка на пути к истинному свету и его источнику<sup>1</sup>.

Но за всем этим почти что оргиастическим переживанием света стоит потребность в визуализации Тайны, желание Ее видеть, приближение к Ней посредством «медальности ока»<sup>2</sup>. Однако на самом деле это

которая сокрыта в ней. Она указывает на себя в световых следах, остающихся на цветном фоне. Оболочки-образы и разоблачение – подобная первичная полярность внутри гештальтов и знания, лежит в основании всей человеческой экзистенции, и эта полярность, если иметь в виду [процессы] образования тела и его растворения, ведет за пределы рождения и смерти и в данном случае благодаря искусству становится отношением между стеной и окном» (Ibid. S. 48). И у самого Янтцена в его позднем творчестве «диафаническая структура» трансформируется в снабженную витражами *Antiponderose* (окно-роза на западной стене собора) как сущностного понятия для всего трансцендентного (Об этом см.: *Kuderer U. Jantzens kunstgeschichtliche Begriffe*. S. 176).

<sup>1</sup> Ср.: *Paumann L. Vom Offenen in der Architektur*. S. 107ff.

<sup>2</sup> Ср. уже у фон Зимсона замечание касательно того, что окно представляет собой «проницаемую для света мембрану» (*Simson O. Die Gotische Kathedrale*. S. 284 – Anm. 60). Среди прочих можно вспомнить, конечно же, автора из круга Баухауса – Зигфрида Эбелинга и его заметку «Пространство как мембрана» (*Der Raum als Membran*. 1926), где само пространство мыслится как именно мембрана между плотью и «атмосферой» (см.: *Günzel S. Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt: WDG, 2012. S. 252–253). Говоря вообще, если диафания, уже согласно Аристотелю, есть *metaxy* (субстанциальный посредник), то она, получается, – активный и *medium* (перевод Фомой Аквинским *metaxy*). Еще у Декарта этот медиум – эфир (об этом подробнее: Ibid. S. 250–251, а также: *Maas R. Diaphan und gedichtet... S. 126–128*, где речь идет о «нематериальном медиуме»). Так что диафания – это практически магический и мистериальный инструмент всякого рода трансформативных процессов (см. ниже и след прим). У позднего Янтцена мы все подобное и находим, особенно – идею перехода архитектуры посредством света в «другое агрегатное состояние» (*Jantzen H. Die Kunst der Gotik*. S. 68). И это новое состояние подразумевает и новые (другие) виды изобразительного искусства – пластику и живопись, которые являют природно более первичные связи и единства, но при этом оказываются ближе к цвету (см. об этом предпоследний раздел наших заметок). Совершенно аналогично – уже у Аристотеля, для которого цвет означает нечто «первично зримое». И в самой широкой перспективе ср.: «Суть тварных вещей в том, чтобы быть посредниками <...> Они оказываются посредниками, ведущими к Богу» (*Вайль С. Тяжесть и Благодать / Пер. В. Линквинцевой*. М.: Русский путь, 2008 – глава «МЕТАХУ»).

приближение – удаление, так как зрение требует дистанции, когда «причастие» освященной Гостии *in visu* подобно созерцанию, например, Св. Грааля, где довольно только почувствовать на расстоянии, как истекает от этой чаши «чудодейственная сила»<sup>1</sup>.

Именно такая оптика просвечивания, то есть транспарентности, пропускания сквозь себя характеризует, по мнению Зедльмайра, западные части постройки Сугерия, и именно здесь отсутствуют «самые следы» подлинной диафании, смысл которой – не в просвечивании, а в сиянии, не в заглядывании – мысленном – в то, что позади, что скрыто, а в прямом восприятии и интенциональном переживании – на телесном уровне встречного единства земного и небесного, то есть материального и им-материального.

Диафания – инструмент достижения самого настоящего «транса», суть которого – именно в «транспортировке» (тот же *Vehikel*<sup>2</sup>) созерцателя в то самое «промежуточное царство»<sup>3</sup>. Это достигается, во-первых, за счет того, что созерцается именно особая субстанция – «световая материя», а во-вторых, за счет задействованности в процесс зрителя целиком, так как инструмент этой трансформации – сам собор, пережитый как особый артефакт-емкость, реально – как табернакль-монстранц – «глазами своих строителей». Можно заметить, между прочим, что перед нами целая череда трансгрессий, включающих, в том числе, и транстемпоральные, в частности – исторические переходы, ведь не даром Зедльмайр оговаривает, что предлагаемая им точка зрения – не современна, а отличает именно сознание той самой эпохи, когда собор возникает<sup>4</sup>. Это даже не эпоха, а эпохэ, даже не редукция, а абдукция в понимании Чарльза Пирса, в которой задействован даже не зритель постройки, а читатель текста, и не только Сугерия, но и Зедльмайра...

За подобным новым отношением к свету стоит новая – невиданная и неслыханная до сих пор близость чувственного и сверхчувственного, а также и чего-то иного: близость и почти совпадение «словесного смысла, чувственно созерцаемого светового гештальта и расположенного позади духовного смысла, *lux vera*»<sup>5</sup>. Вот самая главная здесь, по нашему мнению, формулировка: «в чувственном свете *совершенно непосредственно*

<sup>1</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 602.*

<sup>2</sup> Первоначально это слово, напомним, в немецком языке употреблялось в фармацевтике и медицине: это именно жидкость, обеспечивающая доставку и усвоение лекарства в организме.

<sup>3</sup> Зедльмайр говорит совершенно ясно о зрителе, что он «в процессе созерцания подобных световых материй входит в своего рода транс» (*Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 603*). Ср. однако у Зауэрлендера наблюдения о «соблазнительной односторонности и спиритуализирующей мистификации», что присущи готике (*Sauerländer W. Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 218*).

<sup>4</sup> Здесь, несомненно, стоит заметить, что такой модус темпоральности редуцирует саму проблему исторической реконструкции: это вырванность из времени прошлого, это время, заключенное в самом дискурсе о соборе...

