



Тайны истории



Тайны соборов,
или Соборы тайны

Тайны соборов, или Соборы тайны

Т14 Тайны соборов, или Соборы тайны / Под ред. А. Черинотти; Пер. с итал. – М.: Издательство «Ниола-Пресс»; ООО «Издательский дом “Вече”», 2007. – 128 с.: ил. – (Тайны истории).

ISBN 978-5-366-00206-6 (рус.) (Изд-во «Ниола-Пресс»)

ISBN 978-5-9533-2579-0 (рус.) (ООО «Издательский дом “Вече”»)

ISBN 88-09-04044-9 (итал.)

Приглашаем совершить увлекательное путешествие в таинственный мир готических соборов, который полон скрытой символики. Соборы – «энциклопедии под открытым небом» – говорят на особом языке с каждым посетителем. В этих величественных зданиях, наполненных светом и воздухом, воплощены знания священной нумерологии и инженерного искусства. Чтобы проникнуть в их тайну, нужно постичь то, что сокрыто за «знаком».

ББК 63.3(0)4 (4Ита)

Составление, верстка и редакция – Sedigraf, Blevio (CO)

Фотоматериалы – Archivio Sedigraf

Дизайн – Pietro Cattaneo

Благодарим за предоставленные материалы:

Giorgio Gianatti

Все авторские права принадлежат Giunti Editore S.p.A. Никакая часть издания не может быть воспроизведена, использована в любой множительной системе или передана в любой форме и любыми средствами: электронными, механическими, фотокопировальными, записывающими и другими – без предварительного письменного разрешения издателя.

Cattedrali del mistero

ISBN 978-5-366-00206-6 (рус.)

(Изд-во «Ниола-Пресс»)

ISBN 978-5-9533-2579-0 (рус.)

(ООО «Издательский дом “Вече”»)

ISBN 88-09-04044-9 (итал.)

© 2005 Giunti Editore S.p.A.,

Firenze-Milano

All rights reserved

© Перевод и издание на русском языке.

Издательство «Ниола-Пресс», 2007

Серия «Тайны истории»

Тайны соборов, или Соборы тайны

Под редакцией Анджелы Черинотти



Москва



ИЗДАТЕЛЬСТВО
НИОЛА-ПРЕСС

Содержание

<i>Введение</i>	7
МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ИСТОРИЕЙ	
Что такое собор?.....	8
Романский и готический стили	10
«Млечный Путь».....	14
«Многофункциональное» место	16
Темы иконографии	22
Технические проблемы и творческие решения	28
Источники финансирования.....	32
Под сенью строительства	34
Мастер.....	36
КАРТА ТАЙНЫ	
Вызов соборов.....	38
Сакральный смысл в архитектуре	40
Конденсаторы энергии	44
Мистическая геометрия.....	46
Камень: материя и дух	52
Дракон.....	54
Крест и дерево.....	56
Тема света.....	60
Магия цвета.....	62
Роза и Зодиак.....	64
Поющие камни.....	70
Чудовище	72
Символика животных	78
Растительный мир.....	84
РАЗГАДАННАЯ ТАЙНА?	
Лабиринт.....	88
«Другая» история	92
Альтернативная этимология	94
«Тотальная» алхимия.....	96

Утраченный Мастер – Небо	100
Архитекторы с крыльями	104
Архитектура чисел	106
Кого называли «Наша Госпожа»?	110
От Египта до Франции	114
От черного к белому	118
Послание соборов	122
<i>Указатель</i>	126



Введение

В слове «тайна» заключен широкий спектр значений. Тайна – это истина веры в религиях Откровения; это замысел Провидения, который превосходит наши возможности понять человеческий интеллект; это ключевые события в жизни Иисуса и Девы Марии, которые упоминаются при чтении Розария (молитвы, читаемые по четкам) и в священных мистериях, которые разыгрывались в Средние века в церковном дворе или внутри церкви; тайной является соблюдение религиозных обычаев и обрядов, связанных с эзотерическими культами древности; это знания в той или иной области оккультизма, доступные только посвященным; это факты, которые невозможно объяснить, прибегая к традиционным методам исследования...

По той или иной причине каждое из упоминаемых значений относится к соборам, и завораживающее воздействие, которое эти сооружения оказывают и в наше время, прежде всего, объясняется скрытым в них семантическим богатством. Соборы – «энциклопедии под открытым небом» – говорят на особом языке с каждым посетителем. Действительно, в соборе соединяется буквальный смысл конструктивных и декоративных элементов с высшим символическим значением, доступным только для тех верующих, которые способны его понять, что служит главной цели в замысле средневековой культуры: научить расшифровывать то, что скрыто за «знаком».

Эта книга, состоящая из трех разделов, имеет целью шаг за шагом дать нам ключи для раскрытия «тайны соборов» в целом, предоставляя ссылки исторического, культурного и религиозного характера, которые необходимы для того, чтобы научиться, прежде всего, видеть, затем – читать зашифрованные символы и, наконец, соотносить себя с их основным посланием, особым образом обращенным к духовному миру. При этом речь идет не о конфессиональном послании, хотя романские и готические соборы представляют собой наивысшее воплощение западной христианской культуры. «Потребность в духовном», как и вопрос о смысле жизни, объединяет людей «доброй воли», живущих во все времена и на всех широтах. Поэтому послание, сообщаемое соборами, можно рассматривать как всеобщее: оно касается каждого из нас и обращено ко всем людям.

Для наиболее скептически настроенных читателей это «познавательное путешествие» по семантическому миру соборов поможет, по крайней мере, пересмотреть понятие о Средневековье как о темном периоде истории, подвешенном между величием классической древности и подъемом так называемого Возрождения, а главное – осознать, что во всеобщем опыте человеческой «комедии» жизни существовала целая эпоха, когда люди были устремлены к «божественному» миру.



Что такое собор?

Слово «кафедра» (от лат. *cathedra*) означает торжественное заседание, посвященное выдающимся личностям, или проведение торжественных церемоний, обрядов или собраний, имеющих особое значение для сообщества людей, и воплощающее символ власти как таковой. Таким образом, на практике, собор – это **местоположение облеченного властью епископа**, главная церковь епархии, священное здание, где проходят торжественные службы литургического года.

Однако в современном общепринятом значении в понятие «собор» включаются определения более широкого значения. Для одних этот термин связан с монументальным церковным зданием, в котором подробно воспроизводится видение мира, религиозная концепция искусства в Средневековье; для других собор является зримым свидетельством всеобщего

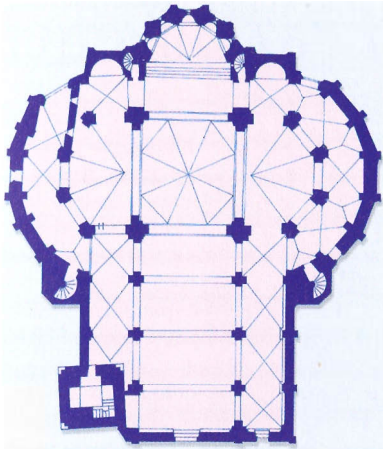
чувства единения людей, стоящего над классовыми и имущественными различиями и еще не подточенного индивидуализмом; для третьих, наконец, это – поразительный результат применения научных, технических и духовных знаний эзотерического типа, тщательно скрываемых и защищенных строгой тайной. И все это независимо от того, находился или нет епископский престол в здании, воспринимаемом как «собор».

В частности, тезис о том, что архитектура и скульптура позднего Средневековья были произведениями мастеров, посвященных в знания, не входящие в общепринятую науку, был применен к так называемому готическому искусству. Такая концепция подкрепляется рядом достойных внимания исследований. При этом

Аббатство Кьярвалле в окрестностях Милана, основанное в 1135 г. для цистерцианского ордена св. Бернара. Быстрое укрепление ордена бенедиктинцев и успех монастырских реформ в Клуни (X в.) и Сито (XII в.) сопровождаются расцветом уникальной архитектуры, связанной с идеалами

удаления от мира, общей молитвы и учебы. В этом заключалось коренное различие между строгим аббатством и собором, который по-прежнему был непосредственно связан с возрождением города и коммерческой деятельности и с утверждением первых гражданских свобод.





План базилики Сан-Феделе в Комо (кон. XI в.). Включение продольного помещения в организацию центрального пространства – стилистическое решение восточного происхождения. Это лишь одно из многочисленных доказательств

того, что еще до распространения готического стиля группы бродячих строителей и их «Мастера», хотя и сохраняли свои традиции, старались заимствовать и сравнивать художественные элементы разных культур.

следует помнить, что готический период открыл новую главу в искусстве Запада, быстро и повсеместно придя на смену романскому искусству, но между этими двумя способами художественного выражения не существовало настоящей преемственности.

И в том, и в другом случае при введении величественного здания собора возникала необходимость использовать мастерство профессиональных строителей. К работе привлекались каменщики, плотники, каменотесы, объединенные в корпорации, строго соблюдавшие профессиональные уставы и пересезжавшие с места на место, так как иногда их приглашали работать в центры, географически удаленные от мест проживания общины; вера, экономическая свобода (наличие свободной рабочей силы, имевшиеся средства) и гордое чувство причастности к населению города имели определяющее значение в решении воздвигнуть или расширить какую-либо церковь; это явление было типично

для романского искусства. Показателен пример так называемых **мастеров-комаций**. Были ли они уроженцами провинции Комо или нет (одни поддерживают версию происхождения этого определения от старонемецкого слова *machio*, «каменщик», от которого произошло французское слово *maçon*, провансальское *maso* и испанское *maçon*, в то время как другие склоняются к латинскому *cum machinimis*), начиная с лонгобардского периода имеются свидетельства об их присутствии в разных частях Европы, от Швеции до Далмации и от Византии до Сирии. Неопровержимый факт, что эти переезды позволяли строителям сравнивать особенности разных культур и овладевать новыми техническими приемами, символами в искусстве возведения соборов. Можно предположить, что принципы объединения и внутренней структуры таких групп бродячих строителей не слишком отличались от организации последующих строителей готических соборов, с которыми связана неподтвержденная гипотеза о «тайне соборов», обуславливаемая с момента их создания.



Романский и готический стили

В современном традиционном определении романского (XII в.) и готического (XII–XIV вв.) стилей в произведениях искусства Запада после 1000 г. наблюдается противопоставление двух моделей цивилизаций: с положительным знаком – Древний Рим, с отрицательным – «варвары». Такое оформление сложилось на основе полностью пристрастных и несоборнованных суждений: термин «**романский**» возник в прошлом веке, когда ученые заинтересовались установлением параллели между рождением неолатинских, или «романских», языков и современным искусством; определение «**готический**» употреблялось в эпоху Возрождения в том же значении, что и «средневековый», чтобы с презрением и желанием «перевернуть страницу», обозначить длительный период между утерей и возвращением классических ценностей. Несмотря на

то что это противопоставление сегодня отсутствует, его наследием остается четкая грань между двумя первыми и двумя последующими веками второго тысячелетия. По этой причине возникает необходимость в некоторых уточнениях.

Ареал распространения романского стиля был гораздо шире по сравнению с областью проникновения римской цивилизации и образования романских языков. Действительно, значительные следы римского влияния отмечены в Англии, в германских, скандинавских и славянских землях.

С хронологической точки зрения расстояние между романским и готическим стилями скорее пространственное, чем временное: Юг Европы на самом деле лишь отчасти и в более позднее время ассимилировал новый стиль, в то время как Север культивировал его еще долгое время после XIV века.



*Готический собор
Сент-Этьенн
в Бурже (1192).*



Фрагмент витража со сценами из жизни апостола Павла (XIII в.) в соборе г. Мц. Благодаря успешному развитию стекольной промышленности строители готических соборов получили возможность отвести большие участки для проникновения света и сделать стены более легкими по сравнению с романскими соборами. Декоративные витражи нужны были для освещения внутреннего пространства церковного здания не столько в заштых солнцем странах



Средиземноморья, сколько в холодных и дождливых странах Севера:

это объясняет, по крайней мере отчасти, сохранение романского стиля

в южных и быстрый расцвет готического стиля в северных странах.

Собор – это здание всеобъемлющего характера, которое одновременно выражает концепцию Бога, природы, искусства, человека, его роли и его влияния в мире. Такое понимание было реализовано в сооружениях романского стиля, а затем продолжено в соборах готического стиля. По всей Европе распространилась типичная для романского стиля строгая концепция пространства, организованного в соответствии с распределением масс и объемов, что требовало точного расчета в организации поверхностей с целью создания эффекта равновесия и четкой соразмерности.

Несомненные технические и структурные различия между романским и готическим стилем нельзя

рассматривать в отрыве от перемен, происходивших в историко-социальной, религиозной и общественной жизни. Романский собор выражает вновь обретенную **материальную и духовную уверенность** населения Европы после кошмара 1000 года; строгую религиозность; этику труда и наступление общинной цивилизации, характеризовавшейся вновь обретенной ролью «гражданина». Готический собор возводится в тот период, когда основываются национальные монархии, утверждающие **новую идею государства**; ее присутствие в городском пространстве следует рассматривать в связи с такими факторами, как формирование **богатой буржуазии**; рост влияния и власти монашеских



Готический стиль в описании Джорджо Вазари

Для Джорджо Вазари (1511–1574), художника, архитектора и писателя эпохи Возрождения, определение «готический» было синонимом «варварского», как выражение отжившего искусства, потому что оно противоречило классической пропорции. Вот что он пишет в *Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения*:

«Вот работы другого рода, называемые немецкими, в которых орнаменты и пропорции в корне отличаются от античных и современных. Они не только далеки от совершенства, но сегодня кажутся чудо-

вищными и варварскими, во всем отсутствует порядок; скорее их можно назвать (образцами) путаницы или беспорядка, сделанными на их фабриках, которые испортили многое в мире, двери украшены тонкими и кривыми колоннами [...]. И [...] строили безобразные часовни (дарохранительницы) одну над другой, со многими пирамидами и шпильями и листьями, которые [...] непонятно как удерживают равновесие; и они таким образом кажутся сделанными из бумаги, а не из камня и мрамора. [...] Эта манера была придумана готами, которые [...] окружили своды стрельчатыми арками [...].»

орденов, в частности цистерцианцев или тамплиеров; религиозный идеал возвышения Земли до Бога, для достижения которого красота и совершенство художественных произведений могли составить мощный стимул.

Вера и наука, понимаемая как знание, и применение новых строительных технологий сочетались в планировании и строительстве готических соборов, которые опирались на новые городские реальности не только духовного, но и пространственного характера. Здесь декор приобретает самостоятельное значение по отношению к несущим опорам здания, получает большую свободу для композиции. Романский схематизм, а также странная деформация некоторых изображений в ранний период Средневековья отступают перед ярко выраженным реализмом; точность в деталях, в частности в изображении человека, свидетельствует о возврате к натурализму.

Расцвет экономики, ослабивший угрозу внешних вторжений, способствовал обновлению жизни городов, расположенных в местах, благоприятных для развития торговли; вновь обретенные финансовые возможности послужили стимулом для строительства величественных зданий: примером может служить собор **Нотр-Дам в Реймсе**, столице французской области Шампань, известной своими оживленными ярмарками, на которые стекались торговцы из разных областей. Кроме активной деятельности местного епископата город был известен тем, что он был местом коронации французских королей. Эта торжественная церемония предусматривала использование священного еля, хранящегося в «неистощимой лампаде» таинственного происхождения, объекта поклонения верующих, благодаря чудесным свойствам его содержимого. Большое внутреннее пространство способно было вместить огромное число верующих, соответствующее значению местной



Статуи Девы Марии и св. Елизаветы, расположенные на центральном портале Реймского собора.

Церкви. Многочисленные и огромные изображения, которые украшают тимпаны фасада, сообщали народу истины веры с невиданной до этого непосредственностью; по мнению историка Жоржа Дюби, эта выразительная убедительность скульптур объясняется тем, что они воспроизводят так называемые священные драмы, которые в течение года литургическая традиция использовала для проповеди канонического содержания.

Пример Реймса – не исключение, но конструктивное единство здания, совершенное воспроизведение «литургии света», проходящего через великолепные витражи, быстрые

темпы и скорое завершение строительства, а также небольшое (их было только четверо) число занятых в нем архитекторов делают Реймский собор одним из самых значимых образцов европейской готики, являясь в то же время свидетельством поворота в культуре (в XIII в.) и обновления экономического и социального контекста.

Расшифровать связи между новыми сооружениями и сложной материальной основой для их создания, постараться вскрыть причины, которые требовали обновления форм и пространства для утверждения, – означает разгадать их тайну.



«Млечный Путь»

«Паломничество – это добровольный поступок, когда человек оставляет места, к которым он привык, собственные привычки и мир своих привязанностей для того, чтобы погрузиться в духовную религиозность и отправиться к святыню, свободно избранному или которое ему было вменено в наказание для раскаяния» (Р. Урсель).

Как желание искупить вину, сурово осуждавшуюся менталитетом того времени, так и выбор, продиктованный волевым решением хотя бы раз в жизни поклониться **святням**, хранившимся в соборах Европы, в любом случае решение отправиться в путь представляло собой нечто вроде об-

ряда (ритуала), предусматривавшего способность выживания *homo viator* («человек-скиталец», «странник»), одного из человеческих типов, в которых узнается средневековый человек. Прежде чем Европа покрылась белой мантией церквей, о которой говорит монах Рудольф Безбородый, традиционными целями паломников были Рим и Святая земля, которую, однако, посещать стало слишком опасно после завоеваний турок-сельджуков и последующих крестовых походов. Третий путь открылся в результате успешного продвижения *реконквисты*, начавшейся по инициативе короля Пелайо и продолжавшейся на Пиренейском полуострове в течение восьми веков, вплоть до окончательного изгнания сарацинов. Здесь стали развиваться жизнь под предводительством Римской церкви, были восстановлены церковные иерархии, распространились монашество и культ Сантьяго, или **св. Иакова**, и его могилы в **Компостелла**, которая, как и посвященный ему собор, станет одним из главных мест паломничества в христианстве.

Путешествие, в которое пускался верующий, было не из легких: действительно, паломник должен был не только оценить собственную силу воли, но и учитывать вынужденные



Тимпан собора в Везелз (Бургундия), который был одним из этапов на пути

паломников, идущих в Сантьяго-де-Компостелла.



бессонные ночи, неизбежную усталость, непогоду, плохие дороги, недостаточное питание, болезни. Присмущества были не настолько заманчивыми, чтобы затмить все опасности этого предприятия. Во имя Бога паломник открывал в себе природное начало кочевника, которое словно было записано в его генетическом наследственном коде, ведущем происхождения от постоянно перемещающихся варваров, и в то же время приходил к осознанию положения, выбранного Христом, – «я есть путь», и, подражая образцам христианства, приобретал действительно уникальный опыт.

Во время обязательного пути (существовало четыре дороги, вдоль которых, через Францию, паломники направлялись к Сантьяго), названного «Млечным Путем», потому что этот путь указывали звезды, паломник наконец достигал собора, где находились мощи св. Иакова, брата апостола Иоанна, убитого жестоким Иродом Агриппой. В местах, расположенных вдоль этого святого пути, были построены великолепные религиозные здания, среди которых были настоящие шедевры архитектуры того времени: соборы в Везелэ, Лё-Пюи, Тулузе и Конке; паломничество стало настолько популярным, что расцвела даже относящаяся к нему «туристическая» литература; об этом свидетельствует *Путеводитель паломника в Сантьяго* XII века, в котором описывались маршруты, гостиницы и постоялые дворы, где можно было остановиться и подкрепить силы во время пути.

Скульптура св. Иакова, установленная на портике

собора этого святого в Сантьяго-де-Компостелла.





«Многофункциональное» место

И в наше время внушительные размеры собора по сравнению не только с ростом среднего человека, но и с размерами города, над которым он возвышается, вызывают изумление и робость у приближающегося к ним посетителя. Однако после 1000 года по сравнению с ранним Средневековьем занимаемая городом площадь и его население значительно выросли, до такой степени, что иногда приходилось возводить новые крепостные стены, относя их намного дальше от центра. Кроме того, надо напомнить, что взаимосвязи горожанина с «его» церковью были в то время значительно более тесными, интенсивными и постоянными, по сравнению с современными верующими, даже если они ревностно соблюдают церковные обряды.

Прежде всего, собор предназначался не только для литургических бо-

гослужений или для хранения святых мощей, к которым стекались толпы верующих, в том числе прибывших издалека. В атмосфере всеобщего участия, которой содействовало укрепление городской коммуны и необходимость коллективного принятия решений, появилась потребность в таком месте, где люди всегда могли собраться. К тому же собор предоставлял надежную защиту, в нем можно было укрыться в случае гражданской смуты или распри между горожанами. В некоторых городах городские власти долгое время использовали собор как **место общественных собраний**, откладывая строительство городской ратуши. Таким образом, церковная колокольня заменяла городскую башню с колоколом или часами, ее колокола созывали не только на богослужения или отбивали «часы» молитвы и время работы, иначе определяемое только по солнечному циклу, а также распространяли срочные известия и созывали народ на общее собрание.

Люди встречались в соборе, чтобы обсудить деловые проблемы, заключить сделки, подписать договоры и нанять работников, прежде всего это относилось к сословию торговцев и предпринимателей, самому актив-



Пропорции собора в Шартре по сравнению с расположением домов не требуют комментариев.



Гирляндина (названная так благодаря фестонам, украшающим восьмиугольную часть башни), колокольня кафедрального собора в Модене, сегодня является символом города. Она была построена одновременно с собором (1099–1184), кроме восьмиугольника в готическом стиле, добавленного в 1319 г., и шатра со шпилем (XVI в.). Первые колокольни

строились рядом с церквями (VIII–IX вв.), но только в романских и готических соборах они полностью соответствовали как своей символике (колокольня как модель Древа жизни и образ устремления от Земли к Небу), так и их предназначению (как звуковой сигнал созыва на богослужения или для измерения времени молитвы и работы).