<sup>5</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 604.*



открывается духовный свет». Это предполагает, что уже нет символа, но только *Abbild*-отображение (*imago*). И это подразумевает и «новую вещественность» (но не *Sachlichkeit*, а *Stofflichkeit*), новую степень совершенства материи: от непрозрачности (*Undurchsichtigkeit*) к светоносности (*Lichthaftigkeit*), где посередине – проницаемость (*Durchsichtigkeit*). Последнее есть «особенность интермедиальных тел» (то есть огня, эфира, кристалла, стекла), которые «partim lucida, partim *diaphana*» (слова Сугерия). Фактически, диафания – «в ином смысле, чем у Янтцена» – свойство этого «промежуточного царства». Более того – «сам собор благодаря своей новой вещественности и есть это самое промежуточное царство».

Но насколько, действительно, у Янтцена иной смысл по сравнению с Зедльмайром? Ведь если интермедиальность и есть диафания, то она – медиум в том числе и «волшебства культового события», что самое важное у Янтцена. Транспарентность – только часть диафании. Другая ее составляющая – именно медиальная инструментальность. Зедльмайр только расширяет Янтцена и делает это, быть может, отчасти и против своих намерений, не столько через свет, сколько через *Abbild*, который не есть символ в том смысле, что он не референция, а прямой стимул, индекс в смысле Пирса<sup>1</sup>, отпечаток ситуации, наполненной «настроением» (*Stimmung*) и потому подлежащей переживанию. Фактически, вся структурная феноменология собора у Зедльмайра направлена на экспозицию того тезиса, что собор есть «отображение Небесного Иерусалима» (*Abbild vom Himmlischen Jerusalem*). Этому посвящены целые главы книги (27–48),

<sup>1</sup> Строго говоря и следуя за Ч. Пирсом «фактически существующее здание» можно обозначить как «дици-индексальный чувственный знак», то есть суждение, ситуативно обращенное к сенсорике реципиента (*Nöth W. Handbuch der Semiotik. 2. Aufl., Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2000. S. 446*). И более того: в ситуативном языковом употреблении репрезентация пространства – это всегда индексальность, которая манифестируется и в пространственной перспективности (*Ibid. S. 284*). Но для зедльмайровской теории отображения не менее фундаментально важны следующие положения из витгенштейновского «Логико-философского трактата»: «2.141 Das Bild ist eine Tatsache. 2.15 <...> Die Zusammenhang der Elemente des Bildes heiße seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung <...> 2.1514 Die Abbildende Beziehung besteht aus den Zuordnungen der Elemente, mit denen das Bild die Wirklichkeit berührt». И главная для нас фраза: «2.172 Seine (des Bildes – C.B.) Form der Abbildung aber, kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf». Иначе говоря, форма отображения сама не отображает образ, а на него указывает самим жестом, так сказать, своего наличия, своей событийности и своей фактичности. Понятно, какие последствия это имеет в случае с архитектурой: попадая в архитектурный образ (*Bild*), мы не можем из него выйти, так как он существует и действует как отображение (*Abbild*), задавая сами правила игры, то есть форму всякой активности – в том числе и сенсорной и далее – когнитивной. В случае архитектуры столь радикальны подобные последствия лишь потому, что она сама есть непосредственно указательный (остенсивный) способ символизации. Можно сказать, что именно то, что является прообразом для образа, оказывается тождественным образу в момент его восприятия и усвоения. Архитектура оказывается, так сказать, чистым, освобожденным отображением буквально по факту своего существования как материального феномена! Это чисто магический инструментализм в форме «отображения».

где данная тема проходит все мыслимые смысловые регистры, начиная, между прочим, с темы прямой визуальной теофании (книга Откровения Иоанна Богослова) и заканчивая проблемой исчерпания, увядания и утраты и темы, и самого феномена («Осень Средневековья» Хейзинги).

Поэтому «символизм церковного здания» представляет собой не нечто «измысленное задним числом теологами, а нечто само по себе действительное – для строителей собора»<sup>1</sup>. Сам акт его возведения – уже символический и действительный, это символическое действие и действующий, то есть активный («живой» в юнгианской терминологии) символ. Он отпечатывается в сознании, хотя из него и выходит. Точнее говоря, он накладывает печать на сознание, будучи, так сказать, трансцендирующей стигмой.

И, соответственно, церковное здание для его строителей прекрасно в той мере, насколько оно делает их участниками «высшей действительности», которая есть «суперэссенциальный свет» и которая тем выше, чем больше в ней этого света. Он же – субстанция, свойства которой – понижать и пропитывать собой, отдавать себя и приобщать себе, транспонируя, трансцендируя и просто транссубстанцируя через себя верующих, собранных в земной церкви. И совершается подобное в той мере (*im Maße*), насколько совершается Месса (*die Messe*)! Сам балдахин создает специфическую телесность, вбирающую в себя трансцендентное и создающую условие евхаристической встречи плоти Агнца и плоти участников Литургии. Уже не свет, а сама телесность – обрамление (*die Folie*) для культового акта<sup>2</sup>. Поэтому такая недвусмысленная инструментализация-литургизация диафании как аспекта церковного здания и пространства, делает ее (диафанию) и аспектом самого наблюдателя-участника действия, происходящего с ним и – в нем, если принимать во внимание его (зрителя-участника) плотскую телесность (*Leiblichkeit*), которая тоже может быть диафанична в тех или иных присущих плоти кинестезийных

<sup>1</sup> Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 605.

<sup>2</sup> Однако же ср.: «Свет собора при этом окружал сущее как освещение и в качестве сияющей середины <...> В архитектурном пространстве верующие были как бы соотносены с «внепространственным» подобно телам диафанической стеновой структуры. Участники культа пребывали в исполненном света центральном корабле в основании света» (*Maas R. Diaphan und gedichtet... S. 151*). Можно сказать, что для Зедльмайра такой «середины» было мало... Но еще важнее для понимания, так сказать, телесной диафании может быть янтценовская концепция «стилевой энтелехии». Ее символ, по мнению Янтцена, это «не линия <...>, а воображаемый сфероид с центром и периферией, где время ведет себя как ось» (*Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. S. 40*). «В этом сфероиде господствует центростремительная целеустремленность в смысле развертки исторически новых формальных идей от периферии к осуществляющему центру» (*Ibid.*). Но эта временная ось значима и для оптического восприятия и для всех последующих переживаний, только приближающихся к центру, который – тайна творческого акта. Но где время – там и пространство и потому – тело и плоть со всеми их границами... И касательно уже совсем эсхатологического перехода свет/плоть – у Мессерера: «Как говорит Откровения Иоанна, город, то есть Небесный Иерусалим, не нуждается ни в солнце, ни в луне, ибо его светильник – Агнец» (*Sakralbau [1984] // Messerer W. Von Anschaulichen Ausgehen. S. 279*).