ному среди жителей городских предместий; некоторые документы прямо свидетельствуют об использовании собора для проведения конных торгов. И, наконец, привычным делом были разыгрываемые в церкви не только представления религиозного содержания, например сцены из священной истории или мистерии, но и спектакли светского характера. Во французском городе Лане (совр. департамент Эн) в начале года в соборе (1160) проводился удивительный «праздник дураков». В общем, при желании в истории можно найти параллели с собором. Что же касается размеров и многофункционального назначения, то на память приходят только римский цирк и современный стадион, с тем, более чем значительным, отличием, что собор – закрытое помещение, и покрытие этой огромной каменной

«шкатулки» представляет серьезную проблему даже для развитой инженерной науки нашего времени.

Рассмотрев многообразное использование пространства собора, остается обратить внимание на роль его рельефов и поверхностей.

Прежде всего, надо отметить, что в Средние века, когда школьное образование на всех уровнях было доступно только избранным, собор был самым значительным центром обучения и воспитания. Соборы представляли собой **книги из камня и стекла**, они предоставляли верующим *summa*, т. е. совокупность знаний того времени в виде скульптурных или живописных изображений. Несмотря на то что в XIII веке наряду со строителями соборов были составлены первые энциклопедии, число людей, которые могли ими воспользоваться,



было минимальным по причине ограниченного количества выпущенных экземпляров, к тому же дорогостоящих. Таким образом, скульпторы и мастера-стекольщики перевели их на язык, доступный всем, иллюстрируя священную историю, богатство растительного и животного мира природы, чудо Сотворения мира, присутствие человека на Земле в тяжком ожидании Страшного суда. Как результат этой обучающей функции соборы были названы *Библией для бедных*, что свидетельствует о значительном объеме информации, относящейся к священной истории, которая становилась доступна сразу большому числу людей благодаря продуманному расположению «иллюстраций».

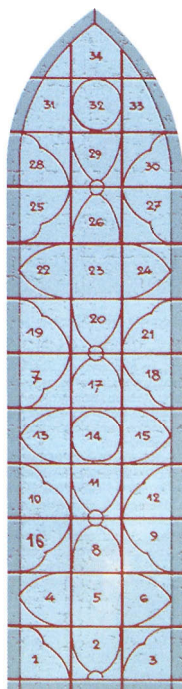
Иконографический материал, однако, не имел исключительно «ортодоксального содержания». И изображения не были связаны только с сюжетами, заимствованными из религиозного канонического искусства, повсеместно принятого в качестве гарантии авторитетности и зашифрованного согласно традиции.

В частности, отмечается многообразие тем из *апокрифических Евангелий* (например, те, что относятся к рождению, детству и смерти Девы Марии) и легенд из жития святых, например св. Юлиана Странноприимца (Госпитальера) в соборе Руана, где немало ссылок на работу людей, которая воспринимается не как проклятие и тяжелое испытание, установленное Богом для наказания за первородный грех, а как господство человека над природой и его активное участие в Сотворении мира. Освобожденный от гнетущей тяжести вины за пер-

Справа. Витраж с изображением легенды о св. Юлиане Странноприимце (Госпитальере) в Руанском соборе (нач. XIII в.). Был подарен корпорацией рыбаков, изображенных внизу во время работы (1, 2, 3). «Рассказ» на витражах начинается с детства святого, которому было предсказано, что он убьет своих родителей (4, 5, 6). Чтобы избежать такой судьбы, Юлиан поступил в услужение к одному человеку, за которым он ухаживал, а после смерти хозяина женился на его вдове (7–12). Во время его отсутствия навещать сына приехали родители, и жена

Юлиана предложила им переночевать в своей постели (13, 14, 15). Среди ночи Юлиан вернулся домой, вошел в комнату и, решив, что жена изменяет ему, убил тех, кто занимал его супружеское ложе (16, 17). Затем жена рассказала ему всю правду (18), и Юлиан, в виде покаяния, вместе с ней ушел из дома, основал лечебницу и стал паромщиком (19, 20, 21). Супруги, которые дали обет целомудрия, боролись с искушениями дьявола, преодолевая их (22, 32), и умерли в святости, ангелы унесли их души и представили их пред очами славы Христа (33, 34).

вородный грех человек обращается к изображению себя как сущности, имеющей собственную волю и действующей в мире, который Бог дал ему для жизни. Например, в витражах Руанского собора три нижних квадрата, в которых изображены рыбаки за работой, отведены корпорации рыбаков, это был их дар собору; в соборе Шартра 45 витражей были предоставлены корпорациям (бочарам, гравсерам, ткачам и торговцам шелковыми тканями и т. д.), т. е. профессиональным объединениям того





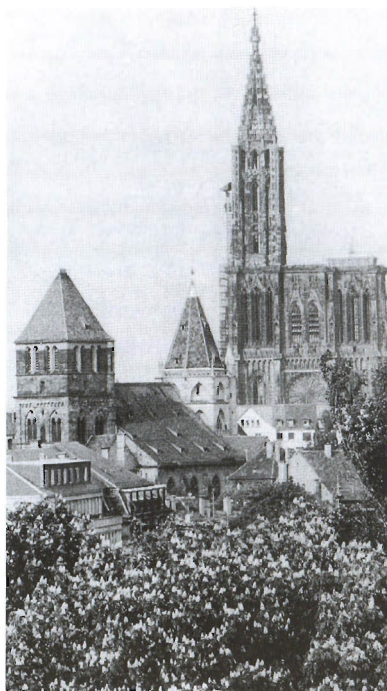
времени, которые своими значительными вкладами помогали справиться с огромными финансовыми затратами на строительство собора. Кроме религиозного благочестия, богатые пожертвования цеховых объединений были продиктованы потребностями, которые, выражаясь современным языком, можно назвать рекламой. Действительно, следует отметить, что изображения различных профессиональных групп помещались в нижних ярусах на стенах, т. е. на самых видных для верующих местах.

Витражи, пожертвованные прелатами или аристократами, располагались в самой верхней части хоров,

еще раз подтверждая иерархическую структуру общества, изменившуюся по сравнению с прошлым, но еще не полностью сложившуюся. Также нередко встречаются примеры, когда через пропорции изображенной фигуры подчеркивались заслуги дарителя перед Церковью: более щедрым дарам соответствовали более крупные размеры фигуры. В таких случаях художественное произведение служило опознавательным знаком, указывающим на признание факта набожности.

Наконец, собор представлял собой монумент в прямом смысле слова, т. е. место, где хранилась память общества и отдельных людей, которые его составляли. Действительно, те, кто содействовал финансированию строительства, получали право помещать в соборе надгробия, надписи, памятные статуи... Эти следы прошлого в большей степени, чем на кладбище, поддерживали живую память о набожных и щедрых согражданах и были предметом семейной гордости, так как позволяли непосредственно узнавать дарителя.

Обобщая вышеизложенное, уместно отметить, что во французском языке существует выражение, отражающее многозначную взаимосвязь собора и города. *Города с соборами (Villes à cathédrales)* – так на самом деле еще и сегодня называются те центры,



Слева. *Собор в Страсбурге.*
Справа. *Фрагмент сцены рождения Марии, которому придается большое*

значение в апокрифических Евангелиях. Пьетро Каваллини, мозаика церкви Санта-Мария ин Трастевере в Риме.



в которых религиозные здания и жилые дома сосуществуют во взаимном влиянии. Это в некотором смысле отличает Францию от остальных стран Европы, где связь между городом

и его главным церковным зданием редок бывает настолько тесной, что обозначается особым топонимом. Вот почему именно французы занимаются изучением «тайны соборов».



Темы иконографии

Для верующего человека Средневековья представлялось вполне естественным «читать» изображения, которые украшали его собор, – рельефы, статуи, картины и витражи, потому что они передавали содержание проповедей, воплощали фантазии коллективного воображения того времени или отображали аспекты повседневной жизни, но современному человеку расшифровать их непросто, потому что он утерял ключи к такому прочтению. Как человеку Средневековья было бы сложно сориентироваться в сонме знаков, характеризующих современную действительность, так и мы испытываем большие трудности, видя перед собой средневековые изображения, смысл которых, без пояснений экскурсовода, мы не всегда можем понять и воспри-

нимаем увиденное весьма поверхностно, буквально, не вникая в истинную суть вещей. Подробная информация, полученная при изучении текстов по истории искусства, складывается из сравнительного анализа с письменными источниками, разъясняющими скрытые связи, соединяющие каждую форму с ее значением.

Следует исходить из той предпосылки, что в средневековой мысли «каждый материальный предмет рассматривался как изображение чего-то ему соответствовавшего в сфере более высокого и, таким образом, становившегося его символом. Символизм был универсален, мыслить означало вечно открывать скрытые значения, непрерывно священнодействовать. Ибо скрытый мир был священен, а мышление символами было лишь



Собор в Страсбурге: добродетели подавляют пороки (правая сторона северного портала на западном фасаде, 1280–1290). По сравнению с романским собором в готическом – скульптура освобождается от подчиненной архитектуре роли и находит более широкое применение.



разработкой и прояснением учеными людьми мышления магическими образами, присущего ментальности людей исповедующих. И можно, наверное, сказать, что приворотные зелья, амулеты, магические заклинания, столь широко распространенные и так хорошо продававшиеся, были не более чем грубым проявлением все тех же верований и обычаев. А мощи, таинства и молитвы были для народа их разрешенными эквивалентами. И там, и тут речь шла о поиске ключей от дверей в скрытый мир, мир истинный и вечный, мир, который был спасением» (*Жак Ле Гофф. Цивилизация средневекового Запада, гл. IX*).

В этом смысле показательно *Великое зеркало* французского монаха

доминиканца **Винсента де Бове** (XIII в.), объединяющее четыре трактата: о природе, науке, морали и истории. В целом они представляют религиозное видение мира, для которого нет ни реальности, ни знания, ни практической деятельности, которые не сводились бы к **божественному провидческому замыслу**, торжествующему во всей Вселенной.

Природа в целом выражает богатство Сотворения, которое проявляется начиная с бесплотности ангелов и света, воплотившись в чувственно познаваемом мире, в земных элементах и телах (среди них металлы и камни), в каждом виде растений и животных и, наконец, в человеке, который одарен душой и которого Бог пожелал сделать властелином природы. Наука – это награда за интеллектуальный и физический труд, в котором человек про-



Символическое изображение синагоги (в интерьере собора в Бамберге в Баварии, XI–XII вв.). Религиозная еврейская община символически представлена в виде женщины с повязкой на глазах, хотя именов евреи

были избраны Богом для воплощения среди них возлюбленного Сына, но они не признали Его. Послание статуи воспроизводит Евангелие от Иоанна: «Но люди более возлюбили тьму, нежели свет» (3: 19).



славляет Бога: не случайно на вершине ее находится теология.

Занимаясь искусством и ремеслами, человек следует природным ритмам, которые диктует ему календарь работ и календарь дней года.

Мораль поощряет победу добродетелей над пороками. В культуре Средневековья тема греха играет первостепенную роль, а иконография представляет его как в символической форме, изображая, например, столкновение добра со злом в битве Святого (св. Михаила или св. Георгия) с драконом, так и давая более тонкую трактовку добродетелей и пороков в форме *exemplum* (т. е. примера), эволюции евангельской притчи, назидательного рассказа, в котором повествователь цитирует один из заветов.

Наконец, история размещает провиденциальный замысел во времени.

Символы четырех евангелистов в Кельской Книге, образце кельтского искусства (IX в.). Символические значения и формы, раскрывающие их смысл в культуре более древней, чем христианская, были восприняты этой культурой

и интегрированы в декоративное и изобразительное наследие Европы, которое передавалось, обогащалось и развивалось по разным направлениям и, в частности, явно прослеживается в романской и готической иконографии.

Не существует разрыва между историей мирской и историей церковной, так же как *Ветхий Завет* предопределяет *Новый Завет*: знаменательные эпизоды Священной истории предваряют настолько же значимые моменты в истории человечества. Если синагога могла только ревностно сохранять традиции в ожидании прихода Мессии, предсказанного пророками, то собор прославляет свершившееся исполнение предсказаний, присоединяя также древние «образы» (**принесение Исаака в жертву Авраамом** или падение манны небесной в пустыне) к земной истории Спасителя, начиная с благой вести о его рождении Деве Марии до пасхальных событий. Для христианина жития святых, сотворенные ими чудеса и дела милосердия, их мученичество есть история в самом полном смысле слова как результат их особого божественного избрания.

Анализ труда Винсента де Бове облегчает понимание большей части содержания тем средневековой иконографии, но не учитывает многочисленные источники, которые могли использоваться материальными исполнителями изображений.



Репродукция одной из страниц bestiария, хранящегося в Национальной библиотеке Вены. В средневековом представлении о животном мире сочетались как восточные влияния, фантастические вымыслы и символические значения, так и наблюдения и живой интерес к самым необычным и изощренным формам проявления природы.

Что же касается животного мира, то следует отметить **бестиарии**, широко распространенные в Средневековье сборники каталогизированного описания внешнего вида и поведения реальных и фантастических животных, где смешивались сведения, почерпнутые из жанра сказки, и интерпретации этического и символического характера. Не меньшее значение имели **лапидарии** (средневековые книги о драгоценных камнях), посвященные

описанию различных, часто лечебных, свойств камней, или **флорарии** (книжки о цветах), и, наконец, **гербарии** (книжки о лекарственных растениях), коллекции цветов и трав, имеющих символическое значение благодаря их благотворному или вредному воздействию на организм человека.

Другой, не вызывающий сомнения, перечень ссылок можно найти в наследии древних рукописей, иллюстрированных миниатюрами, обога-



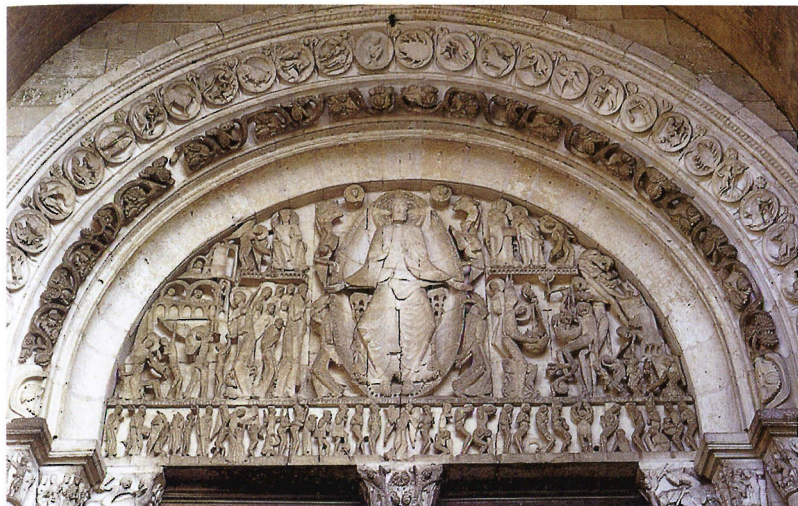
*Так называемая
Crista, символ
Христа, состоящий
из перекрещения
инициалов его име-
ни, составленных
из букв греческого
алфавита хи (χ)
и ро (ρ).*

тившийся в течение веков благодаря терпеливому труду монахов, живущих преимущественно в Ирландии.

В многочисленной монашеской общине острова, которая оказала глубокое влияние на континентальную Европу через отправляемые миссии и распространяемые манускрипты, сложилась устойчивая традиция декоративного искусства. В ней «результаты северного и восточного опытов, привитых на древнее кельтское основание, привели к появлению деформированного, деструктивного, но необыкновенно пластичного, нового изображения человека, способного подчиняться всем требованиям монументальной скульптуры» (Анри Фосийон). Такие изображения типичны для ирландских миниатюр, а также встречаются в рельефах со-

боров – символические мотивы спирали, квадрата, украшенного крестом, решетки, переплетения и лабиринта; подобно изобразительным или геометрическим орнаментам как в античном, так и в варварском и восточном искусстве, они чрезвычайно динамичны, экспрессивны.

От пышного расцвета ирландской миниатюры нельзя отделить вклад, который внесли монахи различных орденов, рассеянных по всей территории континентальной Европы. Несмотря на различие как в архитектурном плане, так и в предназначении аббатств и соборов, возведение церквей и строительство крупных монастырей на пути следования паломников доверялось, конечно, профессиональным строителям. По всей вероятности, заказчики для воспроизведения желаемого



изображения показывали им ценные миниатюры, хранившиеся в ордене, чтобы они могли послужить образцом для украшения церквей. Среди наиболее распространенных в то время сюжетов, несомненно, заимствованных из миниатюрной живописи, следует отметить те, которые относятся к концу Истории, т. е. к пророчеству евангелиста Иоанна в *Апокалипсисе*, в частности широко использовались многочисленные иллюстрированные комментарии к нему, например, монаха Беатуса.

Как известно, в романской скульптуре преобладали изображения Страшного суда, решенные в эпико-драматической манере. В отличие от романской готическая скульптура обратилась к теме «Христос во славе», в тетраморфе. Нетрудно уловить смысл этого перехода и преемственность двух тем: время битвы между добром и злом наступило, и Христос

Тимпан собора в Отене (Бургундия), окруженный двадцатью знаками

Зодиака с изображением сезонных работ в каждый из 12 месяцев года.

вышел из нее победителем, принимая в свою славу тех, кто ответил на его призыв к спасению.

Рядом с прославленным Сыном в тетраморфе часто изображается прославление Девы Марии, например на самом древнем портале Шартрского собора, в котором изобразительно-символический триптих дополнен сценой Вознесения. «Отсюда начинается и ведет происхождение та иконография Девы Марии, Богородицы, Богоматери, которая в поэтике XIII века заставит сиять самые сокровенные лучи Евангелия и которая в дальнейшем, в сцене увенчания, с нежностью соединит Мать со славой Сына» (Анри Фоссийон).



Технические проблемы и творческие решения

При сравнении романского и готического стилей со всей очевидностью проявляется различие в примененных в архитектуре средствах, материалах и технических решениях. Исходя из того, что это различие можно отнести к разному пониманию духовности, выраженному в стиле, или определенному эстетиче-

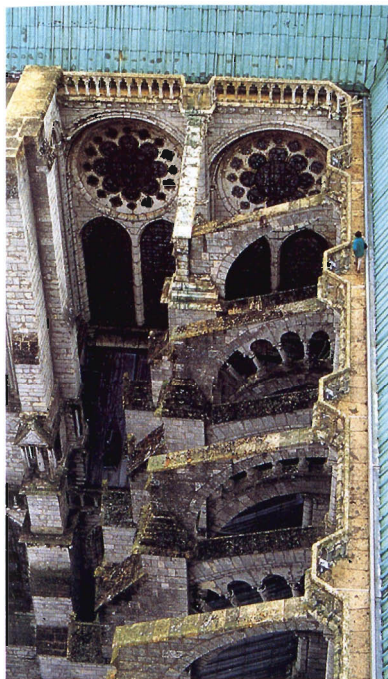
скому результату, следует принять во внимание фактор определенной обусловленности, который должны были учитывать строители. Гениальность принятых решений по сравнению с недостаточностью знаний и научных инструментов, имевшихся в их своем распоряжении, и сегодня – предмет изумления и всеобщего восхищения.

Прежде всего, **облегчение стен**, на пределе возможной устойчивости конструкции, явилось значительным вкладом зодчих в решение проблемы приобретения камня и его доставки к месту строительства. Для массивного романского собора требовалось необычайно много материала, так как очень толстым стенам должен был соответствовать основательный фундамент. Но не всегда каменные карьеры



Интерьер церкви Сент-Уэн в Меце – яркий пример расцвета готического искусства (XIV–XV вв.). Привлекают внимание нервюры («ребра», которые подчеркивают деление на секции в сводах), широко применяемые в готической архитектуре.

Кроме эстетического эффекта с их помощью была разрешена главная техническая задача, которая заключалась в том, чтобы приять на себя вес перекрытия и передать его через систему аркбутанов на наружные опоры – контрфорсы.



*Контрфорсы
и аркбутаны*

*собора в Шартре,
вид сверху.*

паходились рядом с местом, выбранным для строительства собора (таким образом, стоимость материала возрастала при удалении на каждые 20 км), и в этом случае использование гужевого транспорта приводило к увеличению времени транспортировки. К тому же, так как теперь стены освобождались от нагрузки, появилась возможность прорезать их большими окнами из стекла, что стало осуществимо благодаря развитию производства плоского, белого или цветного, **стекла** и усовершенствованию техники, известной еще римлянам и сохранившейся именно в Галлии, хотя до наступления эпохи готики она не использовалась для внутреннего освещения здания и

защиты его от атмосферных осадков (обычно окна затягивались промасленным полотном).

Такой выбор прекрасно соответствовал религиозному принципу, согласно которому Бог есть свет. В готическом соборе, где символическое значение вертикальности было очевидным желанием подняться к Небу, проникавший через витражи свет как бы разрывал земную тьму, позволяя материи устремиться к внезапному пространству. Таким образом, создавалось впечатление, что предметы этого мира теряли вес и переходили в легкое, духовное измерение.

Кроме трудностей, связанных с приобретением строительного материала, т. е. камня, не следует забывать о необходимости доставать **лесоматериалы** в условиях сокращения площади лесов, что объяснялось все более широким использованием земель для сельского хозяйства, а также ростом городов и увеличением численности населения. Крупные мероприятия по орошению и распахке целины привели к изменению пейзажа Европы, по большей части из-за наступления земледелия на занятые лесами территории.

При строительстве романских соборов также требовалось много древесины для временных и постоянных опорных стоек, поддерживавших арки и своды, в количестве, пропорциональном огромной силе давления. В готическом соборе всеобщий переход к **стрельчатому сво-**

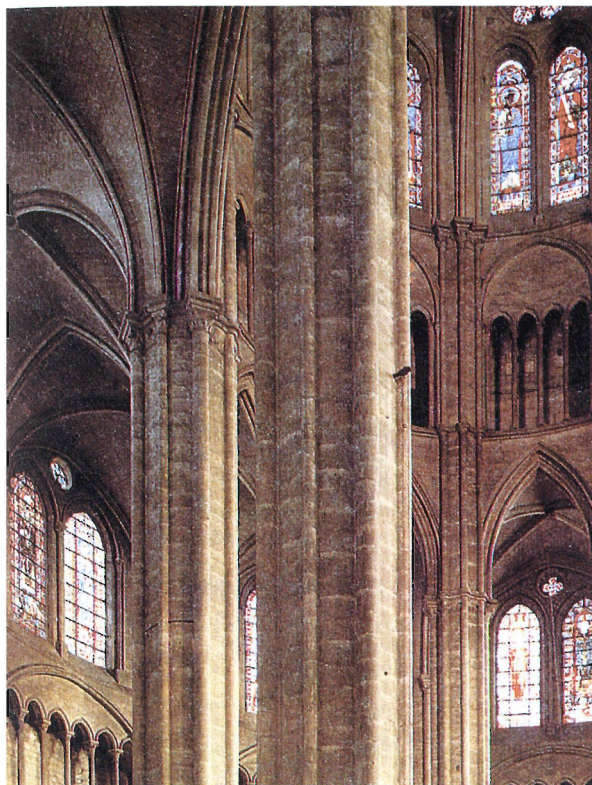


ду (называемого также «стрельчатой аркой»), который заменил полукруглый свод романского собора, позволял, с одной стороны, экономить древесину, предназначавшуюся для установки временных или постоянных опор (с уменьшением объема и веса давление на них сокращается), с другой – значительно увеличивать высоту стен.

Еще одним новшеством была система **аркбутанов** (в виде полуарки) с контрфорсами. Их применение напрямую связано с использованием стрельчатой арки. Поскольку строители готических соборов проектировали устремленные вверх своды и, следовательно, значительно увеличивали высоту собора, появилась потребность в новой конструкции, которая гарантировала бы прочность и в то же время не требовала бы большого расхода строительного камня. По-новому решив задачу перекрытия сводов, об-

легчая их введением каркаса из нервюр, с помощью аркбутанов тяжесть свода передавалась на контрфорсы, что значительно ослабляло боковой распор. Кроме технического решения проблемы применение аркбутанов позволило значительно экономить на стоимости каменного материала. Наконец, общей цели соответствовал и возникающий эстетический эффект легкости и устремления вверх, который невозможно было получить при прежней конструкции.

«Входя в готический собор, он предстает перед вами как огромное пространство, легкое и светлое, устремленное вверх и заполненное стройными пучками колонн, образующими вертикальную перспективу, точка схода которой – ключ свода. Хотя снаружи собор производит впечатление усложненной конструкции, он полон легкости и динамичен, как и внутри, он весь в движении вверх.



Слева и на этой странице. Романский и готический стили в сопоставлении: базилика Санкт-Амброджо в Милане и интерьер собора Сент-Этьен в Бурже.

Вертикаль выходит на первый план, получает доминирующее значение, которое поддерживается множеством шпилей, фиал, вимпергов, украшающих собор. Они собирают и выводят в открытое пространство напряжения восходящих сил. Декор, обычно насыщенный, изрезанный, связан с силовыми линиями здания: они как бы подсказывают, что основные силы в конструктивной системе имитируют великие космические силы, и заканчиваются в бесконечном разнообразии природных форм» (Дж. К. Арган).



Источники финансирования

«**Е**пископ был большим сеньором. Государем, который любил, чтобы о нем говорили. Строительство нового собора представлялось ему свершением, успехом, победной битвой на поле сражения» (Ж. Дюби). Так написал один из самых авторитетных историков Средневековья, добавив, что в течение 25 лет после «вызова», брошенного аббатом Сугерием (Сюжером), построившим Сен-Дени, не было ни одного епископа, распоряжавшегося имуществом французских королей, которого не захватила бы мания соперничества.

Но ни один епископ в одиночку не смог бы заказать постройку собора: для этого была необходима поддержка всего населения, а также высокий уровень развития городской экономики. Действительно, в то время, когда в результате последствий Столетней войны и «черной чумы» условия выживания во Франции имели нестабильный и беспокойный характер, соборы почти не строились.

К доходу, которым мог распоряжаться епископ посредством деся-

тин – налога, полагающегося священству, или к доходам от церковных владений добавлялись, прежде всего, переданные по завещанию имущество и крупные пожертвования от отдельных богатых горожан или от цеховых объединений ремесленников и художников. Мотивом такой щедрости был, как известно, не только интерес светского характера, желание стать известным, но и искреннее религиозное чувство. Церковь долго противилась установлению торговых отношений под тем предлогом, что любая форма прибыли предполагает, что человек хочет распоряжаться своим будущим, что должно быть исключительной прерогативой Создателя. И когда Церковь наконец согласилась с фактическим положением, она обратилась к совести торговцев, денежных маклеров, предпринимателей и т. п., предупреждая их об опасностях, которые грозят душе на пути

Фрагмент портала собора Сен-Пьер-э-Сен-Поль в Труа. Великолепное художественное решение порталов с архивольтами – пример мастерства строителей соборов, которые сумели

достичь максимального эстетического эффекта при экономном использовании материалов и сокращении времени строительства. На самом деле, только для первой арки требуются опоры.





к вечному спасению, и стала выдавать разрешения или индульгенции тем, кто принимал участие в строительстве Дома Бога. Время от времени организовывались сборы податей, например пожертвований по случаю торжественного выставления мощей для поклонения верующих; особые заупокойные мессы, заказываемые благочестивыми родственниками. Приглашение профессиональных строителей гарантировало к тому же экономию средств, потому что благодаря опыту, полученному со временем и в разных областях и странах, они могли использовать приобретенное мастерство с максимальной отдачей, как в техническом, так и в эстетическом плане, и с минимальными затратами.

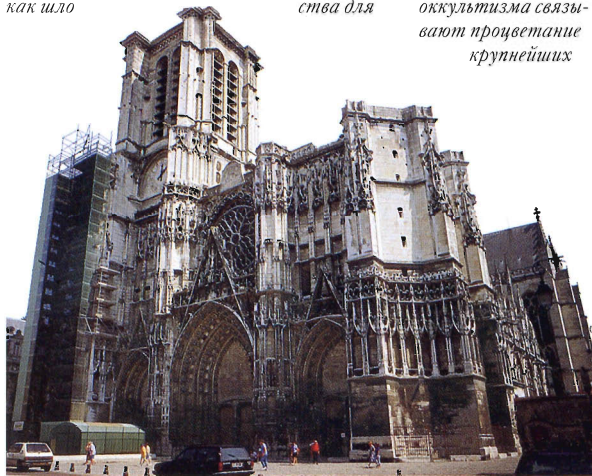
Если быстро собирались необходимые средства, сроки строительства монументальной церкви существенно сокращались: три года – для постройки церкви Сент-Урбан в Труа (1263–1266), два года и четыре месяца (октябрь 1364 – февраль 1367 г.) – на строительство собора в Монпелье. Однако гораздо чаще работы по возведению собора растягивались на годы, поэтому во многих случаях заметны вносимые изменения, а также наложения технических приемов и стилей. Поскольку средства от источников финансирования поступали нерегулярно, руководить работами по строительству какой-либо церкви поручалось так называемым бригадам, которые состояли из священников или мирян, назначаемых капитулом (собранием каноников собора).

Собор Сен-Пьер-э-Сен-Поль в Труа в Шампани. В то время как шло

это дорогостоящее строительство, у города нашлись также средства для

постройки церкви Сент-Урбан, возведенной всего за три года. Любители оккультизма связывают процветание крупнейших

религиозных центров (Труа, Реймс, Шалон-сюр-Марн и Лан) с их значением в истории тамплиеров, монашеского и рыцарского Ордена, который приобрел в Европе огромное экономическое влияние вплоть до его разгромного запрета по постановлению (буллы) папы Климента V в 1312 г. На самом деле, в XII и XIII вв. во всей Европе были известны ярмарки в Шампани, во время которых происходили тесные взаимодействия товаров и денег.





Под сенью строительства

Собор – продукт коллективной работы. Наряду с различными вкладами от всех членов городской коммуны, тем, кто не имел средств, предоставлялась возможность непосредственно участвовать в строительстве, и они трудились вместе с подсобными рабочими, профессиональными каменщиками, плотниками и каменотесами. Но и эти люди не ставили себе целью лично выделиться. В документах руководитель работ назван как Мастер (*Magister operas*), а также указано его собственное имя, но иногда имя относилось к заказчику работ или к тому, кто их оплачивал. Если Мастер и «ставил подпись» на обтесанных камнях или его имя упоминалось в надписях, то обычно весьма в скромной манере. Разница в оплате работы архитектора и квалифицированного рабочего была незначительной, кроме годовой премии. Рабочий день для всех составлял 12 часов летом и 9 часов в зимний период. Послеобеденное время в субботу и воскресенье отводилось для отдыха, чтобы те, кто работал на строительстве, могли присоединиться к общине и присутствовать на церковных службах.

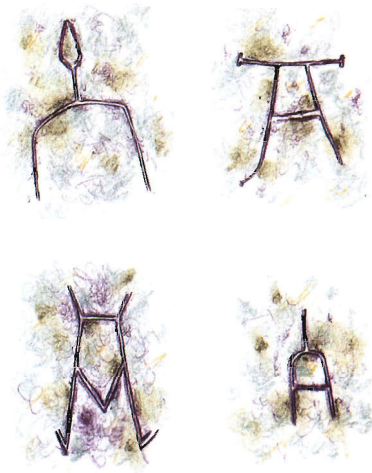
Профессионалы, нанятые для строительства собора – обычно церковными властями, в зависимости от известности, которую они приобрели при постройке предыдущих зданий, – принимали пищу вместе со всеми, укрывались от плохой погоды и обсуждали работу в деревянных «бараках»,



На воспроизведенной гравюре запечатлен момент возведения собора: повозки, очевидно прибывшие из карьер,

нагружены каменными блоками, уже обтесанными в форме прямоугольников благодаря работе каменотесов.

ложах (*loges*). С XVIII века масонство заимствовало этот термин для обозначения места своих собраний. Эта ссылка не случайна: в XVIII веке тайные общества, в символическом плане, стремились воссоздать модель



Клейма каменотесов, обнаруженные в аббатстве Сен-Дени, которое положило начало рас-

цвету французской готики (вверху), и в соборе Шартра (внизу).

закрытого объединения, задуманного с целью сохранить и передавать тайные знания, предназначенные только для членов общества, а также установить среди них самое тесное сотрудничество, взаимопомощь и субординацию внутренней иерархии. Само слово «масонство» свидетельствует об этой символической преемственности. Действительно, выражение *мягкий камень* (*free stone*) – так в Англии назывался камень, наиболее подходящий для работы каменотеса, – на французский язык переводится как *Pierre franc* и *franc-maçon* (франкмасон), т. е. «вольный каменщик». Некоторые филологи утверждают, что слово *franc* связано с понятием «франшиза» (т. е. особая свобода действия или ряд привилегий, например освобождение от палогов), которая предоставлялась передвижным бригадам строителей в отличие от местных. Понятно, что широкие возможности рынка и конку-

ренция привели к развитию кастового и монопольного духа, подкрепленного секретностью технических средств и приемов, но также возможно, что заимствование масонами системы символов именно у каменщиков породило мнение о том, что строители соборов владели эзотерическими знаниями.

Следует пояснить, почему «вольные каменщики» якобы использовали тайный язык. Напомним, что каменные блоки для строительства добывались и обтесывались в карьерах, которые находились иногда на расстоянии несколько километров от места строительства. Каждый каменотес вырезал собственное клеймо (в виде орудия труда, которым он пользовался, геометрической фигуры или буквы алфавита) на обтесанном блоке: таким образом, руководитель строительством мог проверять работу, выполненную каждым мастером, и распределять использование камней одного типа при постройке стены. Такой была первоначальная функция **клейма**, значение которого постепенно изменилось, и, как современная «подпись» мастера, клеймо стало знаком престижа одной семьи или группы ремесленников, происходивших из одной области. Возможно, клеймо – это не таинственная печать для сообщения внутри мира строительного дела, а скорее знак проявления профессиональной гордости.



Мастер

Поскольку на строительстве применялось разделение труда и учитывалась специализация работников, между интеллектуальным и ручным трудом не было ни понятия преемственности, ни различия в престижности работы. **Мастер** получал высшую должность благодаря постепенно приобретаемому опыту и своим способностям, которые позволяли ему переходить с одной ступени на другую. Он проектировал здания или механизмы (в настоящее время такую работу выполняют раздельно архитектор и инженер-механик), был организатором строительных работ и следил за их результатами, лично выполнял отдельные виды работ, наиболее ответственные или требующие особой осторожности.

Рядом с Мастером работала избранная группа подмастерьев, в частности один из них, называемый наладчиком или профилировщиком. Последний, в свою очередь, обладал богатым опытом, был «правой рукой» Мастера и часто изображался на старинных миниатюрах, рельефах и вит-

ражах с огромным циркулем в руках, в отличие от Мастера, которого можно узнать по небольшому циркулю: действительно, первый из них проводил масштабные работы с камнем, во время как второй использовал инструмент для изготовления чертежей. Еще одним отличительным знаком Мастера был **пруток** (палочка), которым он пользовался для нанесения дополнительных технических указаний к чертежам непосредственно на модель или грунт. На самом деле чертежи были простыми, во-первых, потому, что изготавливались в единственном экземпляре и при их копировании или увеличении не должно было возникать неправильно понятых толкований; во-вторых, потому, что неграмотность рабочих препятствовала снабжению чертежей письменными пояснениями.

Английский художник Вильям Блейк (1757–1827) изображает Творца, или «Архитектора Вселенной», с циркулем. От знака отличия самых авторитетных профессиональных фигур на строительстве

средневекового собора (Мастера и его «правой руки») циркуль приобрел особое символическое значение также и потому, что его форма связана с буквой А, в свою очередь символизирующей начало всех вещей.





Сплоченность и преемственность между членами рабочей группы, объединявшейся вокруг Мастера, объясняются также тем, что технический язык, который он использовал при составлении чертежей, был более индивидуализирован в то время. Прошли века, прежде чем была принята десятичная система мер и весов; меры, которыми пользовались тогда, были крайне разнообразны и неточны (фут олимпийский, риманский, тевтонский, английский и т. д.), и каждый мастер имел собственные способы и предпочтения.

Вышеописанный тип относится к архитектору-инженеру-руководителю строительством, но наряду с ним существовали также другие специалисты, у каждого из которых были свои функции: мастер-каменотес и мастер-плотник (хотя к руководству строительством можно было прийти и через эти виды профессиональной деятельности). Затем не следует забывать о мастере, который отвечал за возведение крыши.

Каменотес должен был быть не только специалистом по обработке камня-сырца, но и скульптором, который владел как практическими знаниями ремесленников, так и научными. В результате иконоборческого движения Церковь на **Никейском соборе (787)** постановила: «Композиция священных изображений не должна доверяться одному лишь вдохновению исполнителей; она подчиняется принципам, установленным католической церковью, в соответствии с религиозной традицией. Только техника (исполнение) принадлежит творцу изображений, а композиция принадлежит Отцам Церкви».

По этой причине средневековый скульптор стоял в одном ряду с теологами, учеными и образованными монахами, и ему приходилось просматривать украшенные миниатюрами рукописи, которые хранились в старинных аббатствах, чтобы обрести «правильное» вдохновение.

Снятие с креста Бедетто Антелами, правый трансепт Пармского собора (1178). Сюжеты взяты из Евангелий (Иосиф Аримафей-

ский, который поддерживает тело Христа, Никодим, внимающий гвоздь, которым все еще прибит к кресту левая рука Христа,

центурион и римские солдаты, играя в кости, делят одежды Иисуса), или из общепринятой религиозной символики (Церковь

торжествующая, побежденная Синагога, ангелы). Но солнце и луна в форме человеческой головы, в круглых картинах (тондо) – элементы классической традиции. Их смысл можно интерпретировать как свет и тьму, которые после истощительной смерти Спасителя окутаи соответственно христиан и язычников, а также как символы, имеющие эзотерический смысл.





Вызов соборов

История искусства рассматривает собор как памятник, она исследует примененные технические решения и полученный при этом эстетический эффект. История рассказывает собор во времени и восстанавливает его «биографию». Социология анализирует духовность, веру, мышление, убеждения общины, которая захотела построить собор. Но ни одна из этих дисциплин не даст исчерпывающего объяснения, каким образом архитекторы готических соборов достигли определенных результатов, опираясь на несовершенные знания средневекового человека в вычислениях, относящихся к сопротивлению материалов, сложению сил, механике и статике, начертательной геометрии, устойчивости к воздействию ветра и давлению снежного покрова, в общем, тех понятий, знать которые в наши дни обязаны выпускники архитектурных и инженерных факультетов. Роланд Бехманн писал: «Если бы

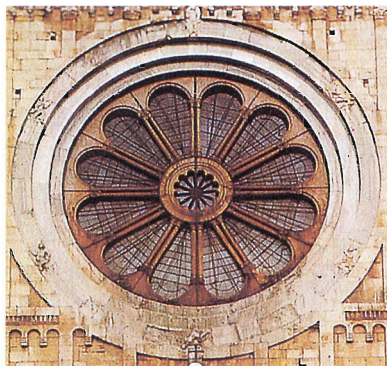
нам пришлось возводить готические соборы средствами, располагавшими их строителями, и с использованием технических приемов, применявшихся ими, мы не смогли бы решить эту задачу, а точнее, у нас не хватило бы смелости это сделать».

Этой оценке современного архитектора, попытавшегося выявить совокупность факторов, благодаря которым строители готических соборов решили стоявшую перед ними задачу, соответствует целый ряд предположений и теорий, содержание которых можно объединить под общепринятым понятием «тайна соборов».

Прежде чем приступить к рассмотрению этого вопроса, необходимо усвоить некоторые основные понятия, занимавшие особое место в сложном мире эзотерических знаний и мистической мысли и в Средние века составлявшие неотъемлемую часть культуры.

Базлика Сан-Дзено в Вероне: окно-роза, называемое иногда «колесом фортуны», выполнено Бриолето де Баллио (кон. XII в.). Шесть изображенных фигур на внешнем кольце, возносящихся вверх или низвергаемых вниз, символизируют циклическое изменение судьбы и вре-

мени, а также силы созидания и разрушения, руководящие жизнью. Этот символ повторяется в Харкане Таро, где в некоторых изображениях на вершине колеса появляется неподвижный сфинкс, отождествляющийся с тайной, сокрытой во всех вещах.





Гюстав Доре Видение Девы Марии (гравюра к Раю Данте Алигьери). Божественная комедия сравнивалась с готическим собором по выражению в ней стремлению к «возвышению духа», мощному единому замыслу при бесконечном богатстве деталей, «вызову» на пределе человеческих возможностей: «Пречеловечные вместить в слова / Нельзя» (пер. М. Лозинского), – пишет Данте, т. е. не смогут слова, ограниченный инструмент, передать опыт, который превосходит их совершенство.

Утверждению, что «знание» не обязательно означает «делание», можно противопоставить тот факт, что разрыв между теорией и практикой все больше увеличивался по сравнению со временем расцвета соборного строительства и что закат сакрального (исчезновение понятия священного) в жизни современного человека немало способствовал угасанию той «смелости» веры, о которой говорит Бехманн. Термин «вера» не относится к той или иной конфессиональной религии, хотя здесь преобладает христианская традиция. Типичным для эзотеризма является понятие пресметственности мудрости культур, хотя во многом и отличающихся

друг от друга. Типичному для современной культуры дроблению знания и идее его собственной трансформации и прогрессивного развития эзотеризм противопоставляет единство и жизнеспособность Традиции «тайной доктрины, которая раскрывает загадки вселенной, ее конечные цели» (М. Мирабай).

В этом смысле понятие «тайна соборов» можно заменить выражением «соборы тайны» как обозначение поиска определенного смысла, который всегда заставлял человечество задаваться вопросом о взаимосвязях между всем Сущим и человеком, Творцом и творениями, микро- и макрокосмосом.

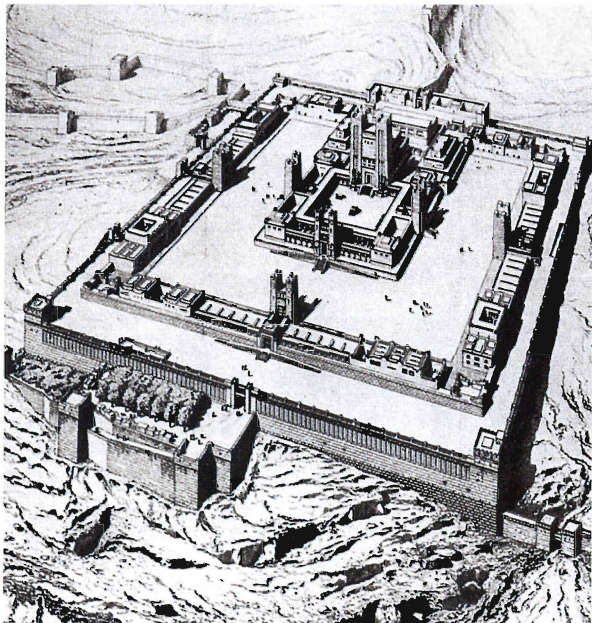


Сакральный смысл в архитектуре

Самой глубокой древности строительство было не только практикой, целью которой было удовлетворить реальные потребности человека, но и настоящим священным ритуалом. В шумерской мифологии сам Энки, бог глубоких вод, создает чертеж зиккурата в Эриду, и в христианской литературе часто встречается определение Бога как «архитектора вселенной». У евреев Яхве давал точные указания, как построить Храм Соломона в Иерусалиме, где хранился Ковчег Завета. Иудейские историки Филон Александрийский и Иосиф Флавий

писали, что священное здание представляло собой космос, в то время как внутри него алтарь с благовопиями символизировал надлжащее признание народа, избранного Творцом, подсвечник с семью свечами – планетарные сферы, стол – земной порядок, 12 хлебов, сложенных на столе, – месяцы года. Не исключено, что хлеба, часто изображавшиеся в скульптурах соборов, связывали наблюдение за повседневной жизнью и воспроизведение ритмов человеческого труда с этим значимым архетипом. С другой стороны, по образу духовной модели Храма Соломона создавался сред-

Реконструкция Храма Соломона на основе видения пророка Иезекиила. Согласно легенде, его постройкой руководил вдохновенный архитектор Хирам, который был убит, а затем отошлен по божественной воле.





невековой собор в его целостности, за исключением случаев, когда образцом для него, как пишут некоторые исследователи, была попытка воспроизведения Небесного Иерусалима в другом месте.