актах. Это есть имманентная диафания и Месса, совершаемая внутри, – там, где уже не только «промежуточный регион» (*Zwischenreich*), но и прямо «Царство Божие» (*Gottesreich*)<sup>1</sup>.

Более того, когда Зедльмайр говорит, что «из Шартра истек поток метафизики света»<sup>2</sup>, то мы можем продолжить: это истечение всех возможных фреймов и парадигм вообще – не только стилей или форм благочестия, но и когнитивности, в том числе и научной<sup>3</sup>.

Итак, когда Зедльмайр утверждает, что его задача довольно скромна – реконструировать смысл собора, каковым он предстал «в глазах его строителей»<sup>4</sup>, то мы обязаны видеть в этой формулировке весьма амбициозную программу построения соответствующей и обновленной дисциплины, в контексте которой речь идет о строителях не только собора, но и, например, метода и науки, в основании которой – «*principe generateur*», действующий в том же соборе, понятом в первую очередь как «произведение» (*Werk*). Это принцип порождающего смысл действия, конструирования и конституирования значения.

И это задача *реконструкции* архитектурных структур сознания – именно художественного сознания, – производящего значение и определяющего способы, формы и методы и его уразумения и, значит, толкования уже в *конструкции* сознания интерпретатора. В основании такого сознания – не технические, и не эстетические, а сугубо волевые акты, создающие из церковного здания «инструмент духа». В любом случае архитектура превращается, то есть строится как средство (*Vehikel*) сугубо духовной, то есть действенной и действующей во всех сферах реальности, как и полагается Духу, активности. И при этом – активности принципиально визуальной, хотя речь может идти о «глазах» совсем не только строителей собора, но и его зрителей, а также и его описателей, писателей и даже – его поэтов, ведь корни собора – «поэтические», ибо поэтично сознание.

Поэтому почти что высказанная мысль Зедльмайра состоит в том, что и у науки, а не только у собора – «поэтические корни»<sup>5</sup>, то есть наука

<sup>1</sup> Ср.: «Человек в Литургии вообще, и во внутренней Литургии сердца, становится истинным священником мира» (*Messerer W. Von Anschaulichen Ausgehen. Schriften zu Fragen der Kunstgeschichte. S. 276* – с прямой ссылкой на Ханса Урса фон Бальтазара!).

<sup>2</sup> *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 609.*

<sup>3</sup> Транспарентность произведения искусства как его зримость редуцируется к его простой читаемости и в конце концов – к прямой непроницаемости его «вещного бытия как такового». Хотя и эта оппозиция – семиотическая транспарентность/вещная непрозрачность – предмет критики с позиций теории медиальности (*Nöth W. Handbuch der Semiotik. S. 448*), то есть, добавим мы, с позиций диафании!

<sup>4</sup> Да и сам Янтцен имеет в виду нечто аналогичное, когда говорит о «черед гениальных мастеров <...>, обеспечивших формой наше предчувствие переживаемой сверхмирности; <...> именно строительное искусство породило такую власть...» (*Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 156*).

<sup>5</sup> См.: *Ванеян С.С. Искусствознание – наука и поэзия // Российский исторический вестник. Т. 3. 2000. С. 9–27.* Понятно, что фундаментальной оказывается идея Баумгартена, заложенная в проект его «эстетики» как новой науки, на уровне метода эквивалентной своему предмету,

имеет свою поэтику, ибо она – созидание смысла, если она свободна от пространства как вместилища вообще и вместилища, например, естественного света, а равно и как места и условия все той же «естественной установки», и если она устремлена к «сверхъестественному» опять же свету и к трансцендентности мира.

## V.

В заключение – указание на самый важный – герменевтический аспект перехода от диафании-I к диафании-II: существенна два раза повторенная Зедльмайром фраза «Ich komme zum Schluss» («я подхожу к завершению, я завершаю»). Темпоральность, быть может, и есть самый решающий – эсхатологический – инструмент истолкования диафании. Это заключение – сродни исключению-замыканию, исчерпанию и завершению структурности мира, это все тот же переход от образа (*Bild*) к отображению (*Abbild*), от зрения (*Sehen*) к слуху (*Hören*) и от *Diaphanie* к *Diaphonie*. Это заставляет прислушиваться к голосу (*Stimme*), а через настроение (*Stimmung*) перейти и к определению (*Bestimmung*)<sup>1</sup>.

И поэтому в качестве заключения – совсем беглые наблюдения по поводу еще одного, почти зеркального варианта отобразительности – поздние тексты уже Янтцена, где действует обратная «оптика» – прямые впечатления от Зедльмайра, а также – от фон Зимсона и Франкля. Насколько

который – изображаемая природа, которая, в свою очередь, тоже есть активная – изображающая и воображающая – инстанция. Не менее ясна и связь с идеями «философии тождества» Шеллинга. См.: *Prange R. Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner-Verlag. 2004. S. 37–70.* Стоит, наконец, заметить, что непрерывный когнитивно-метафорический путь от зедльмайровских «поэтических корней» (обозначающих «новую сферу сочиняющей и измышляющей фантазии» – *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. S. 477*) через его же «эндотимическое основание» (*Sedlmayr H. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I. München: Mäander, 1985. S. 324*) художнического творчества (с такой беспредметной образной формой, что именуется «*maschia*» (эмоционально нагруженное цветное пятно) – *Ibid. S. 275*) прямо к «*l'immagini del cuore*» Й. Гантнера (то есть «Внутреннее» художественной практики: «зона префигуративной фантазии» – *Gantner J. «Das Bild des Herzens». Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Berlin: Gebr. Mann, 1979. S. 111, 117, 119*). Впрочем, стоит помнить и беспощадную критику всех этих идей со стороны О. Бечманна (*Bätschmann O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. 6. Darmstadt: WBG, 2009. S. 27–30*).