Еще одно символическое прочтение рассматривает собор как изображение человека, который обожествляет сам себя, обратившись к Богу: абсида соответствует голове; крест, очерченный трансептом, пересекающимся с продольной осью, составляет руки; нефы – это тело и нижние конечности; наконец, алтарь – это сердце, так как он наиболее значим и расположен в центре креста.

В непосредственно выразительном плане священная архитектура служит примером начиная с самых древних памятников, своего основного «культурного» достижения: оказываемого человеком предпосылки **вертикальному измерению** по сравнению со многими

Венеция, колокольня собора Сан-Марко. Возведенная в XII в. до высоты колокольного помещения и завершенная в эпоху Возрождения колокольня была обрушена в 1902 г., но затем восстановлена в прежнем виде. Влияние восточной архитек-

туры ощущается не только в формах церкви, но и в решении пристройки «колокольню-минарет» для придания ей аскетического по смыслу вертикального измерения (из книги Колокольни Италии. Под ред. Э. Кабалло. Генуя, 1967. Картина Альдо Раймонди).

возможными вариантами. Такое измерение, которое дополняется неотъемлемой составляющей в горизонтальном направлении, на самом деле не существует в многомерности космоса, и, что доказывает его неестественность, не встречается в первобытном искусстве. Вертикальное измерение проявляется только в мегалитической цивилизации, самые крупные центры которой в Европе находились в Стоунхендже и в Брстани (первая половина II тысячелетия до н. э.). Некоторые бретонские менгиры (men – «камень», hig – «длинный»), предположительно связанные с жертвоприношениями людей и животных, как в древнейших культурах плодородия, достигают более 20 м в высоту. Другими примерами преобладания вертикальности являются пирамиды и обелиски у египтян, зиккураты у шумеров, монолиты в форме стелы у кельтов, минареты у арабов и за пределами Европы – ступенчатые пирамиды майя и ацтеков. Вертикальная линия указывает направление: сверху вниз, как лучи солнца, и снизу вверх, выражая стремление объединить микро- и макрокосмос.

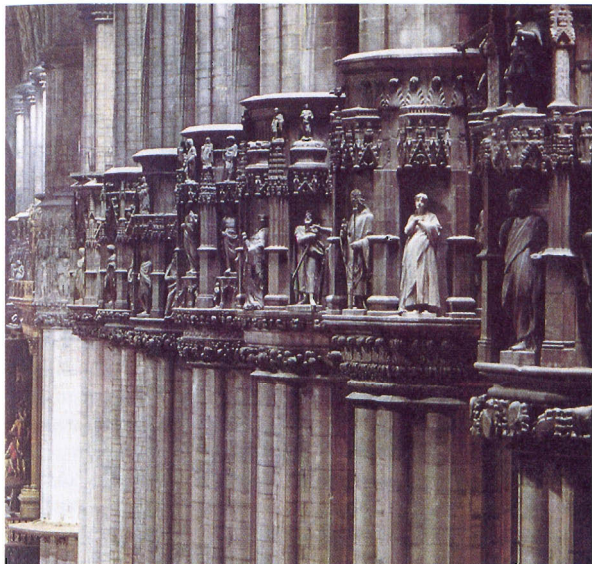


Кааба – самое главное здание в исламе. Его основание приписывалось Аврааму, согласно второй суре Корана, священный текст которой гласит: «Сделаем из Священного Дома место собрания и надежное укрытие для людей (итак, возьмите место, где Авраам остановился, чтобы помолиться!)».

Прибегая к языку мифов, можно утверждать, что вертикаль указывает на нисхождение с Неба на Землю и восхождение от земного существования (горизонтального измерения) к жилищу богов, недостижимому по определению, но именно поэтому страстно желаемому. Символика в этом случае родственна отождествлению с горой, как доказывает расположение доисторических наскальных рисунков (например, обнаруженных во Франции в Долине Чудес или в Италии в Валькамотика) в районах, находящихся вблизи вершин, за ко-

торыми заходит или восходит солнце, яркий символ жизненного цикла.

Древнегреческая архитектура, а затем древнеримская, византийская и западнохристианская до появления романского стиля, хотя и приняли вертикаль как организующий принцип, не выделяли особым образом устремление ввысь, и мистики находили другие приемы художественного выражения, чтобы передать это устремление. В эпоху готики строители не только придавали вертикальному измерению преувеличенное значение в здании собора, но и подчеркивали



Ракурс центрального нефа Миланского собора.

его при помощи шпилей и колоколен, а также в скульптуре, чрезмерно удлинив пропорции человеческого тела.

Как отмечает Отто фон Симпсон, профессор истории искусства Свободного университета Берлина, своеобразие готики по сравнению с романским стилем заключается в новой связи, которая в религиозных зданиях устанавливается между функцией и формой, конструкцией и внешним видом: «В романской или византийской архитектуре конструкция является необходимым, но невидимым средством достижения художественной цели, скрытым за живописными украшениями или лепниной [...]. Совершенно противоположное наблюдается в готической архитектуре. Здесь орнаментальность полностью подчинена замыслу, созданному конструктивными элементами, нервюрами сводов и опорными пилонами; именно

он определяет эстетическую систему». В общем, в готической архитектуре сама конструкция здания приобретает большое эстетическое значение, которому до этого момента не отводилось должного внимания. «И все же, входя в готическую церковь, невозможно не заметить, что каждый видимый элемент всеобъемлющей системы имеет свою строго определенную функцию. Нет стен, есть только опоры; масса и вес свода кажутся сжатыми в мощном переплетении нервюр. Нет инертной материи, а есть только активная энергия. Однако эта вселенная сил не является неприкрытым проявлением конструктивных функций, а переводится в преимущественно графическую систему. Эстетические ценности готической архитектуры удивительным образом оказываются линейными значениями».



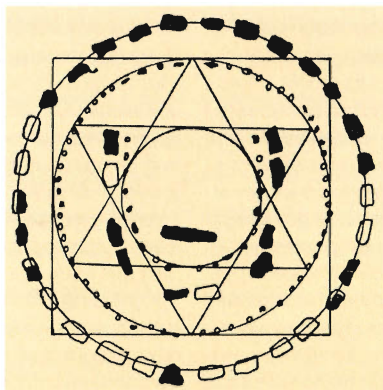
Конденсаторы энергий

В символическом плане пафос вертикали представляет собой устремленность от Земли к Небу. Но такое направление может также рассматриваться в противоположном измерении: от поверхности Земли к ее недрам. Это замечание приобретает особый смысл, если вспомнить, что от доисторических времен до Средневековья, а также в алхимическом герметизме существовало понятие о Земле не как физическое и материальное, а как духовное. В 1600 г. алхимик Базиль Валентин писал: «Земля – не мертвое тело, но в ней пребывает дух, который есть ее жизнь и душа. Все тварные вещи, включая минералы, берут свою силу от духа Земли. Он есть жизнь, он питается от звезд и дает питание всему, что живет и пребывает в ее недрах. Под действием духа, полученного свыше, Земля вынашивает в своем лоне минералы, как мать – еще не рожденного ребенка».

Кроме отождествления Земли с «беременной Девой», которая заслуживает особого отношения к себе, в этой цитате раскрывается идея **двойной энергии** (той, что происходит от звезд, и той, что идет от материнского лона), именно она руководит жизнью.

Относительно недавно официальная наука пришла к знаниям о космических лучах, электромагнитном поле, теллурических течениях, проявляющихся на поверхности земли следов воздействия подземных водных потоков или деятельности вулканов... На самом деле, оказывается, такие познания использовались на практике во многих древних цивилизациях. Неопровержимые доказательства тому можно найти в источниках древней китайской цивилизации, в трактате *Фэн-шуй*. Следует также обратить внимание на мегалитические стоянки. Уч-

Реконструкция Стоунхенджа с помощью применения космологического кода (Дж. Майкл. Город Откровения. Лондон, 1972). Звезда, составленная из двух равносторонних треугольников, соответствует «печати царя Соломона», символу высшей мудрости.



Треугольник с вершиной, обращенной вверх, обозначает Небо, а второй, с вершиной вниз, – Землю. Жизнь есть результат соответствия сил, которые управляют всем, и этой гармонии человек как часть микрокосмоса должен подчиняться.



ные открыли, что выбранные для них места и расположение камней совпадали с имеющими особое значение точками в течениях земной энергии и были направлены на ее накопление. В течение многих веков, как правило, такие места ассоциировались с целебными силами, а камни считались чудодейственными. Еще в VIII веке Церковь боролась против этого языческого культа и грозила преследованиями его последователям. Но «магические» места не были забыты: на них были воздвигнуты монастыри, кальварии, соборы. В этом христиане лишь подтвердили существующую во всех религиях традицию придавать определенному месту «собственную» сакральность независимо от культа, который там практиковался. Действительно, в истории сакральных зданий очень часто встречается такое наложение на древнейшие постройки.

Показателен пример собора в Шартре, построенного на развалинах кельтско-римского храма. Небольшой холм, на котором возвышается собор, был окружен подзем-

ной галереей, концентрирующей и удерживающей вибрации, идущие из-под земли. И в то же время наземная конструкция стен подвергается воздействию интенсивного космического излучения. Таким образом, человек, входящий в церковь, оказывается в идеальной энергетической точке соединения между Небом и Землей.

Кстати, здесь уместно отметить, что существует еще нечто, что соединяет Шартр с древней и до наших дней неразгаданной мудростью кельтов: это колодец, дату постройки которого невозможно определить, и в наши дни он называется «кельтским», глубиной около 30 м, вода в него поступает из подземного источника. Считается, что этот колодец, по крайней мере отчасти, способствует усилению теллурических вибраций, для приёма которых он предназначен. Кельты, прославлявшие в своем культе, в силу скрытых в них энергий, воды, леса и камни, как бы оставили нам в наследство счастливую возможность общаться с «духом Земли».

Собор в Шартре. Приписывание чудодейственных свойств водам из Шартра скорее всего объясняется характерными геоботаническими особенностями местности, которые были известны еще кельтам.





Мистическая геометрия

«Э то наука, которой занимаются ради познания вечного бытия, а не ради того, что возникает и гибнет. [...] действительно, геометрия – это познание вечного бытия [...] значит, она влечет душу к истине», – так писал Платон в *Государстве*. Великий греческий философ пришел к такому убеждению после своей инициации, в результате общения с египетскими жрецами из Гелиополя. По преданию, жрецы являлись хранителями древней мудрости, корни которой уходили в тайну Эннеады, девяти богов Гелиополя, согласно местному мифу, сотворившим вселенную.

Многие исследователи подчеркивают, что египтяне обладали поразительными знаниями в области практической геометрии: применяемый ими метод определения величины

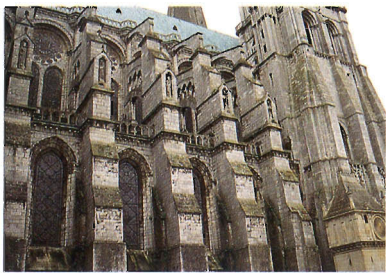
угла схож с методом техника-строителя, который постоянно пользуется наугольником, например, когда требуется выверить наклон стены.

В геометрии древних жителей Долины Нила особое значение придавалось такой геометрической фигуре, как **прямоугольный треугольник**, и некоторые исследователи утверждают, что египтяне знали и применяли на практике **теорему Пифагора**, так как им было известно и соотношение между вертикалью, горизонталью и прямым углом и отношение к квадрату (к квадрату они приписывали магическое значение, потому что число 4 считалось священным). В общем, Пифагор лишь облек в форму «доказательства» знание, уже применяемое на практике за тысячи лет до его времени.

На основе изучения прямоугольного треугольника египтяне вывели правило **золотого сечения**, которое в конце XV века сформулировал, назвав «божественной пропорцией», тосканский математик Лука Пачоли, друг Леонардо да Винчи (его рисунки

Живописное расположение каменных блоков в Шартрском соборе. В одной из легенд, связанных с этим удивительным сооружением, рассказывается о том, что если отыскать и сдвинуть один камень, который составляет «ключ от всех ключей» и от которого зависит равновесие собора, то это спровоцирует

еще цепную реакцию обрушения, и собор сложится, как карточный домик. Другая легенда связывает собор с таинниками, которые в подземельях Храма Соломона якобы обнаружили древнейший документ, оттопившийся к Божественным законам чисел, мер и весов, и передали его строителям соборов.





Миланский собор. Построен на том месте, где за тысячу лет до этого стоял баптистерий св. Иоанна, в котором святой Амаросий крестил Блаженного Августина в 387 г.; здесь мы имеем дело с поздней готикой. Однако Цезарь Цезариан в 1521 г. уточнил, что строительство собора могло вестись с помощью треугольников и была применена

«германская симметрия», т. е. готический метод. Эта симметрия вместе с «методом квадрата» якобы пришла на смену секретам строителей соборов, на самом деле была более простым методом, гарантирующим соответствие замыслу, и в то же время придавала конструкции форму, имевшую, как считалось, божественное происхождение.

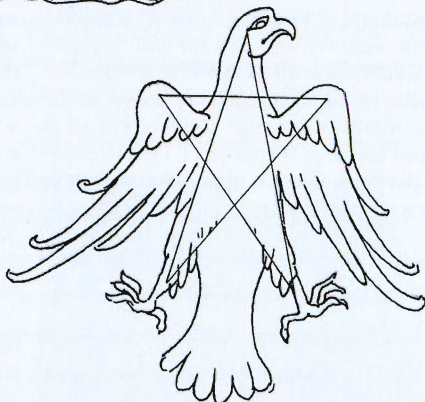
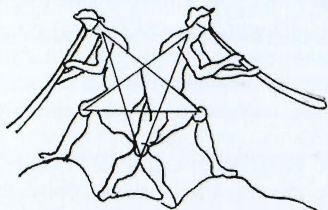
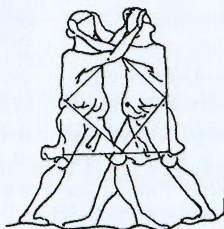
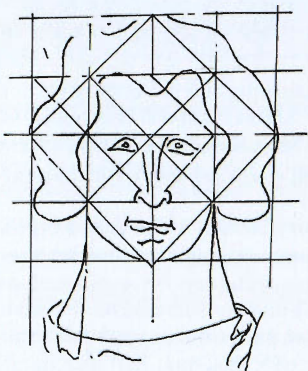
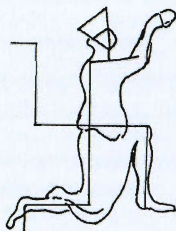
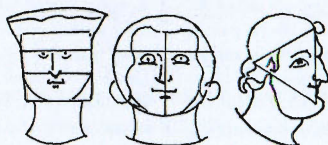
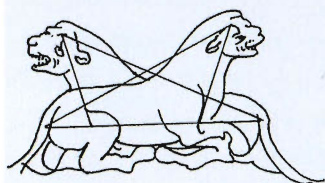


иллюстрировали труд Пачоли *Summa*). Принцип золотого сечения заключается в делении отрезка прямой на части в таком соотношении, при котором меньшая его часть относится к большей, как большая — ко всему отрезку. Речь идет о понятии простой математики, основанной на идее универсальной гармонии, которое в ходе истории приобрело некий мистический характер. Золотая пропорция часто встречается в египетской архитектуре, что исключает случайность ее применения, несмотря на то что логические выводы, которые из нее можно извлечь, были сформулированы Евклидом лишь в III веке до н. э.

Можно утверждать, что золотое сечение было известно строителям соборов, иначе мы должны поверить в то, что, независимо от осознанного

исследования, они создали художественные шедевры, полагаясь исключительно на собственное эстетическое чувство, интуитивное чувство равновесия.

Отступление, касающееся строителей пирамид, имеет целью не только прояснить понятие о священной геометрии, но и доказать, что прикладная наука опережает теоретическое обоснование. Это замечание верно также и для строителей соборов, которые, хотя и не знали трехмерной начертательной геометрии и стереометрии, создали шедевры, что в наши дни невозможно без использования этих познаний. Строители соборов, как и египтяне, изучали и применяли свойства равнобедренного треугольника и золотого сечения; подтверждением чему служат своды и стрельчатые арки в соборах, выпол-





ненные на основе равносостороннего треугольника. Это свидетельствует о том, что практическая потребность в упрощении (чертежи, которые легко читать, копировать и увеличивать, не изменяя основного замысла архитектора) могла найти ответ в поисках определенной, считавшейся божественной, формы и в этом случае непосредственно принятой за **символ Троицы**. Аналогично золотому сечению она позволяла, в силу особенных свойств, порождать непостижимым образом ту же пропорцию с помощью простой черты, проведенной при помощи циркуля или веревки, но это был также призыв к порядку, который царит в сотворенной вселенной. «Основа, суть души мира – это нечто, составляющее пропорциональную половину между Богом и материальной вселенной. Такая пропорциональная половина есть сама половина посредничества», – заметила Симона Вайль.

Все это не исключает того, что архитекторы XII века могли иметь доступ к математическим и техни-

ческим знаниям, неизвестным в Западной Европе в то время. Это объяснялось частыми переездами и возможностью сравнения с другими культурами. Посредниками таких обменов могли быть **арабы**. Из-за неприятия ислама, которое выражалось во всеобщем одобрении таких предприятий, как *реконкиста* Иберийского полуострова или крестовые походы в Святую землю, хроники того времени обходили молчанием появление новых идей и новых технологий (в области кораблестроения, военного строительства, металлургии, обработки стекла...), которые можно было бы заимствовать при тесных контактах с Востоком, сложившихся вследствие тех же крестовых походов и оживления торговых отношений, никогда не ослабевавших, несмотря на напряжения; ...при изучении знаний, которые преподавались в мусульманских университетах в Испании; при переводе арабского на латинский язык научных текстов, как заимствованных, так и оригинальных, арифметических представлений

Слева. *Зарисовки из «Альбома» Виллара де Оннекура. Этот трактат свидетельствует о широте интересов архитектора, иллюстрируя, как пишет сам Виллар, «принципы каменного и деревянного строительства» и «метод для*

исполнения портретов и рисунков, как требует и учит геометрия». Виллар составил книгу из заметок, сделанных во время многочисленных путешествий: он посетил Реймс, Шартр, Мо, Лан, побывал в Швейцарии, Германии и

Венгрии. Интерес к геометрии был преобладающей темой, и исследователи заметили, что на самом деле Виллар применял свойства круга и перпендикуляров, принципы равенства треугольников в определенных условиях, теорию квадрата

гипотенузы и свойства диагоналей четырехугольника. Приведенные рисунки показывают, что его подход к геометрии был в то же время подчинен поиску возможных разработок «священных форм».



классической античности и Древней Индии. В настоящее время доказано, что некоторые из этих переводов на латынь были затем переведены на романские языки, вероятно для того, чтобы их могли использовать в работе профессионалы, в том числе и строители соборов.

Какими бы ни были знания, которыми располагал или которые мог приобрести в течение своей карьеры средневековый архитектор, все они являлись неотъемлемой частью религиозной концепции его деятельности, рассматривавшей смиренное признание в Боге источник своего знания. Такая позиция почитательного смирения раскрывается, например, в словах монаха **Теофила**, сопровождающих его технический трактат *De diversis*

*Математик
Лука Пачоли,
автор трактата*

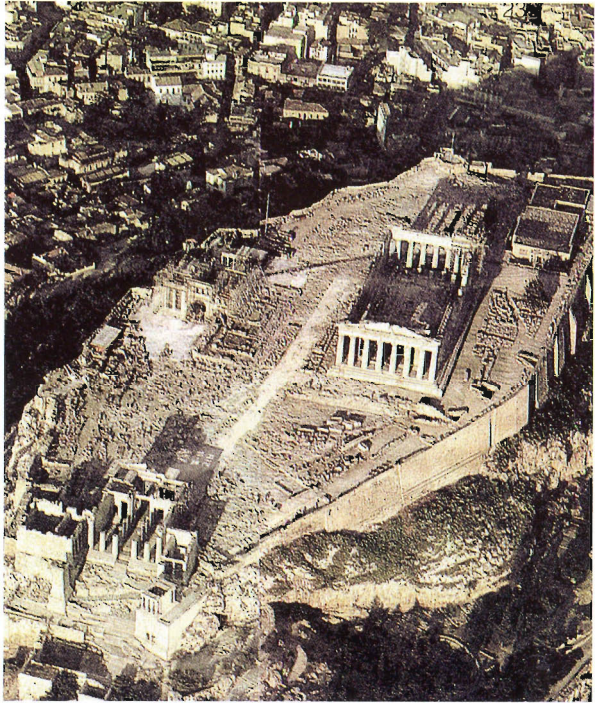
О божественной
пропорции.

artibus («О различных искусствах») (начало XII века): «Я не исключил ничего ценного или редкого из-за ревнивого злого умысла [...]. Я ничего не утаил, не оставил только для себя самого».

Эта цитата позволяет еще глубже проникнуть в суть вопроса о секретности, которая якобы соуществовала строительной практике в Средневековье. Хотя Теофил заявляет, что он ничего не утаил, но, по-видимому, так было принято в то время. Похоже, настоятельная необходимость соблюдения профессионального



Храм Парфенон на афинском Акрополе. Здание вписано в прямоугольник, называемый «золотым», так как его очертания выполнены в соответствии с правилом золотой пропорции.



секрета возникла в период расцвета соборного строительства в XII и XIII веках. В одном из документов 1459 г., появившемся в результате организованной в Регенсбурге встречи мастеров-каменотесов из разных городов – Страсбурга, Зальцбурга и Вены с целью достижения договоренности о едином уставе в ложах, можно прочесть: «Никто из рабочих, никто из мастеров, никто из палатчиков, никто из временных работников да не научит того, кто не занимается нашей профессией и никогда не выполнял работу каменщика, как из чертежа построить здание». Как можно догадаться, в документе упо-

минается чисто «технический» секрет, объяснение которого можно найти в рисунке Виллара де Оннекура, архитектора из Пикардии, жившем в XIII веке, который оставил нам ценнейшее свидетельство в виде своего «альбома» из путевых заметок. Возможно, Виллар стремился к «познанию вечного бытия», используя определение Платона, но в свете поиска совершенства и в рамках мистической концепции геометрии, не для защиты особых интересов или во имя личного престижа. Корпоративные барьеры в XV веке уже были признаком заката понятия сакрального (священного).



Камень: материя и дух

Сакральность камня связывалась с практическим знанием о его стойкости к деформации, о его прочности. В бесконечных вариантах культ камней встречается во многих древних цивилизациях. Часто камень приобретал значение фаллического символа, который отождествлялся с активной и вечной энергией космоса или с материнским символом: считалось, что упавшие с неба метеориты связаны с зарождением жизни.

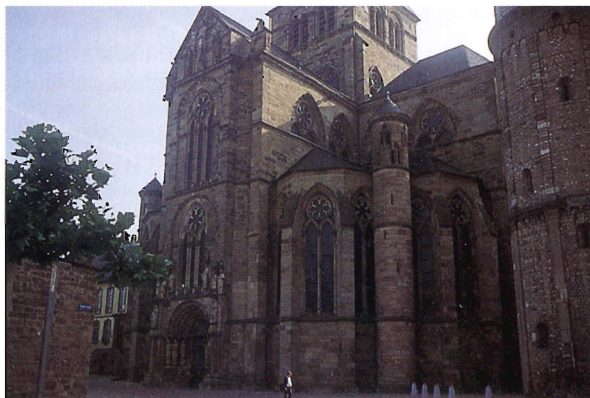
Совершенно новое отношение человека к камню установилось с того момента, когда он решил отделить его части от скалы и превратить их в строительный материал. Осознание того, что речь идет о фундаментальном вмешательстве в равновесие космоса, выразилось в том, что долгое

время камень использовался только для строительства священных зданий и в культе мертвых.

В христианстве каменная церковь была не только образом **божественной неизменности**, но и придавала форму Церкви человеческих душ мистическому телу, так же как камни в здании символизировали верующих. Нельзя забывать, что первый из апостолов получил имя Петра («камень») и что Христос «на сем камне создал Церковь Свою».

Возведение новой церкви было фактом техническим и в то же время духовным. Закладка первого камня сопровождалась религиозным обрядом, во время которого священник чертил крест на каждой его грани, произнося при этом: «Господь Иисус,

Либфрауенкирхе (Церковь Богоматери) в Трире (Рейнланд, XII в.). В романском и готическом искусстве церковь воспринимается как «тело», состоящее из «материи» (слово той же этимологии, что и слово «мать»), которое «воздвигается» в процессе духовного поиска и возрождения. В этом смысле проливает свет замечание А. Фоссиона: «[...] массы,



увиденные извне, всегда свидетельствуют о распределении частей и их

взаимоотношении в трех измерениях таким образом, что их изучение позво-

ляет сделать вывод об их плане; обратное невозможно».



Старинная гравюра из Нюрнберга (1493) с изображением Эритрейской сивиллы. Этому таинственному персонажу посвящены многие легенды, в частности, повесть, что она была покровительницей многих языческих храмов, которые разрушились в результате смерти и воскресения Христа. Изображения сивиллы на стенах соборов в Лане

и Осере связаны как с божественным гневом, предшествующим истинной жертве Сына (свидетельство Эритрейской сивиллы упоминается также в Дне гнева [Dies irae]), так и со сравнением Христа с краеугольным камнем: «Он есть камень, пренебреженный вами зиждущими, но сделавшийся главою угла», — как сказано в Библии.



Сын Бога живого... Ты, являющийся красугольным камнем... благослови этот камень, который закладывается во имя Твое». Так начинался путь к духовному строительству, начиная с внутреннего соответствия строителей и прочности и устойчивости камня.

Следующий этап, после осенения Крестом, — это конкретная работа над собой, чтобы произвести обновление, чтобы из тела пассивного, хотя и отмеченного тем, что существует в божественной печати, сделать активный и сознательный элемент Творения, включенный в мистическое тело. Таким же образом архитектор оперировал теми законами и теми формами **мистической геометрии**, которые соответствовали порядку и божественным пропорциям универсального Творения.

Так и вне религиозного контекста, например в франкмасонстве,

необработанный камень символизирует «работу», а обработанный — ее завершение.

Еще одно символическое значение камня для строительства связано с идеей Искушения. Обращенные ко всем сторонам света четыре стороны камня напоминают его этапы: Воплощение, Страсти, Воскресение и Вознесение, как и камень, который служит алтарем, напоминая гробницу, и приобретает значение, связанное со спасительной тайной смерти Сына Божьего.

Алтарному камню по вертикальной оси соответствует красугольный камень или ключ (замок) свода, венчающий конструкцию. Учитывая, что в религиозной архитектуре свод является символом неба, уточняется то значение, которое в готической архитектуре приобретает преимущественно вертикальное направление.



Дракон

Закладка первого камня в момент, знаменовавший начало работ по строительству собора, была объектом определенного ритуала не только в Средние века. Историк религий Мирча Элиаде так описывает начало строительства в Индии: «Прежде чем строители заложат первый камень, звездочет указывает им точку, куда его положить, и эта точка должна находиться над змеем, на котором держится мир. Главный каменщик заостряет конец всахи и втыкает его в землю в строго определенной точке с целью обездвигнуть голову змея. Поэтому краеугольный камень находится в самом центре мира» (Священное и мирское. Нью Йорк, 1961). Среди многих легенд, сложных об Иосифе Аримафейском, в частности о Граале, с которым связано его имя, одна легенда повествует о том, что перед началом строительства города

Гластонбери он повел себя таким же образом, как и индийцы, и что на его посохе распустились почки священной ежевики.

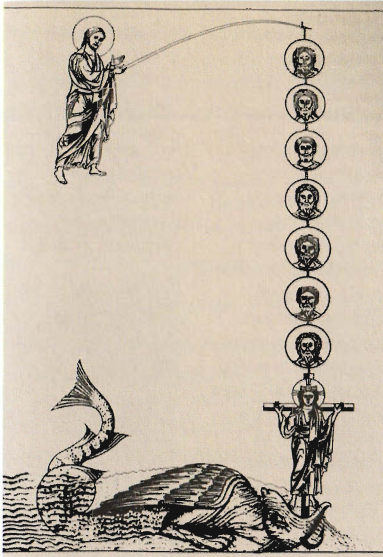
Поразительно совпадение с темой, в различных вариантах встречающейся в средневековой иконографии, – это изображение **архангела Михаила**, поражающего копьём дракона.

Часто символ уточняется, оставаясь только доказательством того, что новый бог и герой (Гор в египетской мифологии; Зевс, Аполлон, Кадм, Геракл и Ясон – в греческой; Зигфрид – в германской) должны пройти испытания, чтобы одержать победу над врагом: олицетворением зла (в иудейско-христианской религии) или воплощением бессознательного (глубинная психология).

Все эти взаимоотношения существуют, но недостаточно выявлено их

Аббатство Мон-Сен-Мишель в Нормандии. Устремленность ввысь, характерная для готической архитектуры, здесь, на вершине горы, выражена наиболее сильно. Надо отметить, что это место считалось священным у друидов под именем Мон-Белен, Гора Луга-Белена, солнечного бога кельтов.





Бог Отец подцепляет дракона на рыболовный крючок в виде фигуры Христа (из Сада наслаждений настоятельницы монастыря Св. Одиллии Герды Ландсбергской, XII в.). Символика, которая

появляется в этом рисунке, где дракон не произен копьём, а пойман, вероятно, относится к возможности Земли соединиться с Небом, возвращенной человеку через искупительную жертву Христа.

существование на символическом уровне с понятием о Земле как о **живом теле**, которое было частью культурного багажа древних греков, кельтов и людей средневековой Европы, не говоря уже о жителях Дальнего Востока.

Культ св. Михаила в этом смысле многое объясняет. С III по VIII век наблюдалось несколько явлений архангела, связанных каждый раз со спасением людей, оказавшихся в воде, или с неожиданным появлением подземных источников Святитища, посвященные св. Михаилу, по большей части размещались на возвышенных местах, вблизи моря, в пещере, т.е. в местах, считавшихся священными еще во времена язычества или слывших целебными, которые было легко связать с культом Матери-Земли.

Смягчая слишком негативный характер символа, получившего одностороннюю «апокалиптическую» интерпретацию и удалившего его от реальной жизни, именно тогда христианскому образу были возвращены древний смысл и более широкое культурное значение, его можно представить как победу света (Михаил – солнечный архангел, как Аполлон – бог света) над темной и не дифференцированной энергией Земли и направление ее к Небу. Связывая символический план с конкретным, М. Гинган замечает: «Соборы, посвященные св. Михаилу, обладают теллурическими свойствами, почти идентичными свойствам Нотр-Дама, но они в состоянии подавлять негативные силы перед наступлением осени, перед нападением драконов зимы и черных сил, до равноденствия» (Таинственные соборы. Париж, 1978).



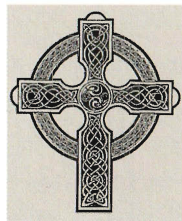
Крест и дерево

Символика креста очень древняя, и христианство, связывая крест с искупительной Жертой Спасителя, только дало новую трактовку древнему символу.

Прежде всего символ креста связан с символикой дерева. В одной из средневековых легенд, широко распространенной в то время (*Поиски Сифа*), говорится о том, что Адам перед смертью послал сына Сифа в Эдем за «маслом жизни» от древа милосердия. Прибыв в райский сад и следуя в обратном направлении по пути, проделанном изгнанными из рая родителями, Сиф, ослепленный красотой сада, забыл о поручении отца, но архангел Михаил напомнил ему о долге и сообщил Сифу, что прощение роду Адама еще далеко. Однако архангел обещал ему, что древо Искупления вырастет на могиле первого человека. Показав Сифу великолепное дерево, на вершине которого находилась прекрасная женщина, имеющая младенца во чреве, архангел вручил ему три семечка этого дерева, которые надо было положить под язык отца прежде, чем предать его тело земле. Этот наказ был выполнен, и из тела Адама выросли три дерева, которые затем срослись воедино. Следующие этапы повествования связывают это дерево с самыми значимыми персонажами *Ветхого Завета* (Моисеем, Авраамом, Давидом, Соломоном, царицей Савской) до того момента, как римские центурионы использовали его для изготовления креста, предназначенного

Кельтский крест. Хотя после распространения христианства на территориях с традиционно кельтской культурой Церкви пытались запретить и преследовать древние культы, связанные в том числе со священными изображениями и формами, но она приняла «язычес-

кий» символ креста, поскольку его легко можно было связать с искупительной Жертой Христа.



для Иисуса. Этот крест был воздвигнут в Иерусалиме, точно на месте, названном «пупом земли», где был сотворен Адам и где он был похоронен. Капли крови Христа упали на череп Адама, и это священное крещение явилось спасением человечества.

«Дерево – это совершенный символ жизни, посаженный в Раю, высотой до неба, сообщающий жизнь каждому созданию еще до того, как он обрел свое окончательное значение в древе креста», – пишет Жерар де Шампо.

Кроме дерева, о котором рассказывается в этой средневековой легенде, в священных текстах упоминаются и другие символические деревья. В Библии говорится о ливанском кедре, который остается живым в течение тысячелетий, и о вечнозеленом кипарисе, ставшим символом вечной жизни. Известно также **Дерево жиз-**



Собор Св. Петра в Муассаке, фрагмент монументального портала. На переднем плане, за фигурой Пророка, – полуколонна на косяке двери в своей неправильности

напоминает узловатый ствол дерева. Даже когда сходство не настолько явно, как в этом случае, колонны и пилоны символически трактуются как деревья.

ни, ветвь которого сохранили Адам и Ева после изгнания из Рая. Не зная, куда ее посадить, женщина воткнула ее в землю, ветка укоренилась и через некоторое время покрылась листвой. Однажды Адам и Ева, отдыхая в тени дерева, оплакивали потерянный Рай. Глядя на дерево, они дошли до полного отчаяния и решили, что его следует назвать «Древом смерти». Но голос с неба предостерег их, сказав, что они должны не предаваться пессимизму, а вновь обрести надежду, так как жизнь побеждает смерть. Тогда Адам и Ева назвали дерево «Древом жизни» и посадили в землю ветки дерева, которые, в свою очередь, превратились в высокие и сильные деревья, покрытые плодами.

В этих повествованиях народное воображение выделяет следующие аспекты, связанные с символами деревьев и символикой креста: дерево как центр и ось космоса; дерево познания, связанное с Адамом и Соломоном (не следует забывать, что в соответствующей священной иконографии Будда медитирует под деревом); жертвенное древо, т. е. крест, Древо жизни в особом смысле слова. Кроме того, древо – это символ Христа как конечной



точки духовного восхождения человека; это образ пути к вере, представленном как прямое вертикальное восхождение, освобождающее от земного притяжения. Дерево, само по себе, отождествляется с вечным возрождением, циклическим и бесконечным обновлением, в сущности – с победой жизни над смертью.

Наконец, дерево – это, так сказать, «материал» для креста, и крест, как и само дерево, служит гарантией возрождения, обновления, дает надежду преодоления видимой смерти. Редкий символ обладает такой силой и выразительностью.



Как Древо жизни, так и крест, и распятие – это темы, которые трактуются в средневековом искусстве (в мозаиках, рельефах, миниатюрах и живописи) с большей или меньшей акцентуацией натуралистического или реалистического аспекта или аллегорического. На капители собора человек, охваченный огнем божественной любви, держит на веревке другого человека, павшего в пучину греха, и пытается вытянуть его, вернув на правильный путь. Его усилия поддерживаются стволом дерева, увенчанного ветками с густой листвой, как обещание обновления: это Древо жизни, а также символ Церкви. С двух сторон от него – ноги мужчины и женщины, соединение которых порождает цветущую ветвь. От глубинного союза существ рождается жизнь, плод преобразования, который напоминает о языческом мифе о Дафне, превратившейся в лавровое дерево, когда она пыталась убежать от любовных преследований бога Аполлона.

Собор включает символ **деревячного креста** также в конструктивном плане. Основой собора является план в форме латинского креста, схема, которая рождается из включения трансепта (короткие перекладины креста) в раннехристианский про-



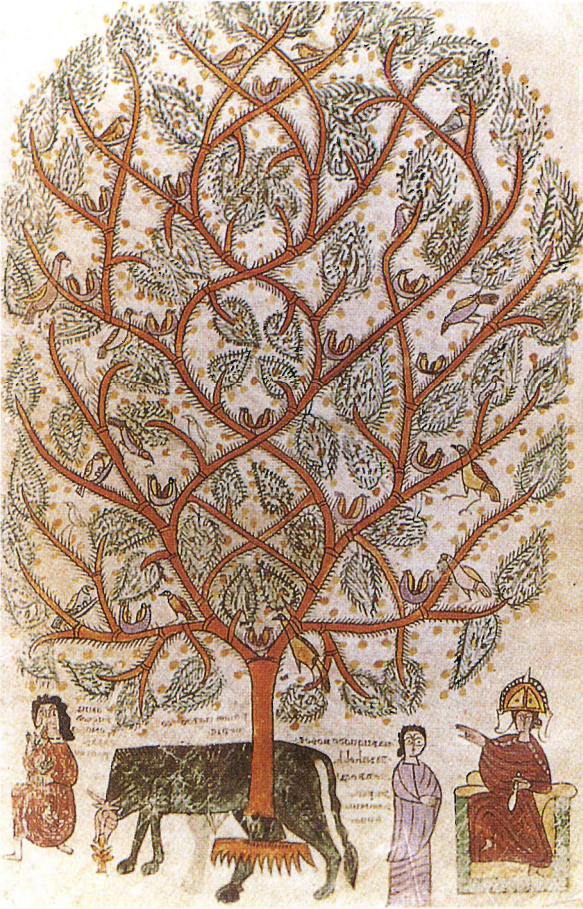
Дерево в форме Y, буквы латинского алфавита, которая подсказывает идею выбора между добром и злом.

дольный план и от отказа от центрального плана и от греческого креста (четыре равные стороны) в византийской архитектуре. Таким образом, верующему не только указывался путь к спасению (от входа в дом Бога до жертвенного алтаря), но и космологически подтверждалось соединение вертикального духовного принципа (ось) с горизонтальным принципом Земли (короткие стороны).

Вместе с этим замечанием мы проникаем в суть более сложной символики. **Совпадение противоположностей** – на самом деле



*Изображение
Древа жизни
в одном
из средневековых
кодексов.*



это тема, близкая эзотерическим учениям, которые отождествляют ее с огнем. Крест тоже считался огненным символом, как из-за традиционного применения древесины для разжигания огня (таким образом, подтверждается связь креста с деревом), так и потому, что огонь производит видоизменение, очище-

ние и возрождение. Например, в алхимии латинский крест, распростертый на земле, – это символическое изображение горнила (слово, которое на латыни имеет ту же этимологию, что и слово «крест»): в нем первичная материя умирает, чтобы возродиться очищенной и одухотворенной.



Тема света

Проблема света – основная проблема закрытого здания, но в случае собора в ее решении функциональный аспект сочетается с духовным аспектом освещения.

Еще римский архитектор Витрувий в трактате *Об архитектуре* рекомендовал открывать доступ **солнечному свету** в самых высоких точках помещения, кроме тех случаев, когда этому препятствуют соседние здания. Действительно, средневековый собор был закрыт домами (во многих городах площадка вокруг соборов была освобождена в относительно недавнее время), но этой причины недостаточно для того, чтобы объяснить принцип вертикальности, которого придерживались готические строители. Объяснением может быть не только тот факт, что, чем выше располагалась деревянная опалубка, единственный материал, подверженный горению, тем меньше была опасность пожаров, которые часто случались в средневековых городах. Хотя исторически верно, что многие готические соборы были построены на месте старых зданий, пострадавших от огня.

Следует также отметить, что свет проникает в собор не только из верхней части центрального нефа, возвышающегося над боковыми нефами, которые зажаты между домами, и, следовательно, их нельзя использовать для этой цели, а также от эффекта «нематериальности» стен, достигаемого с помощью витражей.



Местоположение собора в городе: собор Сент-Этьенн в Бурже (вверху), окруженный жилыми домами, и Нотр-Дам в Шартре (внизу), вид сверху, который со всей очевидностью показывает значительное расто-

яние между собором и крышами жилых домов, расположенных внизу. Поэтому следует прояснить то значение, которое придавали свету готические строители, и духовное послание, которое ему приписывалось.





По этому поводу, обратившись к философам Платону и Плотину, в своей *Теории цветов* Гёте утверждал: «Если бы глаз не был солнечным, / как мы могли бы видеть свет? / Если бы в нас не жила та Божья сила, / как мы могли бы восторгаться божественным?» Свет в соборах выражает то восторженное восхищение божественным, о котором говорит Гёте, и вместе с тем осознание собственной причастности к этой созидательной силе и космической энергии («Если бы в нас не жила та Божья сила...»).

Но тема света не ограничивается понятием освещения. На самом деле свет – это противоположность тени, и еще пифагорейские философы считали, что свет и тень (светлое и темное) составляют первую из десяти пар противоположностей, которые правят всем, что происходит в мире. В христианской мысли эта противоположность трансформируется и становится борьбой между добром

и злом, в которой Христос-Солнце одержал победу и с которой должно соизмерять себя каждое человеческое существо в течение своего земного существования, чтобы быть достойным увидеть Бога.

В едином и сплоченном организме собора, который поражает тем, что он реализован в форме сотрудничества, жизнь человека, как «светотень», отражена в скульптуре, которая, за исключением самых поздних проявлений готики, привилась на архитектурных построениях, не заслоняя их и сохраняя впечатление обработанного материала (камня).

На выступающих поверхностях рельефов концентрируется свет, который «побеждает», таким образом, тень, прячущуюся в глубине, в осознании того, что в любом случае победу нельзя не принимать в расчет, потому что она предполагает формирование души и преодоление материи путем духовного совершенствования.



Два изображения интерьера (вверху – собор Сен-Жюльен в г. Ле-Ман, справа – собор Сент-Уэн

в Руане) – наглядный пример готики как «архитектуры света».





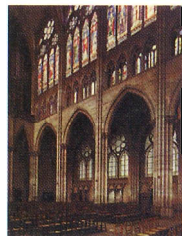
Магия цвета

Хорошо известно, что в романском соборе использовалась многоцветность в скульптуре и большое место отводилось настенной живописи. Эта живопись сохранила основную роль в итальянской готике, в то время как в северной готике предпочтение отдавалось передаче «чувства цвета» в витражах. Скучные остатки краски, сохранившиеся после многочисленных реставраций, неоднократно проводившихся в течение веков, не дают представления о том, какой была действительная функция **многоцветности**, примененной на рельефных поверхностях, и какое воздействие на зрителя при этом оказывалось. Во всяком случае, «мы должны представлять себе романские соборы не только с точки зрения величественной простоты, к которой они пришли со временем и благодаря которой они нам дороги, но и с точки зрения великолетия цвета, которое, в зависимости от случая, меняется от нескольких полихромных мазков до развернутых повествовательных циклов, написанных на стенах или на старинных тканях. [...] Усилием воображения нужно вернуть в жизнь церквей, перенести из музеев и хранилищ ткани для литургических одеяний, украшенных медальонами и восточными символами, реликварии с эмальями мастеров из Лиможа и Маасской школы, в форме головы, руки, ларца» (А. Фосийон).

Но нет необходимости обращаться к воображению, чтобы испытать воздействие витражей, большая часть ко-

Аббатство Сен-Дени, центральный неф. Сам аббат Сугерий, который был его страстным вдохновителем, так выразил замысел своего проекта: «Благородно сияет итог работы, но итог, который высоко сияет, должен просвещать умы, чтобы они шли по истинному свету».

к истинному источнику света, дверью которого является Христос».



торых хорошо сохранилась. Существует два типа живописи – первый имитирует солнечный свет и опирается на **соотношение света и тени**; второй использует и komponует природный свет для создания «искусственных» цветовых эффектов, именно такая роль отводится витражам в готике.

Долгое время считалось, что благодаря установившимся в результате крестовых походов тесным контактам с Востоком западным строителям стали известны **новые способы обработки стекла**. Действительно, они начали применять кусочки разноцветного стекла, разделяя их перегородками, хотя есть немало свидетельств того, что такая техника использовалась еще в Галлии во времена Меровингов. Во всяком случае, мастера-стекольщики, работавшие в соборах, применяли совершенно новый способ: они составляли фигуры, выделяли их, прорисовывая линии кистью, и подвергали



обжигу, затем помещали в оправу и вставляли в свинцовую решетку, которая придавала всему витражу вид светящейся мозаики. Кроме роли модели для мозаичного искусства витражи, несомненно, способствовали развитию искусства эмали, так как свинец придает формам большую рельефность, чем золотая филигрань, и стекло сохраняет блестящие краски эмали, добавляя им чарующий эффект прозрачности.