<sup>1</sup> Ср., например: «Голос (die Stimme) <...> это, собственно говоря, артикуляция телесного (leiblicher) присутствия (Anwesenheit)» (*Böhme G. Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. 7. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 1995. S. 146*). И далее, несомненно, Ж. Деррида, в «Феномене и голосе» говорящий помимо прочего и о «отчуждающем авторитете <...> инстанции голоса» (см., соответственно, немецкий перевод: *Derrida J. Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, M., 2015. S. 95–96. Kapitel «Die Stimme, die das Schweigen wahr»*).

остается верен своей диафании Янтцен, сталкиваясь с совсем не прозрачным прочтением себя?

Реакция Янтцена – в самокомментарии: он строго придерживается своей версии диафании, что естественно, ибо он – ее автор. Но то, как он ее защищает, делает понятным, что он, на самом деле, защищает феноменологическую диафанию, о чем стоит поговорить отдельно. Главное здесь, как уже было сказано, – это принципиальная соотнесенность с телесностью и, соответственно, с субъектностью, что, как мы увидим, позволяет самым непосредственным образом связывать воедино структурные и семантические аспекты такого явления, как готика, а если уж быть более точным – специфически готического кинестезийного переживания.

Сущностно важно, что речь у Янтцена всегда идет о «пространственной границе», ибо только так пространство себя и обнаруживает феноменально. Здесь – отголосок, несомненно, тактильной, гаптической подосновы пространства, особенно если оно не контейнерное, а субстанциональное (см. об этом выше)<sup>1</sup>. Оно все равно остается пространством, не превращается в «непространство» (*Unraum*), потому что оно «поддается прохождению»<sup>2</sup>. Это кинестезийное пространство, конституируемое, повторяем, телесно и переживаемое опять же как эффект воздействия. Тем более важным оказывается и такое качество, как «вертикализм членения» (не пропорций!): он обеспечивает буквально на глазах, то есть визуально «упреждение эффекта тяжести»<sup>3</sup>, ощущение массивности и т.д. Следует учесть, что эти эффекты принадлежат не пространству вообще, а стене, то есть опять «пограничной» сущности, нереальность которой поддерживается как раз эффектом отсутствующих внутри опор. Зрительно «технический аппарат» остается незримым.

И вся подобная парадоксальная феноменология увенчивается «диафанической структурой», для понимания которой принципиально важно понятие и явление все той же «пространственной границы». В случае готики существенно то обстоятельство, что «носителем пространственного воздействия» оказывается весь средний корабль целиком: он с точки зрения своего «распространения» ведет себя как одно большое – и подвижное – тело, у которого не может не быть поверхности-границы. И, самое главное, – это распространяющееся тело, будучи «сердцевинным пространством» (*Kernraum* – букв. «ядерным пространством») окружено еще одним, «примыкающим пространством» (*Anraum*), но уже в другом и особом «агрегатном состоянии» и с другими свойствами, основное из которых – способность «обволакивать главный неф с помощью пространственного фона»<sup>4</sup>. Получающиеся отношения и именуется «диафанической структурой».

<sup>1</sup> Ср., однако, всю бескрайнюю и достаточно альтернативную проблематику «оптической и гаптической формы» (Алоис Ригль), «ближнего и дальнего зрения» (Адольф фон Гильдебрандт), восходящую к Конраду Фидлеру и Августу Шмарзову: *Prange R. Die Geburt der Kunstgeschichte... S. 190ff.*

<sup>2</sup> *Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. S. 69.*

<sup>3</sup> *Ibid. S. 70.*

<sup>4</sup> *Ibid. S. 72.*

«Применительно к диафанической структуре готической пространственной границы речь идет об оптическом отношении между телесно-пластически сформированной стеной и находящимися позади пространственными частями. <...> Притом надо подчеркнуть, что подобные отношения проступают не при любом прорыве стены и что они не зависят от степени этого прорыва. <...> Готическая стена центрального нефа отличается от стены романского стиля не тем, что в ней “больше” прорыва, а тем, что в ней оптически иное отношение к прилегающим пространствам. Готическая стена отвергает сам характер континуума масс в той мере, насколько она собрана из откровенно телесно-пластических, цилиндрически сформированных единиц-членений. <...> Короче говоря, архитектура готической стены желает быть понятой уже не в качестве континуума массы, а в виде “пластики”»<sup>1</sup>.

Далее следует важное уточнение: это отношения не просто к «прилегающим пространствам», а к «позади расположенным разнообразным пространственным слоям»<sup>2</sup>. Понятие диафанической структуры подчеркивает, что «пластика стены» становится «архитектурным рельефом с подложкой в виде пространственного фона», что только и определяет готический характер этой стены<sup>3</sup>. Более того: готическая стена просто не воспринимается без пространственного фона в качестве «пленки-подложки», и она только так обретает свою воздействующую значимость, касающуюся всего соборного пространства. «Стена становится “готической” сразу же, как только членение тел стены в виде круглой пластики начинает конституировать пленочный характер пространственных частей, расположенных за стеной»<sup>4</sup>.

Еще раз: наличие позади не просто фона, а именно «слоев смысла и слоев отношений» (*Bedeutung- und Beziehungsschichten*), значение которых – в их значимости, а она – в способности не просто аффективно воздействовать на «воспринимающего», а формировать «некоторого рода образ действий». То есть диафаническая структура определяет «характер пространства», причем – специфически готический. А где пространство и где характер – там и соответствующие процессы: как восприятия, так и поведения, равно и всякого рода иные формы активности – в том числе и смыслообразующие (смысло-наполняющие и смысло-исполняющие). Но вся подобная габитуальность – на фоне, на основании таких слоев, что даны непосредственно и первично и именно – в виде «моделирующего основания», так как стена сама является как форма уже «смоделированной», и слои – укрывают, обволакивают тело среднего корабля – вместе со всем, что и кто внутри него или просто – с ним.

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. S. 73.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

И главное воздействие «диафанического структурного принципа» заключается в редукции тяжести земли, к чему добавляется и уклонение от устойчивости и постоянства, определенности отношений, когда фоновых слоев не просто много, а они еще и разнообразны и чередуются друг с другом по контрасту (мрак переходит в световые зоны и обратно). Спроецированные по вертикали, то есть уж точно чисто оптически, подобные слои уже становятся уровнями, отличаясь теперь четкостью и определенностью возрастания световых эффектов<sup>1</sup>. Янтцен специально подчеркивает, возражая Паулю Франклю, что готическое пространство никак не может ни восприниматься, ни толковаться как однородное, а готический структурный принцип – как приведение к однородной массе всех исходных элементов, к их сплавлению в нечто нерасчлененное. Стена как что-то цельное и континуальное, по мнению Янтцена, именно растворяется, а пространственная граница продольного корабля конституируется как «сама себя связывающая решетка», которую можно понимать и почти что в терминах фототехнических как своего рода «растр». Все что позади – никогда не сливается, всегда «чистая створка», «оптическая пленка», всегда послойно членимая и всегда остающаяся «подкладкой стены главного корабля». Только это и ни что иное – диафаническая структура или принцип, который – еще раз подчеркнем – принцип порождающий, моделирующий, действующий и в пространстве, например, переживающего сознания, тоже не лишено ни слоев, ни уровней, ни переходов между ними.

Важно видеть, как универсализм «диафанической структуры» продолжается и подтверждается в аналитике, во-первых, готической пластики, а во-вторых и в главных – живописи, то есть витражных изображений. Последние (в толковании Янтцена) нам особо могут быть полезными, так как, напомним, диафания связана с цветом: он, можно сказать, обязан ей своим появлением, она ему – своим проявлением (цвет свидетельствует о *diaphanes*, пусть и незримом). Для Янтцена цветные витражи – это не только «средство преобразования архитектуры в световое пространство». Они – решающий аспект той «силы собора, что превосходит мир». Причина тому – фигурная составляющая витражей. Именно изображенные фигуры обеспечивают «в непосредственном опыте впечатление чего-то, превосходящего мир».

Почему именно витражные фигуры (гештальты), а не пластические? Почему именно они обнаруживают себя «как нематериальные, рожденные из света сущности, которые подобно магически пылающим знакам погружены в слой пространственной границы»<sup>2</sup>? На самом деле аналогичные характеристики сопровождают и готическую пластику, важное свойство («способ обнаружения») которой – «умолкнувшая телесность», что возможно потому, что перед нами – «облаченные фигуры»

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. S. 75.

<sup>2</sup> Ibid. S. 139.

как часть «облаченной архитектуры»<sup>1</sup>. Они лишены собственного экзистенциального центра и существуют внутри архитектуры, принадлежа ее поверхностям, но главное – производят впечатление «застывших под действием магии существ, принадлежащих далекому миру». Они «участники драмы Божественной эпифании», их лики несут «печать высшей серьезности» и даже «источают некое духовное волшебство персональности»<sup>2</sup>.

Но власть диафанической структуры проявляет себя именно «погранично» (почти буквально – терминально). И это уже сфера витражей, так как это граница еще и цветная, то она действует «более охватывающе», включая и трансформируя не только телесный, но и визуальный опыт и сопровождая собор в его сквозном распространении как целого сакрального пространства, вовлекающего в себя всякую, не только статуарную телесность. Тем более, что витражные фигуры включены в повествовательные ряды. Так что воспринимающий это целое оказывается задействован не только чисто визуально и чисто кинестезийно, но и герменевтически. Дело в том, что субъект не только обнаруживает себя внутри слоя пространственного, он не только пребывает на границе зримого и незримого, не только испытывает развеществление своей земной плоти под воздействием цветовой энергии, он, воспринимая и переживая, еще и читает, следуя за фигуративными (и фигуральными) последовательностями и потому – истолковывает. Если собор как «произведение искусства» представляет собой систему слоев – как значений, так и отношений (об этом Янтцен говорит в том самом месте своей книги, где вводится понятие диафании), то понятно, что эти слои целиком и всецело значимы и для воспринимающего, испытывающего их действие как «способ своего поведения»<sup>3</sup>, то есть как свой габитус, касающийся и ментальных, а значит, и когнитивных слоев<sup>4</sup>. И диафания действует как сквоз-

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Gotik des Abendlandes. S. 116. Опять же, под «Gewändearchitektur» можно понимать и архитектуру складок одежд, и свойство собственно архитектуры, которая по своей сути может рассматриваться как пластическая оболочка пространства (уже согласно Земперу и далее – Шмарзову). В случае готики важен акцент на графизме (это путь фон Зимсона), но и Янтцен говорит о едином для пластики и архитектуры «рисунке», объединяющем одно и другое.

<sup>2</sup> Все цитаты: Ibid. S. 112–114. Еще пример феноменологической метафоры – описание фигур Шартра как «отрешившихся от земного», но «остающихся в настоящем своей телесностью – как некое сообщество, рожденное из Духа» (Ibid. S. 117).

<sup>3</sup> Ibid. S. 73.

<sup>4</sup> Согласно Янтцену, именно готика «открыла область душевных возможностей человека и вывела их к свету» (Ibid. S. 118). Концовка фразы выглядит, с одной стороны, фразеологическим оборотом речи, а с другой – эпистемологическим или прямо феноменологическим поворотом мысли, конституируя оптику или риторику аффекта, «душевного напряжения» («Regung der Seele») – в том числе и трансцендирующего рода. Еще раз отметим непростую концептуальную судьбу «габитуса» (он же – *modus operandi*), когда исконно феноменологический термин превращается отчасти в неокантианский (эту операцию производит как раз Панофский, видя в нем *Denkschemata*, то есть мыслительный схемы-паттерны, переходящие



ной принцип, пронизывающий и слой стены (плоскости), и слой объема (пластика), и собственно пространства, что венчается встречей с теми самыми испускающими цвет сущностями, которые еще и вступают в прямо коммуникативные и конкретно – в нарративные отношения с теми, кто с ними контактирует. И роль цвета здесь как чисто оптического эффекта и как сенсорного аффекта (то есть перцепта) заключается в своего рода «десоматизации» воспринимающего субъекта. И это же – условие – его последующей, так сказать, семантизации<sup>1</sup>.