Самые ранние витражи, сохранившиеся до нашего времени, находятся в королевском аббатстве Сен-Дени, в окрестностях Парижа, которое явля-

*Многоцветный
витраж в соборе
Сен-Этьен в Меце,*

*французском городе
на берегах Мозеля.*

ется прототипом французской готики. Архитектором аббатства считается Пьер де Монтрей, но настоящий его создатель – аббат Сугерий, который был регентом Людовика VII во время его отсутствия, когда король отправился во Второй крестовый поход. В 1121 г. Сугерий был назначен аббатом Сен-Дени, в котором он воспитывался вместе с принцами и юношами благородных кровей; с этого момента Сугерий целиком отдался осуществлению амбициозного проекта с целью перестроить аббатство с должным великолепием. Не существовало препятствий, способных помешать этому замыслу – сбор средств, поиск материалов для строительства, золота и драгоценных камней для предметов церковного обихода, балок, требуемой длины для стропил, тщательный контроль за работами и при этом – ни минуты колебания перед возникавшими проблемами, в создании той архитектуры света, которая сложилась в его воображении. В 1144 г., когда строительство было завершено, замысел осуществился, положив начало так называемому крестовому походу соборов. По этому поводу Р. Урсель (Изобретение романской архитектуры. Париж, 1970) писал: «Сугерий проектирует свет, изменяемый при прохождении его через многоцветные витражи, он воплощает в здании философию воли, и за ним целое поколение готических строителей устремляется к этому пленительному идеалу. Преобладающий и твердый камень исчезает за рассеивающей способностью изменчивого стекла».



Роза и Зодиак

Роза, т. е. круглая деталь с мотивами лучей, обычно из мрамора, расположенная в центре фасада собора и предназначенная для проникновения света в центральный неф, применялась еще в романской архитектуре, но только в готической были максимально использованы ее выразительные символические значения.

Стилизованное воспроизведение цветка розы, от которой окно-роза получило свое название, иногда настолько напоминает изображение колеса, что, например, в Сан-Дзено в Вероне роза воспринимается и называется местными жителями «колесом фортуны». С этой точки зрения доминирующим символом становится символ Солнца, огненное колесо, которое отождествлялось с циклическим временем жизни в неизменном порядке космоса. По мнению эзотерика Р. Генона, именно такое значение имеет мотив розы, заимствованный у кельтов и воспроизводимый в течение всего Средневековья.

Но тот же Генон признает сходство между колесом и мандалой, так на санскрите называется «круг», используемый во время медитации мистиками-буддистами, в частности окружность, в которую вписан лотос. Поскольку на Западе вместо лотоса символу цветка соответствует роза, архитектурная роза обладает, по сути, повсеместно принятой символикой.

Прежде всего роза ассоциируется с Женским Началом. В древне-

греческой мифологии она связывалась с **Афродитой**, богиней любви. В культе Иисиды Женское Начало, выраженное в розе, одухотворялось: после того как человек, посвященный в мистерию **Иисиды**, испытал рабство вождения, он должен был стремиться к сублимации инстинктов и питаться розами, вступив на путь внутреннего возрождения. В культе **Кибелы**, фригийского божества, схожего с Исидой, который был принесен из Рима, где богиня пользовалась гораздо более глубоким почитанием по сравнению с официальными богами, жрецы практиковали добровольную кастрацию.

Таким образом, роза становится символом, связанным с Девой Марией, мистической Розой в молитвах Розария.

Более подробная символика зависела от количества «лепестков» розы.

На с. 65. *Иллюстрация Г. Доре к XXXI песне Рая Данте Алигьери. В Божественной комедии, названной «готическим собором в стихах», «белая роза» в Раю является последним видением. Из ослепительного потока света появляются ангелы в образе бабочек. Они садятся*

на праведников в образе цветов, которые опускаются на берега, чтобы затем вернуться к истокам. После чего вспышка превращается во вращающийся круг, составляя центр белоснежной розы, расширяющейся до крайних лепестков (места для праведников).





В том случае, когда роза имеет шесть лепестков (например, роза на церкви примаса св. евангелиста Иоанна в Лионе), она символизирует изображение шестиконечной звезды, или является, если вспомнить **печать Соломона**, знаком мудрости.

Семь лепестков отождествляются с семеричным порядком космоса (семь дней недели, семь направлений пространства, семь планет и т. д.).

Восемь лепестков символизируют возрождение.

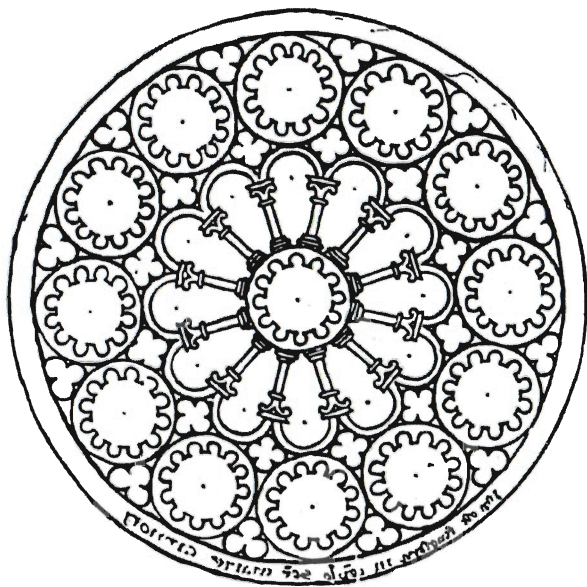
Являясь производной круга, роза, трансформированная в орнаментальное соборное окно-розу, напоминает о музыке небесных сфер, о которой говорит Платон.

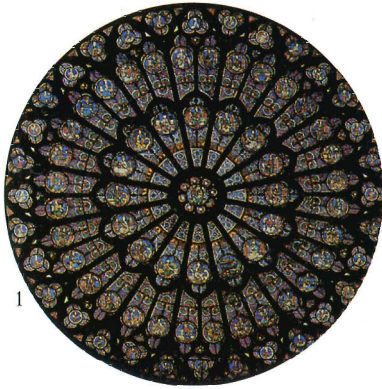
В христианской иконографии роза со всеми раскрытыми лепестками является также чашей, и отсюда

неизбежна ее связь с чашей Грааля, в которую была собрана кровь Христа. А в католической церкви красная роза считается символом «**Святого Сердца Иисуса**», именно тем символом, в котором к концу Средневековья воплотится мистическая проблематика Грааля.

Как уже было сказано, в готическом искусстве широко использовался мотив **розы**, уже применявшийся в романском искусстве. Во многих соборах это изображение встречается не только на фасаде, но и в трансептах. В этом случае к практической функции освещения присоединяется функция, особым образом выделяющая свет как дар Солнца, воспроизводя порядок ежедневного взаимодействия светила с Землей. При фиксированной ориентации собора по сторонам

*Рисунок готической
розы из «Альбома»
Виллара де Оше-
кура.*





света, действительно, одна из роз, та, что слева, никогда не освещается солнцем, потому что расположена на севере; роза на противоположной стороне залита светом в полдень, а роза над порталом – на закате.

Алхимики усматривали в этом выборе готических строителей желание воспроизвести в цвете три этапа Делания (черный, белый и красный).

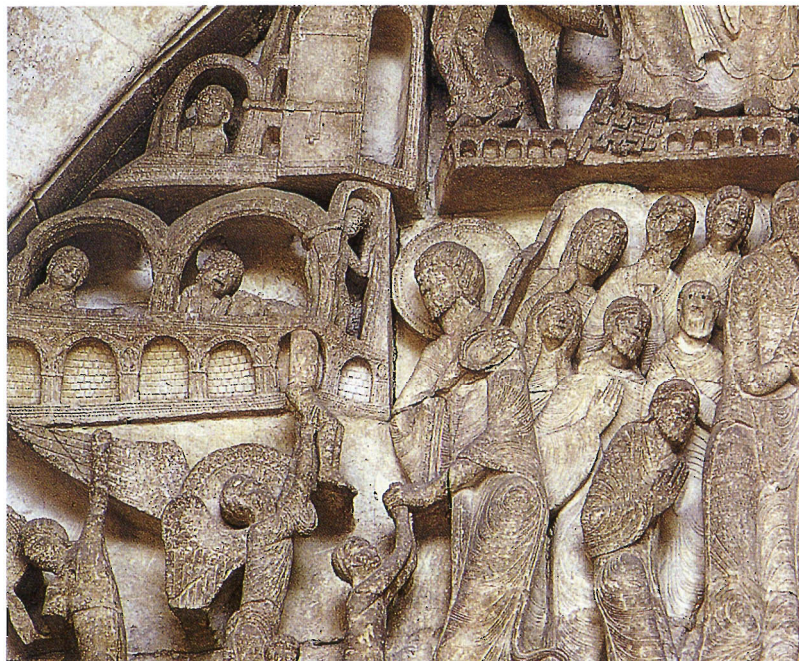
Еще один декоративный элемент соборов, роль которого не ограничивается орнаментальной функцией, – это Зодиак. Изображения, из которых он составлен, ведут происхождение от древних цивилизаций:



Окно-роза в интерьере собора Нотр-Дам в Париже, в южном трансепте (1) и внешний вид такой же розы на

соборе Нотр-Дам в Шартре (2), на церкви примааса св. Иоанна в Лионе (3), на соборе Сент-Этьенн в Меце (4).





египетской, китайской, персидской и индийской.

Повсюду знаки Зодиака связывались с монументами, которые прославляли посвящение людей в тайны жизни. Через религиозный синкретизм эпохи эллинизма Зодиак был унаследован христианством, заняв центральное место в его иконографии, где он часто ассоциируется с изображением сезонных работ в каждый из 12 месяцев года.

Таким образом, зодиакальные знаки символизировали время, которое проходит, движется по кругу, но они также указывали на тесную взаимосвязь между деятельностью человека и тем, что происходит на

*Небесные врата,
изображенные*

*в виде круглых арок
в Отzene.*

небе. Неудивительно, что нередко эти виды деятельности вписывались в круг, идеальный, созданный по образу Бога, существование которого совершенным образом регулирует жизненный цикл и обеспечивает и сохраняет равновесие во Вселенной.

В соборах были представлены настоящие каменные календари, где с символами созвездий ассоциировались занятия людей. Так, например, знак Девы связывался со сбором



*Зодиакальный знак
Скорпиона, вписан-
ный в круг.*



винограда в сентябре, а знак Весов – с октябрем, когда свиньи выгоняются на выпас желудей.

Иногда знаки Зодиака заключены в полукруги и расположены на внешней стороне вокруг тимпана, окружая изображение Христа во славе; в этом случае они свидетельствуют о союзе между Землей и Небом, и ясно показывают, что порядок, установленный Гворцом, соответствует действительному порядку в созданной им материи.

Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что в украшении собора нет ничего случайного и не случаен выбор геометрических форм. По этому поводу св. Бернар говорит: «Круг – это небо [дом Бога], корпус опирается на его

ноги [колонны], твой храм должен перейти от земли к небу, пройдя от квадрата до круга, переходным элементом будет восьмиугольник. Бог – это длина, ширина и глубина. Я поднялся над собой, а еще выше царствует слово [колокольня]. Я, как любопытный исследователь, опустился на дно моего существа, я нашел его еще ниже [крипта]. Клуатр – это легкие аббатства, зал капитула – ее мозг. Останови свой резец, создай гармоничные ритмы, как те, что творил Давид, играя на своей арфе. Когда твоя работа будет закончена, ты узнаешь, является ли храм живым существом, входит ли в него свет. Свет должен петь на камнях, подобно псалму».



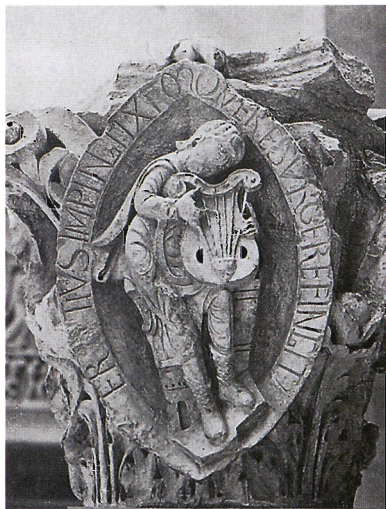
Поющие камни

Поющие камни – сборник (Милан, 1976), в котором М. Шнайдер собрал свои очерки, посвященные исследованиям трех романских соборов в Каталонии. Основная концепция работы заключается в том, что последовательность колонн и соответствующих им рельефов капителей подчиняется **общему ритму**, осознанно выстроенному в строго музыкальном смысле.

Современному человеку может показаться странной идея о наличии связи между материей и звуком, но она существовала в великих культурах Востока и в европейской средневековой музыке.

Действительно, есть много общего между **космогоническими теориями**, например, в индуизме, где возникновение Вселенной связано с распространением слова, и в христианском мировоззрении, достаточно вспомнить начало *Евангелия от Иоанна*: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и слово было Бог. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть».

Концепция звука как первопричины рождения мира привела к идее о гармонии небесных сфер, которую разделяли Пифагор и Платон, ставшей общепризнанной доктриной в Средние века, – идее о хорах ангелов, что привело к отождествлению музыки с астрономией, «поскольку расположение звезд, движение планет и всех небесных тел подчиняются правилам в соответствии с пропорци-



Слепок с капители амбулакра (крытой галереи) в аббатстве Клюيي. Исследователи Л. Шраде и К. Мейер провели сравнительный анализ с семью схожими капителями и пришли к поразительному выводу,

что их следует интерпретировать как парафразу, как воплощенное в камне переложение текстов антифонов, связанных с тональной системой.

ями и силами, которые представляют собой одно из первых проявлений первозданного ритма, и к нему сводятся» (А. К. Амбези. Символы и образ. Карманьола, 1989).

Кроме того, в древнеиндийской культуре каждая музыкальная нота соответствует какому-либо представителю животного мира: ре – павлину,



Скульптурное изображение Хильдегарды фон Бинген (1097–1179) – одной из самых ярких представительниц средневековой мистики. Среди ее разнообразных увлечений был и глубокий интерес к музыке; монахиня считала, что музыка необходима для расширения внутреннего

мира, она помогает услышать внутреннее звучание «небесной гармонии», от которой душа происходит и к которой стремится. Данте в книге Рай возвращает музыке ее священное первоначальное значение и подчеркивает тесную взаимосвязь музыки и света.

ми – быку, фа – козе, соль – журавлю, ля – птице, си – лошади, до – слону; в этой системе музыкальные ноты Запада соответствуют слогам, принятым в санскрите для их обозначения. М. Шнайдер доказал, что соответствие между звуками и животными и, в общем смысле, попытка представить звук в пластической форме применимы также к средневековой европейской скульптуре, например к исследованным им капителям монастырей (клубатров), в частности в Кюллини, на каждом из которых изображен целый ряд ног.

Не представляется возможным глубже проникнуть в суть теории Шнайдера, так как для этого требуются специальные знания из области музыки и астрологии и, кроме того, наличие соответствующих материалов для проверки, таких как карты, таблицы соответствий, пространные

объяснения музыкальных и астрологических понятий. Главное – обнаружить ряд данных общего характера, которые следует учитывать при рассмотрении темы соборов.

Прежде всего, маловероятно, что соборные рельефы – результат «разнужданной фантазии», как писали многие исследователи.

Как каменная конструкция, так и использование света и цвета отвечает продуманному плану, являющемуся не только результатом технического проекта, но и выражением определенной концепции взаимосвязи Неба и Земли; при этом в скульптуре воплощается знание, которое превосходит орнаментальную или общую повествовательную цель.

При восприятии собора в целом не следует забывать о таких составляющих, как **звук** и **ритм**. «Сегодня мы привыкли к искусству, которое не ведет звука, – пишет Шнайдер, – и часто, например при виде водосточных труб эпохи готики, совсем не думаем о том, что они оживают только при шуме дождя».



Чудовище

Согласно современному общепринятому способу мышления, кажутся естественными следующие противопоставления: логическое – нелогическое, возможное – невозможное, наука – мистика... Также считается само собой разумеющимся деление природы на «царства», отделенные друг от друга четкими границами. Поэтому мы считаем плодом фантастических вымыслов те неестественные изображения, которые в нашем «опыте» не вписываются в эти схемы.

Для того чтобы уловить значение средневековой иконографии, следует отказаться от такого способа суждения и постараться понять смысл, часто прибегая к искажению, к компоновке разнородных элементов, относящихся к разным природным «царствам» (растительному и животному) или к различным видам, применив их к чудовищам классической традиции – таким, как сирены, кентавры, крылатые животные и т. п. Известно, что св. Бернар с возмущением называл подобных чудовищ плодом расстройств воображения и развращения инстинктов: монаху-аскету казалось



Капитель романского собора с изображением фантастического павлина (монастырь Сан-Кugat в окрестностях Барселоны, кон. XII в.).

мишурой все, что могло отвлекать от размышления и молитвы. Самый простой способ судить об этих тревожащих нас «неестественных» формах – считать их результатом условности и сохранения иконографического наследия античной традиции с той же непринужденностью, с которой Данте заимствовал несколько отрывков из *Метаморфоз* Овидия, чтобы изобразить отдельные смертные грехи. Однако такой подход может прояснить только результат, а не намерение, которое предшествовало подобному выбору, и трудно представить, что в священном здании, как собор, темы скульптуры и их подробные детали не являлись бы частью общего замысла.

Знание аллегорической и символической интерпретации составляющих средневекового искусства чрезвычайно важно.

В процессе Творения чудовища претерпевают изменения от бесфор-



менных существ до четко определенных форм. Их роль в средневековой иконографии связана с древней традицией, значение которой переосмыслено в свете Откровения. Чудовища перемещались из мифа в рамки *Книги Бытия*; средневековый скульптор ставил перед собой задачу рассказать о «зарождении мира», показывая

в некотором смысле Бога за работой, в тот момент, когда придавалась окончательная форма всем проявлениям жизни, вплоть до сотворения человека «по образу и подобию Божьему». Таким образом в камне утверждалась идея единого происхождения бытия, а также превосходства человека над всеми формами жизни.

При этом каждому чудовищу отводилась особая символическая роль или для каждого из них сохранялось то значение, которое оно уже имело в мифологии и которое перешло в некоторые специфические «языки», например в астрологии: достаточно вспомнить о кентавре, получеловеке-полулошади, связанном со знаком Стрельца.

Возможно, кентавр являлся плодом фантазии древних жителей Средиземноморья, которые столкнулись с нашествием степных кочевников, скачущих верхом на неизвестных животных – лошадях. Но в то же время и сегодня наездник утверждает, что он составляет «одно целое» со своей лошадью. В древнегреческой мифологии в этом образе воплотились ярость и насилие, в то время как в христианском символизме он превратился в образ демона. Стрелец, девятый знак Зодиака, является одним из добрых кентавров: действительно, в астрологии он связан со «всезнающим» кентавром Хироном. Как сказано в легенде, Хирон, воспитавший Геракла, научил его побеждать злых кентавров. К несчастью, стрела, выпущенная воспи-

Бронзовый гриф. Этот шедевр исламского искусства (XI в.), привезенный в Пизу, был торжественно водружен на апсиде городского собора, обращенной к востоку. При расшифровке смысла романской иконографии и анализе темы

фантастического животного не следует недооценивать влияние ислама, которому способствовали установившиеся взаимосвязи с Востоком.



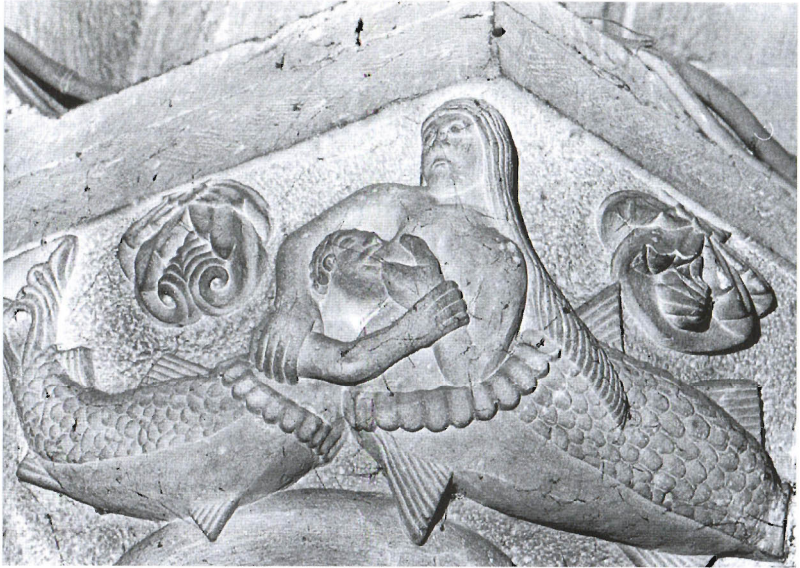


танником, ранила Хирона в колено и убила его, после этого Хирон был увещан в Зодиаке.

Как свидетельствует его название, Стрелец – это лучник, изображенный в тот момент, когда он натягивает свой лук, а светящаяся стрела, нацеленная в небо, символизирует молнию. Бла-

Г. Дорэ. Кентавры (к Аду Данте). (иллюстрация)

годаря этой стреле Стрелец символизирует связь, которая устанавливает диалог между человеком с его душой, человеком и небом.



Наиболее известное и часто изображаемое «чудовище» – это, несомненно, **сирена** (русалка), существо в образе женщины с длинными волосами и рыбьим хвостом, происхождение которого связано с Тритонами в древнегреческой мифологии. Ее пышный бюст необычайно соблазнителен; вторая половина тела вытянута и заканчивается рыбьим хвостом, одинарным или раздваивающимся. Эта женщина с гибким телом и пышной копной волос символизирует женские уловки, соблазны и демонические искушения, которые она использует. Завораживающие мелодии сирен привлекали мореплавателей и вели их к гибели. Кроме пения оружием этого «чудовища» были длинные волосы и округлые груди, его жертвами становились мужчины, привлеченные неотразимыми чарами сирены.