Итак, цвет – венец «построенного собора» (витражами заканчивается эта часть книги), дальше идет уже собор «помысленный» (вернее – «истолкованный»), но это толкование – результат конструирующе-выстраивающих усилий, переходящих в усилия, символизирующие – неизбежно и непосредственно, так и хочется сказать – «диафанически».

Упомянутая глава «Помысленный собор» (в отличии от предыдущей – «Собора построенного») – скромна по размерам, но показательна и весьма точна по размерности, прежде всего – концептуальной. Надо отдавать себе отчет, что данный текст Янтцена – итоговый по отношению ко всем великим готическим интерпретационным текстам, начиная с Панофского, продолжая Зедльмайром и заканчивая фон Зимсоном. Янтцен – последний в этом ряду, если не считать Франкля (1962)<sup>2</sup>. И эта небольшая главка – принципиально диафанический и подчеркнута семантический синтез, хотя в основе его, как мы постараемся показать, – гештальт-анализ, построенный по универсальному дихотомическому принципу взаимодействия противоположностей.

Пограничный характер диафанического проявляется не только на уровне пространства построенного: в сфере помысленного пространства (а оно, как мы увидим, тоже строится, но иными способами) граница проходит между двумя состояниями Церкви: «зримое в *ecclesia materialis* указывает на незримое в *ecclesia spiritualis* и все становится символом»<sup>3</sup>.

и в паттерны творческие), а затем – усилиями Бурдьё – уже в структурный инвариант, гомологически-иконологически присутствующей на всех уровнях человеческой бытийности – от самых недр личного бессознательного через таковое же, но уже коллективное, к институциям сугубо социально-символическим с важнейшим акцентом на разнообразных канонически-схематических регуляторах-катализаторах чтения и письма (знаменитые *lectio/meditatio/contemplatio*, помноженные на всю ту же генеративную грамматику Хомского). И все это определяет главнейшие способы производства значения (более того – систематического конструирования фактов», за которым – и производство самой культуры). См.: Bourdieu P. Zur Soziologie der symbolischen Formen. S. 132, 137, 139, 141–143, 151–153.

<sup>1</sup> Как удачно заметил один из комментаторов Янтцена, «видимое пространство – сосуд для спиритуальности» (*Kuder U. Jantzens kunstgeschichtliche Begriffe. S. 217*): равно как и воспринимающий субъект содержимое этого самого сосуда, который – совершенно прозрачен и потому (за отсутствием стенок-преград) сообщающийся с самим собором и всем, что в нем происходит. Но есть и движение далее – текст самого Янтцена, а равно и все прочие и возможные тексты...

<sup>2</sup> Frankl P. Gothic Architecture. Pelican History of Art. Baltimore: Penguin Books, 1963.

<sup>3</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 147.

То есть акт указания-истолкования и образует символ или, вернее, символическую ситуацию, ситуацию символизации или символизма. Как акт зрения выявляет транзитивность и соотнесенность пространственного фона-оболочки и пластически-телесной «обрешетки» («растр» переходит со временем в «текст»), так и несовпадение материального и духовного, во-первых, а равно и несоотнесенность стилистических перемен в материальном, то есть в «церковном здании» с постоянством в самом факте Откровения (евангельского прежде всего!), во-вторых, дает на следующем – историческом уровне – несовпадение постоянных и переменных «слоев» (!) в самой *ecclesia spiritualis*. «Тайна веры может быть усвоена в различных, исторически изменчивых формах своей богослужбной употребительности»<sup>1</sup>. В этой литургической функциональности христианское культовое здание (готический собор является таковым по своему естеству) может быть понято как «обрамление культового события»<sup>2</sup>. Собор выступает именно в роли рамочной конструкции, образующей границу-грань, сам оказывается одним из слоев, выявляемый в качестве такового лишь в соотнесении с другим полюсом: это не просто событийность Литургии, но и самого Откровения – во Христе, встреча с Которым – опять же величина постоянная для веры, но переменная для благочестия как «религиозной потребности», где в богатстве «истин веры» в разные моменты «протекания истории» по-разному и акцентируются, и выявляются отдельные стороны.

В конце концов самое главное в этой череде исторических перемен – нарастающий со временем (Янтцен начинает с раннего христианства и заканчивает барокко) опыт встречи Бога и человека во Христе: «Священные истины в наглядной близости» – вот в чем смысл существования религиозного искусства Запада. Личность Иисуса оказывается еще одной границей-гранью внутри Церкви и церковного здания: речь идет о Его «богочеловеческой природе»<sup>3</sup>. Точность, лапидарность и при том – сдержанность характеристик в данном небольшом разделе, посвященном христологическому измерению «помысленного-понятого» собора,

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 148.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid. S. 148. Идея – сквозная, в том числе и для истории искусства, а не только концепции Янтцена: о том же – завершающие пассажи небольшой заметки о Мантеньи, величие которого заключается в том, что он, «отталкиваясь от изображения, субъективизирующего явление, создал новые выразительные ценности для страстной темы». Дело в том, что, согласно Янтцену, «Христос, теряя нечто из ценностей репрезентативных – через снятие “дистанции” тем самым приближается к сфере человеческого переживания. Он вдвигается в пространство ближайшего окружения наблюдателя, туда, где смерть и выражение все превосходящей муки переживается максимально интенсивно. Именно подобная возможность переживать смерть Спасителя непосредственно и на глазах у созерцающего и есть в данном случае та самая ценность, что позитивно противопоставляет ренессансный художник средневековому пониманию. Трансцендентализм Средних веков снимается в пользу такого восприятия смерти Спасителя, что более доступна чувствам» (Jantzen H. Über den gotischen Kirchenraum. S. 79).

заставляет видеть в этой теме воистину сердцевину всего концептуального здания Ханса Янтцена.