Одно из редких изображений сирены-матери. Фриз

на капелле св. Лаврентия в Страсбурге.

Наряду с классической сиреной в орнаментах соборов появилось изображение сирены-птицы, которое перекликается с образом коварной гарпии древних греков, в свою очередь заимствованным из египетской мифологии, где он символизировал душу, отделенную от тела. Иногда средневековый скульптор «развлекался», производя на свет странные изображения в камне. Он приделывал сирене хвост, украшал кентавра лапами птицы или придавал дракону лицо человека. Это так называемые **двойные чудовища**, известные еще этрускам и римлянам, которые считали их «чудом» природы. Рождение



Слева. Дуэль кентавров.

Справа. Морской зверь, описанный в Апокалипсисе, — изображение на гобелене из Анжера.

подобных монстров рассматривалось как предзнаменование, так ассирийцы широко практиковали тератомантию, т. е. искусство предсказания, исходя из облика чудовища. В зависимости от обстоятельств рождение уродливого существа прославляло творца или свидетельствовало о его неодобрении.

В соборе **Страсбурга** представлен образ особого «двойного чудовища» — **Януса**. Согласно мифологии, Янус был первым царем Лация, он радушно принял бога судьбы Сатурна, изгнанного с небес. В знак признательности бог наградил хозяина двумя лицами. Поэтому Янус стал божеством, связанным с идеей начала: он — бог входов и выходов, бог, открывающий год, — ему посвящен январь, первый месяц года. Согласно астрологии, Янус открывает двери для зимнего солнцестояния. А также Янус напоминает о первом человеке, гермафродите, описанном

Платоном в *Пире*: «Когда-то природа людей была совсем другой, существовал третий пол, соединявший в себе признаки обоих полов — сферическое существа, у которых было четыре руки и четыре ноги, два одинаковых лица и шарообразное тело». В дальнейшем Зевс разделил их на две половины и каждое существо превратилось в мужчину и женщину, дополняющих друг друга. Двойственность двуликого Януса соотносима со временем: можно наблюдать оба его лица в профиль и одновременно видеть «чудовище» со спины. Для приверженцев эзотеризма в Янусе объединяются опытность и мудрость старости с порывистостью юности. Он мастер знания и свободной воли, мастер двух путей и трех измерений времени (прошлого, настоящего и будущего).

При переходе от романского стиля к готическому среди образов фантас-



тических существ в скульптуре явно преобладало изображение существ «природных»: выбор, рассказывающий о «рождении *Бытия*», сменяется

желанием прославлять его чудесное свершение. Таким образом, речь идет не о «натурализме», а о принятии другого символического регистра.



СИМВОЛИКА ЖИВОТНЫХ

Средневековые скульпторы рассматривали животных не только на уровне «чудовищ». В каждом соборе был представлен собственный «зоосад», в котором, особенно при переходе от романского к готическому стилю, к символической трактовке фаунистической темы присоединялось неистощимое любопытство к формам жизни, присущее итальянским художникам эпохи Возрождения. Ярким примером этой двойственности служит «Альбом» Виллара де Оннекура – путевые дневники, где, наряду с заметками об архитектуре и со схемами композиций, в которых фигура трактуется геоматрически, встречаются также «вольные» зарисовки некоторых животных, где острота наблюдений напоминает эскизы Пизанелло или Леонардо да Винчи.

Однако настойчивое воспроизведение некоторых животных по сравнению с остальными в средневековой иконографии вызывает необходимость исследовать их символическое значение.

Прежде всего, следует отметить общую классификацию фауны по четырем началам: воде соответствуют живущие в воде животные и амфибии, земле – рептилии, воздуху – птицы,

огню – млекопитающие, т. е. теплокровные. Особенно часто встречаются; павлин, символ бессмертия; орел, самый яркий солнечный символ (Данте в *Рая* называет его «птицей Божьей»); агнец, жертвенное животное, которое отождествляется с периодическим обновлением жизни; овен, символизирующий творческий порыв, с которого начинается колесо Зодиака; кролик, значение которого связывается то со сладострастием, то с плодовитостью;

Внизу и на с. 79. Изображения из собора Св. Иоанна в Лионе. Нижнюю часть колонн в хорах и в трапезите «оживляет» присутствие небольших изображений животных,

напоминающих иллюстрации: необычное решение по сравнению с привычными фаунистическими мотивами на капителях и рельефах фасада. Если принять тезис, согласно которому животные символизируют «коллективное бессознательное» (по Юнгу), то их изображение у подножия колонны («дерево», соединяющее землю с небом) как бы указывает человеку на необходимость подняться над животной природой, чтобы полностью реализовать свои духовные потенциальные возможности.





свинья, символ нечистоты; саламандра, тесно связанная с огнем; пчелы, напоминающие о старании и о красноречии; голубь, ассоциируемый с душой и часто – особый символ Святого Духа; петух, эмблема возрождения и добродетели трезвения (бдительности); куропатка, негативное значение которой связывается с привычкой собирать яйца и высиживать чужих птенцов.

Символика других животных более сложная, потому что она меняется в зависимости от способа изображения или же связана напрямую с зодиакальным значением.

К символу льва подходит и то, и другое. Мощный солнечный знак (достаточно вспомнить значение итальянского слова *solleone* – солнцепек), он также имеет отношение к золоту, «подземному солнцу». Цвет гривы и шкуры льва и тот факт, что он живет в странах с жарким солнцем, делают его прототипом солнечного животного. Его месяц, июль, в Зодиаке – это месяц света и летнего зноя. Лев упоминается в древнейших мифах, и в конце золо-

того века к нему присоединялся кролик, с которым лев сосуществовал в совершенной гармонии. Утопическое представление о согласии между силой и кротостью было забыто с концом библейского сна.

Лев – царь животных, и в этом нет сомнений, потому что он часто изображался рядом с Соломоном, царем Израиля или рядом с Девой Марией, царицей небесной. Ссылка на Соломона приобретает особое символическое значение; действительно, этот царь-мудрец объединил под своей монаршей властью двенадцать колен Израиля, организовав их в двенадцать «префектур». Так вот, эти племена часто изображались в виде львят, находящихся слева и справа от его трона. На фасаде собора в Страсбурге над тронном Соломона расположен трон Богородицы. Это подводит к выводу о волнующем совпадении: Кибела, богиня-мать в оккультизме, часто изображается на троне, по обе стороны которого находятся два льва, а Соломон, как считалось, обладал особым даром и общался с таинственным, скрытым миром.





Венеция, фрагмент фасада собора Св. Марка: Геракл с ланью и гидрой. Средневековая скульптура широко использовала классическое мифологическое наследие в контексте собственных аллегорических и сим-

волических схем. В этом случае два «подвига» Геракла представлены в одном изображении: солнечный герой, аналогично св. Михаилу, побеждает дракона и скрытые примитивные инстинкты (лань как лунный символ).

Также любопытен тот факт, что среди знаков Зодиака Дева изображается рядом с двумя львами и весами, которые напоминают о мудрости Соломона. Вернемся к фасаду собора в Страсбурге и отметим, что окружающая трон Соломона лестница с резвящимися парами львят, имеет контур пирамиды. В размерах и градусах углов этой лестницы исследователь архитектуры Иоган Кнауф усматривал пропорционально уменьшенную в размерах пирамиду Хеопса. В общем, доминирует «волшебная» пропорциональность, происходящая от «золотого числа», о котором уже говорилось.

Иногда изображалось укрощение льва каким-либо героем, и в этом случае герой приобретал мужественную энергию этого животного. Если же изображался лев, борющийся с быком, то этот образ отождествлялся с борьбой света и тьмы. Два льва, стоящие рядом, символизировали потребность в порядке и равновесии.

Лев, наряду с орлом, тельцом и ангелом, был также символом **тетраморфа**. Эти четыре символа соответствуют боговдохновенным авторам канонических *Евангелий*, соответственно Марку, Иоанну, Луке и Матфею, они напоминают о видении пророка Иезекииля, описанном в *Библии*. В скульптурах соборов, так же как в живописи и миниатюре, эти символы расположены с четырех сторон, вокруг центрального изображения Христа, а также тех святых, которые запечатлели Слово в письменной форме, обеспечили его преемственность и защитили его истинность. Кроме того, они часто использовались в скульптурах, украшавших церковные амвоны, с которых проповедалось Слово Божье.



Но кроме ссылки на *Евангелия* тетраморф подразумевает целый ряд сложных символических ссылок. Начальное звено представлено цифрой 4, первым узнаваемым символом мирового порядка (стороны света, фазы Луны, времена года). Эта цифра воспроизводится в священной архитектуре таких разделенных как в пространстве, так и во времени цивилизаций, как древние египтяне, майя, этруски и кельты. В иудейско-христианском мире утвердилось священное значение этого числа, которое соответствовало количеству букв в имени Яхве (Jhwh) и сторонам креста. Святой Ириней считал число 4 настолько совершенным, что расценивал как невозможное существование более четырех или менее четырех *Евангелий*. По мнению св. Иеронима, тетраморф обобщает всю полноту тайны христианства: Воплощение (ангел), Страсти (телец), Воскресение (лев), Вознесение (орел). В эзотерической символике приняты следующие соответствия: орел – воздух, ум, действие;

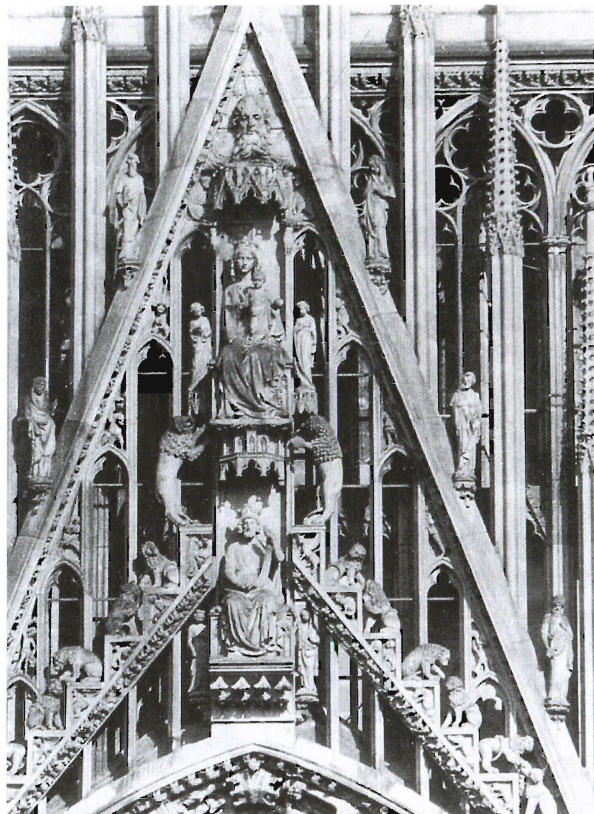
лев – огонь, энергия, движение; телец – земля, сопротивление, жертва; ангел – вознесение, приближение к Истине.

Особого упоминания заслуживают осел и вол (бык), так часто встречающиеся в христианской иконографии, посвященной рождению Иисуса. В этой связи следует напомнить, что в канонических *Евангелиях* нет упоминания о поклонении Младенцу этих животных, но о нем говорится в *апокрифическом Евангелии от Псевдо-Матфея*,

Собор в Кремоне, крылатый телец на амвоне (1107–1115), символ Евангелия от Луки. Крылья, которые позволяют ему подняться над землей к небу, переводят символику тельца в символ

вола, энергию которого, благодаря кастрации, можно подчинить контролю и направить к позитивным целям.





Фрагмент фасада собора в Страсбурге. Пары львят расположены с обеих сторон от трона Соломона, над которым возвышается трон Богородицы.

где оно связывается с пророчеством Исаии. В этом контексте осел отождествляется с упорством, терпением и простотой, а вол (бык) символизирует управление инстинктами и их преобразование в поток контролируемой энергии.

Однако необходимо напомнить, что как осел, так и вол связаны с культом Исиды. Апулей, латинский писатель II в. н. э., посвященный в мистерии богини, в произведении *Золотой осел* рассказывает о волшеб-

ном превращении героя в осла и о его возвращении в человеческий облик после того, как он съел розы (на символическом значении этого цветка мы уже останавливались выше). Вол же напоминает об обычае кастрировать этих животных (остается в силе мотив управления инстинктами), который совершали жрецы Богини-Матери (как Исида, так и Кибелы).

Кроме отдельных случаев и контекстов во взаимосвязи животные-инстинкты весьма убедительно просле-



Человек освобождается от порока, выплевывая его из рта в виде лисы. Фрагмент часовни св. Флакка в Ле-Фуэ в Бретани.

живается объяснение большого значения, придаваемого изображению животных в живописном убранстве соборов. Средневековый человек считал, что он находится в центре Вселенной, он, хотя и чувствовал себя облеченным божественным преимуществом по сравнению с другими тварями, осознавал возложенную

на его плечи огромную ответственность – спасение собственной души.

Поэтому он не мог не сравнивать себя с «братьями меньшими», такими близкими ему по физической природе и такими похожими на него в импульсивных реакциях, для того чтобы обрести свое особое равновесие и свою особую судьбу в космосе.



Растительный мир

Если все аспекты жизни взаимосвязаны и зависят от Бога, то растительный мир, где циклы рождение-смерть-возрождение непосредственно наблюдаются при смене времен года, не мог не стать объектом особого внимания со стороны скульпторов, призванных отобразить связь между Землей и Небом в сложной и символической иконографии соборов.

Тема растительности, однако, трактуется в различной форме в религиозных зданиях романского и готического стилей; кроме того, не надо недооценивать тот факт, что в обоих случаях на профессиональную подготовку камнерезов более или менее глубокое влияние оказывала обусловленность традиции, часто вынуждая их использовать изображение растительности на грани абстракции: фризы с розетками, листья аканта, виноградная лоза, пальмовые ветви... И эти элементы, как и в случае с «чудовищными» формами животных, непривычными и фантастическими, взаимно переплетались и сливались, очевидно, с тем же намерением рассказать о «рождении *Бытия*». Кроме того, они не теряли связи с традиционным символическим значением: роза напоминала о совершенстве,

акант, растение по определению пышно цветущее и живучее, говорило о том, что «развитие» духовного мира не лишено «шипов»; виноградная лоза символизировала евхаристию (жертву и воскресение); пальма считалась классическим символом плодородия.

Рассмотрим, как при воспроизведении, в частности, растительного мира в христианстве изменялся способ выражения древнейшей языческой традиции. Согласно этой традиции, богом растительности был египетский бог **Осирис**. Показательно, что этот бог изображался с лицом зеленого цвета; легенда рассказывает о том, что он научил людей подвизывать виноградную лозу к стволам тростника, подрезать листву и извлекать виноградное суло. Что касается культа этого

Арх., фрагмент портала собора Сен-Трофим, который удачно иллю-

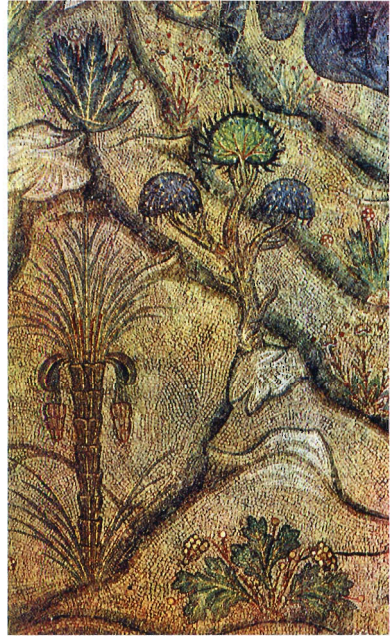
стрирует использованные романского стиля в цветочном орнаменте.





Венеция, собор св. Марка, фрагмент с изображением цветов (Апостолы, заснувшие в Гетсиманском саду, 1-я пол. XIII в.). Несмотря на то что мозаика связана с византийской

традицией и, следовательно, выполнена в абстрактной многоцветной манере, в этом изображении можно уловить живой интерес художника к миру природы.



бога, то в *Золотой ветви* антрополог Джеймс Дж. Фрэйзер пишет: «В Осирисе, боге растительности, видели и бога жизненной энергии вообще. [...] Культ Осириса был отмечен грубой, но выразительной символикой, с помощью которой божество в этом своем качестве представало взорам как посвященных, так и остальных верующих». Согласно обряду, статуя божества помещалась в саркофаг в образе того, кто готов воскреснуть, как только представится такая возможность. «Даже когда бог умирал, его способность к возрождению не исчезала, а только замирала, готовая проявиться в своем качестве

источника жизни и плодородия для мира, когда возникнет такая необходимость». То же самое происходило с растениями, пробуждающими



Собор Сен-Лазар в Отренте: искусительница Ева, срывающая запретный плод. Здесь растительная форма (Дерево добра и зла) – прямая ссылка на библейский рассказ, она мало связана с непосредственными наблюдениями за живой природой.



ся каждой весной, – Осирис снова покрывался листвою, оживая ради спасения людей.

В египетском мифе мы находим тему триумфа жизни над смертью, которая воплощается в каменных украшениях соборов в различных образах, в том числе и в изображениях растительного мира.

При этом можно выделить знак отличия между романским и готическими стилями: в романском – воплотились классическая византийская традиция, исламское влияние и символика поздней античности, в то время как готический стиль был более восприимчив к новым открытиям и непосредственно отражал удивление и восторг человека, наблюдавшего за течением жизни. По этому поводу Э. Маль, один из наиболее тонких искусствоведов XX века, пишет: «Скульпторы Средневековья не пытаются разгадать тайну Грехопадения и Искупления в свежих цветах апреля. В первые дни весны

Вверху. *Орнамент розы, изображенной в стилизованной манере в романской архитектуре.*

Справа. *Бог – Архитектор Вселенной (иллюстрация из французской Библии XIII в.).*

они отправляются в леса Иль-де-Франса, где обычные растения начинают показываться из земли. Папоротник, свернувшийся тугой спиралью, еще покрыт легким пушком, но по берегам ручьев *арум* уже готов расцвести. Они собирают почки, начинающие раскрываться листья и рассматривают их с тем нежным и трепетным любопытством, которым мы обладаем только в детстве и которое настоящие художники сохраняют всю жизнь» (Религиозное искусство XIII века во Франции. Париж, 1931). Однако важно не смешивать ожидания, связанные с современной восприимчивостью, с реальным желанием изображать действительность,



которое было свойственно художникам и скульпторам романского и готического искусства. Когда результаты внимательного наблюдения за **живым миром природы** воплощались ими

в камне, стекле, мозаике или в настенной живописи, они соотносили каждую деталь с общим посланием собора, в котором были знаки замысла Бога, Архитектора Вселенной.



Лабиринт

Во многих готических соборах в месте пересечения нефа с трансептом можно было видеть схему разветвленного лабиринта. На сегодняшний день сохранилось изображение лабиринта только на полу собора Нотр-Дам в Шартре, в центральном нефе, между третьим и четвертым поперечным пролетом. По форме, пропорциям и символическому значению лабиринт связан с розой, декоративным элементом фасада.

По мнению алхимика прошлого века Фулканелли, в центре лабиринта в Шартре находилось изображение борьбы Тесея с Минотавром, по смыслу схожее с темой дракона, пронзенного копьем св. Михаила, и, в общем смысле, победы героя над зверем. Действительно, Минотавр, как и дракон, символизировал инстинкты и низшие силы, а Тесей, аналогично св. Михаилу, отождествлялся

с солнечным героем, подчинившим их своей воле. Ариадна (не присутствует в изображении, но играет основополагающую роль в мифе, так как именно благодаря ее помощи Тесей успешно справился с «испытанием») связывается с образом Девы Марии, которая являлась посредницей между Землей (Минотавром) и Небом, целью и в то же время концом духовных исканий.

Исследование (точнее, «поиск») воспринималось в Средневековье как путешествие, и не только в метафорическом смысле слова: в то время по дорогам бродило множество людей – от торговцев до паломников, от обездоленных сирот до бродячих рыцарей, от менестрелей и скоморохов до проповедующих монахов и «бродячих клириков». Помимо прочих функций соборы давали приют странникам.

Действительность становилась метафорой, когда состояние

Собор в Осере. В его интерьере, как и внутри соборов в Саусе, Реймсе, Сен-Кентэне, Пуатье, Байо и Амьене, находился лабиринт.

Сохранились свидетельства, что еще в XV в. лабиринты в Осере и Саусе играли важную роль



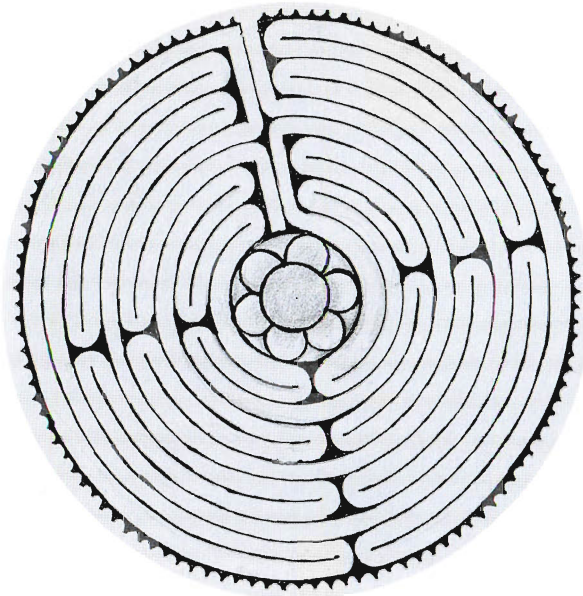
в пасхальном обряде. Действительно, наверху происходила своеобразная игра с мячом, кото-

рый символизировал как Солнце, источник обновления природы с наступлением весны, так

и Солнце-Христа, своим Воскресением из тьмы смерти вернувший свет миру.



Изображение лабиринта в Шартрском соборе.