Фактически речь идет о том, что сама богочеловеческая природа Христа содержит в себе возможность перемен в духовном отношении верующих к миру иному, так возможно – от эпохи к эпохе – выделять то Божественную, то Человеческую природы. Именно готика – время, а собор – сцена того события, что можно охарактеризовать как «выход на первый план человеческой стороны Христа»<sup>1</sup>, Который – милостив, Который страдает за человечество, Который наглядно-чувственно – узнаваем и близок, Который – «человек среди людей»<sup>2</sup>. Как следствие – расширение самого языка изобразительных искусств, когда за отныне близкой и доступной чувствам наглядной образностью оказываются задействованными и символизм, и аллегоризм, получающие теперь куда более обширное поле действия или применения, когда за одними смысловыми взаимосвязями открываются иные. И одновременно – это язык самого Писания, особенно евангельских текстов, где притча исходит из самих уст Иисуса.

Так возникает возможность существенно расширить область применения изобразительности: создавать визуальные эквиваленты теперь можно практически к любой области – в том числе, отдельно указывает Янтцен – к сфере теологического умозрения. Так рождается система семантических переплетений, в том числе, например, событийного ряда – прошлого, настоящего, грядущего, начала и завершения, где существование мира понимается как путь ко Христу, сопряженный с накоплением новых истин, с самой возможностью разнообразного, вариативного и – добавим мы – генеративного толкования, когда экзегеза заложена в самом способе – аллегорически-символическом – предоставления смысла. Принципиальной оказывается сама «множественность экзегетических возможностей», что облекается в традиционную еще для античности схему многослойного смысла, который – это существенно для Янтцена, прямо ссылающегося на Зауэра, – не принадлежит никакому конкретному архитектурному стилю. По своей «всеобщей природе» эта многослойность – общее свойство даже не самого церковного здания, а церковной экзегезы как все той же традиции. То же самое касается и приемов смысловой персонификации, а равно – и всякого рода антропоморфизма.

Отсюда и рождается главная проблема «помысленного собора»: можно ли найти конкретно готический тип смыслообразования, как мы выделяем готическое формообразование? Ответ Янтцена – в духе к тому моменту уже вполне продуманной и проработанной хотя бы на концептуальном уровне «иконографии архитектуры»: смысл обретает историческую конкретику, если мы можем привязать его к конкретной личности, ответственной за смысл (как это бывает в случае с архитектурной

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 149.

<sup>2</sup> Ibid.

инвенцией, у которой всегда есть «автор»)<sup>1</sup>. В случае готики такая возможность существует: готике повезло дважды, так как мы можем привязать и ее форму к конкретной личности, и ее смысл. Удивительно, что это одна и та же личность Сугерия, который, в отличие от того же Дурандуса, имевшего опыт смысловых слоев лишь «на уровне своего письменного стола», действительно «что-то видел». В личности Сугерия, а также и его строителей, и архитекторов, с которыми он так или иначе находился в согласии, мы можем нащупать «следы пережитой символики»<sup>2</sup>.

И тогда этот живой опыт должен выражаться в соответствующих формах, что не исключает, а наоборот, обостряет вопрос о том, какова логика, какова структура соответствия форм и значений. Вопрос, с одной стороны, практически одного возраста с той же философией, а с другой – может приобретать более определенные очертания, если сформулировать его вслед за Бандманном как проблему «носителей значения», возможности того обстоятельства, что, по формулировке самого Бандманна, «аллегорическая интерпретация имеет формальные последствия»<sup>3</sup>. Еще более конкретно это выглядит так: аллегория способна или нет равно и подчеркивать или проговаривать определенные архитектурные формы-элементы, и выделять просто те или иные вещи, подлежащие воспроизведению. Это и будет, согласно Бандманну, «формальными последствиями» – равно и экспрессивными, и изобразительными.

Янтцен подобную вроде как вполне приемлемую схему уточняет в одном очень определенном ключе: он, с одной стороны, принимает как безусловную истину, что средневековые теологи «подкладывали» под церковное здание некоторый смысл задним числом, а с другой стороны, подчеркивает, что первоначальный смысл (то есть не добавочный и иносказательный, а первичный и буквальный – и именно архитектурный) следует искать в процессе и в структуре как раз замысла и планировки. А последняя всегда отсылает – как процесс творческий и интуитивный – сразу к целому множеству предпосылок, ни одна из которых в рассматриваемое время не была прямо и внятно озвучена. О том, что способствовало возникновению самого желания построить здание именно в таком виде, никогда никто не говорил ничего определенного.

«В большой планировочной концепции могли сходиться воедино и друг с другом согласовываться как со стороны архитекторов, так и со стороны строителей и мышление строительно-пространственное, завязанное на традиции, и мышление символическое, но стоит заметить, что возможность разделять эти компоненты – равна нулю»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См.: Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., Прогресс-Традиция, 2010.

<sup>2</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 153.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

Бандманн, которого здесь прямо цитирует Янтцен, выражается тщательно и осторожно: он говорит, что само значение может оставаться не способным воздействовать на форму, но это не лишает форму возможности преобразовываться (*umgestaltet*) в отображение (*Abbild*) значения, используемого как своего рода подложка (*unterschobene Bedeutung*). Перед нами своего рода семантическая диафания: элементы не подчиняют друг друга, а оставляют место – «пространственную границу» – взаимной свободы и неопределенности, они просвечивают друг из-за друга – почти в смысле Р. Виттковера (и заодно – К. Бюлера)<sup>1</sup>. Но это уже ситуация экзегетическая: так себя начинает вести значение, только подвергнутое взору интерпретатора (он фактически преобразовывает его – буквально трансформирует его гештальт).

Это положение требует своего толкования, причем тоже многослойного, хотя уже буквальное его значение указывает на то обстоятельство, что об эквивалентности тех или иных архитектурных форм можно говорить лишь в том случае, если можно утверждать, что сама структура значения уже содержит в себе признаки архитектуры, если значение – явно выстроено, то есть, например, помещено в основание, подложено или, наоборот, наложено, приставлено, присоединено, если оно содержит обрамление, фон, характеризуясь и пластически – как обрешетка, створка и т.д. Другими словами, если есть возможность указать на смысло-выстраивающую активность сознания и тем более описать ее в пластически-пространственных (телесных!) терминах, то тогда, понятно, акты смыслопорождающие, так сказать, автоматически, на уровне отобразительном, на уровне отпечатка, прямого соответствия будут и актами формообразующими: формой такой смысловой активности будет архитектура. Важно, чтобы эта активность и эквивалентность была исходно показуема, а не вдогонку доказуема. Чтобы интерпретатор – вслед за Сугерием и всяким творцом-породителем интерпретируемых творений – что-то конкретное видел, чтобы с чистой совестью заниматься интерпретацией именно увиденного, ибо оно изоморфно и изологично самой вещи.

Это, как нам кажется, и является эпистемологическим ядром связи «собор построенный и собор помысленный». Такого рода тотальность ответственности возможна, по мысли Янтцена, при очень определенном положении дел: должна быть единая среда, взаимообратимое пространство форм и их значений, что есть в случае с архитектурой – среда городская, она же – коммуникативная. Поэтому «толкование здания целиком» возможно лишь как «небесного града»<sup>2</sup>. И это значение будет анагогическим, то есть возводящим на другой уровень. И здесь, уже со ссылкой на современного теолога, интерпретатора интерпретаторов Заэура, Янтцен приближается к самой сути своей, как выясняется, весьма продуманной программы. Существенна не только ситуация видения, но и видения апо-

<sup>1</sup> См.: Wittkower R. The Interpretation of Visual Symbols [1954] // Wittkower R. Allegory and the Migration of Symbols. London: Thames & Hudson. London, 1977. P. 173–188.

<sup>2</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 154.

калиптического, и поэтому эта ситуация – уникальна, ибо окончательна, завершена и совершенна, и ее воспроизведение – репрезентация только усиливает степень реальности, подобно тому как это происходит в Литургии. В этом смысле, как безусловно точно указывает Зауэр, церемония-чин освящения новопостроенного церковного здания делает его – через воспроизведение тех же мест Откровения – не копией, не образом, не тем более иллюстрацией, а совпадающим отображением, собственно – явлением единственного подлинного храма Нового Завета, как он обнаруживает себя в видении Иоанна. Сущность этого храма – в том, что с ним происходит: это полное и потому подлинное Присутствие Бога среди своего народа – спасенного человечества.

В этом состоянии видения и присутствия идеальное и материальное взаимодействуют друг с другом, не поглощая друг друга, но поглощая саму статику противопоставления, возможность исключения одного другим.

И уже сугубо логически требуется указание на то положение дел, когда сопричастие разного, различного, разнообразного – самого разнообразия оказывается исходным, хотя и искомым моментом. Это – *Abbild*, если пользоваться термином Зедльмайра, или – *Kunstwerk*, если следовать за самим Янтценом. Интрига и применения, и отторжения *Abbild* со стороны Янтцена – содержание последних «сцен» всей только что нами воспроизведенной концептуальной пьесы. Остановимся на этом на некоторое время – в качестве неизбежной ретардации, подготавливающей и обеспечивающей восприятие финального апофеоза (напомним, что для Янтцена подлинно религиозное искусство Запада венчается именно барокко).

С точки зрения Янтцена, на путях символического истолкования собора именно Зедльмайр пошел дальше всех, увидев в нем не анагогический образ, а «наглядное отображение <...> увиденного Божественного града», когда «посетитель в известной мере действительно переносится в Небесный град»<sup>1</sup>. Признавая, что «возвышающая пространственная власть внутри собора» реально порождает соответствующее «чувственное впечатление», что идея «поэтических корней прекрасно подходит собору», тем не менее – это, вероятно, то, что мы должны понимать как главное у Янтцена – «построенный собор как произведение искусства» из этих корней «не выводим». «Отобразительную силу» собора необходимо все же перед лицом именно искусства отвергнуть, чтобы тем не менее признать «силу символическую», которая «придает форму нашему предчувствию возможности посредством архитектуры пережить сверхмирное»<sup>2</sup>. И это исключительно заслуга «искусства строительства»: именно оно обнаруживает эту самую власть, что таинственным образом делает мастера, автора архитектурного проекта, сродни Творцу всего сущего.

Янтцен не видит в «отображении» эквивалент присутствия, хотя признает переживание близости Божественного главным качеством готического собора. Он видит тотально творческий характер готики, но желает

<sup>1</sup> Jantzen H. Die Kunst der Gotik. S. 156.

<sup>2</sup> Ibid.

одновременно видеть одно только строительство той организующе-реализующей инстанцией, что производит действие в том числе и на сознание. То, что творится с тем, кто находится внутри собора, творится посредством архитектурного творчества. А то, что *именно* творится, – это изменение состояния ума и сердца. Вопрос – как это изменение происходит и в чем оно заключается: как же все-таки создается тот самый эффект перехода из обыденного состояния в восхищенное? Сказать, что мастер-архитектор «предоставляет нашим предчувствиям форму» – несомненно недостаточно, ссылка на творческий акт должна быть буквальной: он «таинственно касается» изменения состояния и настроения. Зедльмайр в программном тексте о Брейгеле не случайно говорит об *Abbild'e* после анагогического уровня: это тропология, это тропизм чувств, связанный с топологией пространства. Но *Abbild* у Янтцена заменяется «произведением искусства», дабы подчеркнуть момент творчества и, соответственно, иррациональности, к которому приобщается и интерпретатор.

На самом деле – это лейтмотив всей книги и всей концепции Янтцена, а размежевание с Зедльмайром необходимо именно по причине близости намерений. Если сравнивать готического проектировщика с автором библейской книги Премудрости, который, в свою очередь, сравнил Творца с архитектором-строителем, если вслед за Янтценом допустить также, что тот и другой могли мыслить одинаково – один в проекте, другой – в тексте, если поверить Янтцену, что достаточно это нам «представить актуально» (*vergegenwärtigen*), чтобы нас коснулась «символическая сила» готики, то что мешает допустить, что всякий прочтенный текст о «творческой деятельности» имеет ту же способность активизировать подобную силу? И прочтенный Зедльмайром текст Янтцена ее в нем пробудил, а прочтенный Янтценом текст Зедльмайра (им же и инспирированный) активизировал творчество в авторе понятия «диафаническая структура».

Но главная проблема и специфика ситуации состоят в том, что и мы прикасаемся к этому положению дел, записывая свои тексты и читая их.