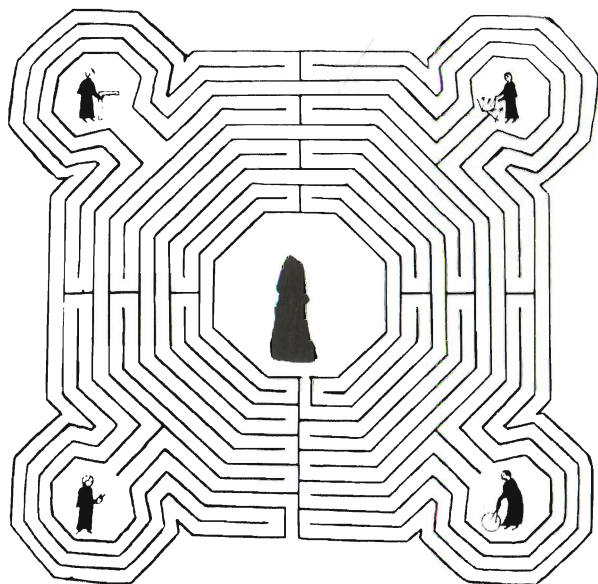


путника соответствовало восприятию жизни как ссылки или временного пребывания на Земле, в условиях противостояния испытаниям и тяжелого труда, или выбора главной цели – духовного возрождения. В обоих случаях цели соответствовала награда: Небесный Иерусалим, Грааль.

Лабиринт точно соответствовал этому метафорическому смыслу. В Средние века христиане верили в то, что если проползти на коленях до центра лабиринта, то можно обрести ту же благодать и отпущение грехов, что и при настоящем паломничестве в **Иерусалим**, который, в свою очередь, являлся образом Небесного Иерусалима. Как только средневековый человек входил в собор, он покидал мир, полный опасностей и соблазна вступить на ложный путь, и, войдя

в «дом Божий», он видел мир, символически представленный и выстроенный вокруг единого центра, проходил посвящение в высшую тайну бытия, в бессмертие, в абсолютную реальность. Другими словами, пройти по лабиринту означало вступить на путь противостояния смерти, путь возрождения, который ведет к спасению.

Зеркальное отражение ошибки (в этимологическом смысле – «отклонения от правильного пути») и переосмысления (бесконечных перемен убеждений, в которых рискует потеряться верующий) в человеческой жизни, лабиринт – это не только «обнаружение скрытого духовного центра, но и тайный знак, замаскированный архитектором, который, не имея возможности открыть себя в автономной и коллективной форме



Реконструкция лабиринта в Реймском соборе. Сложная восьмиугольная структура повторяется в углах, внутри этих восьмиугольников изображены фигуры архитекторов-строителей. В центре было помещено изображение заказчика собора.

при реализации сооружения, посвященного Богу, объявляет себя здесь в криптическом смысле как христианского наследника умелого и почти божественного греческого архитектора Дедала» (Ж. Ле Гюфф).

Вот почему лабиринт как символ пути к Небесному Иерусалиму, спасению, и тайного клейма строителя естественно располагался в находящихся на виду или скрытых от глаз местах собора: в портиках или криптах.

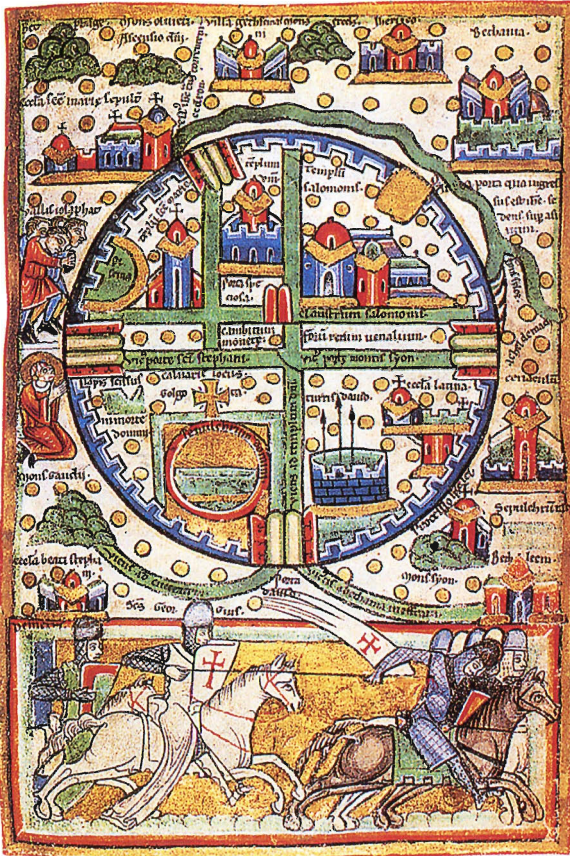
Меандры лабиринта в соборе Шартра выстроены таким образом, что они образуют **спасительную форму креста**: «Над хаосом царства греха возвышается космос, упорядоченный в четырех квадрантах (четвертой части суток), через которые идет путник, переходя из одного квадранта в другой. Фигура имеет свою

внутреннюю связь: нить Ариадны разворачивается, задавая паломнику определенный ритм – ритм знания и мудрости. В центре находится Откровение: Христос, побеждающий Сатану, Свет, который спасает душу от греха» (М. К. Фангли. В мсандрах мифа. Тетради Авалона, 36, 1995).

Несохранившийся лабиринт в соборе **Реймса**, разрушенный в XVIII веке, был необычных размеров: общий диаметр составлял 10,2 м, ширина внутренних коридоров – 28 см. Он имел восьмиугольную форму, а в его углах помещались меньшие восьмиугольники, каждый размером 1,5 м, внутри которых были изображены архитекторы, построившие здание; в центре сложной фигуры находилось изображение заказчика, архиепископа Обри де Юмбера. Согласно описанию



Город Иерусалим
(французская мини-
атюра XII в.).



в манускрипте XVI века, лабиринт назывался «Дорога в Иерусалим», и верующие проходили по нему с молитвой, участвуя в обряде очищения, который совершался перед их входом в церковь и менялся в зависимости от «времени года». Источник сообщает нам также о пасхальных танцах, исполнявшихся во время этого сложного пути, подтверждая тесную связь

между христианским проявлением радости по случаю воскресения и античными плясками. Восьмиугольный план – это подтверждение открытого лишь посвященным значения лабиринта, которое могло быть связано с октагоном как символом крещения (действительно, как посвящение, так и крещение означали смерть и духовное возрождение).



«Другая» история

В предыдущем обзоре были рассмотрены отдельные значимые детали, благодаря которым собор приобретает законченный смысл.

Теперь следует прояснить этот смысл с помощью гипотез и объяснений, которые построены на принципах, составляющих **эзотерические знания**. Хотя такие знания могут вызывать иронию или пренебрежение со стороны официальной науки, это не означает, что они не позволяют проследить альтернативную историю собора, не отраженную в путеводителях, которую нельзя прочитать в книгах по истории или истории искусства.

Основной вопрос касается качества знаний, защищенных тайной строителей. Источники дают ему неоднозначное толкование, в них подтверждается, что существовало обязательство хранить тайну, но не

уточняется, какие именно знания следовало хранить в секрете. Такие исследователи, как Д. Нуп и Г.П. Джонс (Происхождение франкмасонства. Манчестер, 1949), отмечают: «Разумеется, существовали секреты, раскрывать которые запрещали Статьи и Пункты [корпоративных Уставов], но нет никакого основания предполагать, что эти секреты содержали в себе нечто более эзотерическое, чем какое-либо замечание или обсуждение в ложе, которое было бы неосторожно разглашать, или некоторые секреты технического и профессионального характера, касающиеся, например,

Шартрский собор. Камень, использованный для изготовления статуй порталов и транспта, отличается от камня, из которого возведены стены. Именно от качества камня, а не от слова «франшиза» (льгота), которой пользовались строители соборов, ско-

рее всего, произошел термин «франкмасон». «Свободным» (англ. freestone, франц. franc liais или pierre franche) назывался камень (обычно, песчаник), который наиболее подходил для тонкой работы камнереза, в то время как каменотес обычно работал с твердым камнем.





чертежа арки или способа кладки камня, размещая его таким образом, как если бы он находился в углублении скалы». В то же время профессиональные Уставы строителей, перечисленные в манускриптах XIV века, послужили основой для так называемых масонских построек и связующим звеном при переходе от практического масонства к масонству спекулятивному. Последнее не только уверенно поддержало тезис, что секретность должна защищать эзотерические знания, но и тот факт, что в Уставах Статьи (для мастеров) подразделялись на Пункты (для рабочих) – доказательство иерархической структуры посвящения внутри корпорации и наличие степеней для доступа к секретным знаниям.

Второй вопрос, нуждающийся в разъяснении, касается знаний, которые в Средневековье составляли наследие эзотерических учений – алхимии, астрологии или Каббалы. Для этого необходимо отказаться от сравнения с современной наукой, отойти от рационалистического и позитивистского типа мышления и обратиться к понятию **Традиции**, широко используемому сторонниками эзотеризма.

«Течение мысли, которое причисляет к своим выдающимся представителям Рене Генона и Юлиуса Эволу, идентифицирует Традицию с чем-то похожим на „имманентную трансцендентность“, понимаемую как сила, действующая сверху в том или ином ареале или в том или ином историческом цикле, таким образом, что-



Изображение Традиции в масонской символике

(из Утраченной астрологии).

бы духовные и высшие личные ценности направляли возникновение и развитие цивилизаций, в порядке и в форме которых проявилась сама эта сила, через посредство формирующего действия сверхчувственного порядка, составляя ее ось и высшую точку отсчета для общей организации» (А. Профита. Утраченная астрология. Карманьола, 1990).

«Традиционные» знания опираются, таким образом, на взаимоотношение Земля-Небо: та же проблематика, заимствованная и выраженная в «великом делании» строителей соборов.



Альтернативная ЭТИМОЛОГИЯ

При эзотерическом подходе к теме соборов должна применяться этимология, представляющая собой альтернативу методу, предложенному историками искусства. В определении готического искусства, по мнению алхимика Фулканелли, не следует выражать пренебрежительное суждение об архитектуре и скульптуре, которые не оценил классицизм Возрождения.

Действительно, Фулканелли интерпретирует готическое искусство как орфографическое искажение арготического. *Арго* переводится как «жаргон», «критический язык, обы-

но используемый маргинальным обществом, которое в определенных условиях ощущает необходимость быть непонятым непосвященными или отличаться от других» (Дзингарелли).

Слово «жаргон» происходит от французского *jargon* – щебетание птиц. Извлекая из слова разъясняющий его смысл, как это принято в эзотеризме, мы приходим к Традиции: действительно, она предусматривает существование общего примитивного языка, символически определяемого как «язык птиц». Этот язык понимал Соломон и начал понимать германский герой Зигфрид, когда он

Строительство портика церкви Сент-Амброжо в Милане (аква-тинта, 1823).

Историки архитектуры считали эту базилику XI в. прародительницей романского стиля, потому что в ней определился многовековой процесс поиска экспериментов как в техническом, так и в выразительном плане. Впечатляющая этимологическая интерпретация «готического искусства», как



происходящего от слова «арго», исключила романское искус-

ство, особенно не французское, как не имеющее прямого отношения

к «тайне соборов». Но не все эзотерики согласны с этим выводом.



Личфилдский собор (2-я пол. XIII в.). В здании отмечается ранняя приверженность английской готики к стилю «пламенеющей готики», характеризующейся многочисленными ажурными украшениями и остроконечными

детальми, в которых передается движение языков пламени. Официальная история искусства рассматривает «пламенеющую готику» как инволюционный момент и конец определенной цивилизации.



поднес к губам кровь побежденного им дракона.

Но Фулканелли прибегает также и к другим ассоциациям, связывая *арго* с кораблем, на котором **аргонавты** отправились за золотым руном. Ягненок – символ невинности, золото – знак наивысшей духовности и прославления. Следовательно, «то, что искали аргонавты, было высшей силой духа, чтобы достичь чистоты души, то есть духовного дара сэра Галахада, средневекового рыцаря святого Грааля» (Хуан Сирло. Словарь символов. Барселона, 1985). Фулканелли, не колеблясь, сравнивает подвиг Ясона с Деланием средневековых **франкмасонов**, строителей *арготических* шедевров.

То, что для непосвященных кажется игрой слов, на самом деле несет в себе ассоциативные связи между идеями, которые можно извлечь из «феномена» соборов. Этимология, прослеживаемая Фулканелли применительно к *art gotique* (готическому искусству), составляет отдельную

главу, типично французскую и сконцентрированную во времени. В ней нет ни преемственности, ни почтения к романскому искусству, ни связи с последующими проявлениями религиозной архитектуры в других странах Европы, например с так называемой пламенеющей готикой.

По этому поводу стоит процитировать показательное замечание М. Гэнгана в книге *Таинственные соборы* (Париж, 1978): «Слово „пламенеющая“ имеет трагический резонанс, когда думаешь, что отказ от стрельчатой арки совпадет с кострами 1314 г. [казнь последнего Мастера и четырех важнейших представителей Ордена тамплиеров] и что англичане, после того как они предприняли попытку в национальном стиле, возведут на костер еще одну святую, также под именем „Арк“».



«Тотальная» алхимия

Широко бытует мнение, что алхимия — это предшественница химии, так же как астрология сегодня — основа для использования нами Зодиака в типологическом ключе и для составления гороскопов.

В действительности речь идет о двух «традиционных» **организациях знания** большой сложности. Являясь эзотерическим знанием и благодаря специфике, особой, доступной только посвященным роли, алхимия «соединяет воедино практическую космологию и духовность: трансформация сознания адепта в его взаимоотноше-

ниях с силами вселенной сопровождается конкретной практикой, посредством которой алхимик пытается воплотить в царстве природы (минеральном, растительном, животном), совершенствуя его, процесс разложения и возрождения, соответствующий собственно жизни» (*М. Мурабай*. Пятьдесят ключевых слов эзотеризма. Тулуза, 1981).

Амбициозная цель алхимии, таким образом, имеет не чисто «познавательную» природу, а скорее «прикладную» цель: исполнение **Великого Делания**, по сути, заключается в субъективной и объ-



Изображение алхимии на одном из рельефов ниржского собора Нотр-Дам. Восседающая на троне фигура держит в левой руке скипетр, символ царской власти, а в правой руке — две книги: закрытая символизирует эзотерическое знание, а открытая — знание экзотерическое.



Париж, собор
Нотр-Дам: север-
ный портал, назы-
ваемый порталом
Девы Марии.

сктивной материализации духа и в одухотворении материи. Следовательно, средневековых алхимиков можно сравнить со строителями готических соборов.

Предполагается, что сами строители занимались алхимией, и более того, «собор основан на алхимической науке, исследующей трансформации первоначальной субстанции, простейшей Материи (от латинского слова *materea*, корнем которого является *mater*, т. е. «мать»). Потому что Дева-Мать, если снять ее символическую вуаль, есть не что иное, как воплощение простейшего вещества, которое для исполнения своих целей использовал творческий Принцип (Начало) всего того, что существует».

Эта цитата принадлежит Фулканелли, самому авторитетному алхимику прошлого века, автору работы, считающейся классикой эзотеризма, – *Тайна соборов*, – впервые опубликованной в Париже в 1964 г. После длинного предисловия Фулканелли проводит подробный анализ отдельных рельефов из соборов Нотр-Дам в Париже

и в Амьене, в которых представлены соответственно начало и конец Великого Делания.

Невозможно в нескольких строках изложить содержание размышлений Фулканелли, так как исследователь писал на специфическом языке алхимиков. Кроме того, в этом анализе автор, пользуясь случаем, сообщал посвященным элементы тайного знания.

Во всяком случае, по мнению Фулканелли, не вызывает сомнения тот факт, что 24 рельефа центрального портала с изображением сюжета Страшного суда на западном фасаде парижского собора Нотр-Дам непосредственно связаны с **алхимическими символами**. Так, на рельефах изображаются *атанор* (печь-тигель алхимиков), женщина, показывающая пальцем на ворона (начало Великого Делания, т. е. *нигрето*) (см. с. 98) ... один рыцарь, который указывает на льва (устойчивый элемент Сера), и другой, побеждающий дракона (изменчивый элемент Меркурий), и т. д.



Дальнейшие ссылки на астрологию и алхимию прослеживаются в том же соборе Нотр-Дам в Париже на левом портале, или портале Девы Марии, где в декоративной последовательности из семи кругов на передней стороне саркофага (в центре тимпана) на самом деле изображены символы семи планетарных металлов.

Рельефный мотив центрального круга уникален, в то время как мотивы в остальных шести кругах симметрично повторяются от центра к краям. Центральный мотив изображает Солнце; внешние мотивы – Сатурн и Луну; затем следуют Юпитер и Меркурий; наконец, с двух сторон от Солнца – Марс и Венера: таким образом, представлено «согласование мутаций металлических планет».

Описывая собор Нотр-Дам в Париже, Фулканелли также раскрывает и комментирует другие его фрагменты, имеющие ярко выраженный герметический смысл, например детали на разделяющем пилястре портала св. Анны, и указывает на кладезь скрытых алхимических посланий в изображениях витражей на южном фасаде церкви Сент-Шапель, построенной в 1245–1248 гг., в которой собраны святые реликвии Страстей, привезенные из Иерусалима.

Портал Спасителя в соборе Нотр-Дам в Амьене по декоративному оформлению напоминает парижский собор. Но в рельефах, украшающих северный портал св. Фирмина Амьенского собора, можно найти и другие символы, которые подлежат алхимическому толкованию.

Работа Фулканелли, как уже было сказано, – это произведение «Масте-

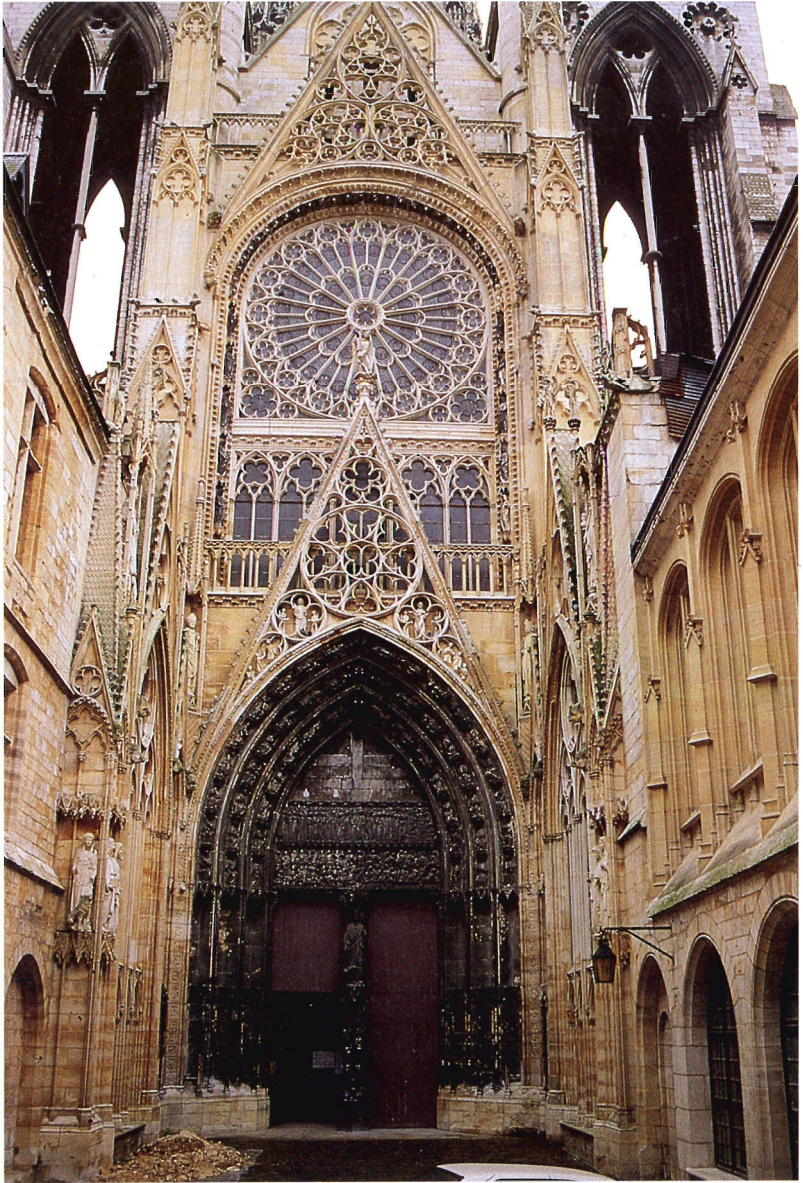
ра», в котором рельефы соборов Парижа и Амьена использованы для распространения алхимического учения типичным языком аналогий, метафор и аллюзий, затрагивая сокровенные глубины алхимии.

Рассмотренными деталями не исчерпывается алхимический смысл собора, который сам по себе является воплощенным знаком свершившегося Великого Делания. Если цель строителей соборов заключалась в «материализации духа и одухотворении материи», то можно утверждать, что она была достигнута независимо от факта (для некоторых из них вполне возможного, например каменотесов или стекольщиков, авторов произведений, исследованных Фулканелли), знали или владели они практикой традиционной алхимии.

Применительно к собору можно также говорить о **тотальной алхимии**, проявившейся не только как исследование, но и как достижение.

Руан: ракурс на собор Нотр-Дам (1202) с изображением розы, которая воспроизводится дважды, тем самым подчеркивая ее особое значение. В алхимической символике роза называется «цветком мудрецов», она приобретает разное значение в зависимости

от цвета – белого или красного, но в учении, которое можно назвать «тотальной алхимией» собора, выражается ее основная символика; как и ведийский тысячелепестковый лотос, роза – это символ конечного открытия, наконец-то достигнутого совершенства.





Утраченный Мастер – Небо

Распространение и популяризация астрологии, как и современной астрономии, в настоящее время не имеют ничего общего со «Священной наукой Неба», культивировавшейся практически во всех великих древних цивилизациях и передававшейся из поколения в поколение вплоть до эпохи строительства соборов.

В этих цивилизациях «связь между Солнцем и временами года была очевидной, но взаимосвязь между Лунной и Землей, Лунной и ростом была более скрытой. Почти неуловимой была также связь с далекими созвездиями и с околополярными звездами, которые постоянно указывают на Северный полюс и никогда не заходят за горизонт: египтяне назвали их «неуловимыми» (С. Гиедион. Присутству-

ющая вечность: происхождение архитектуры. Нью-Йорк, 1964).

В изучении этих «взаимосвязей», в убеждении, что должна существовать взаимозависимость между звездами и Землей, звездами и людьми, особенно преуспели цивилизации Древней Месопотамии и Древнего Египта. В обоих контекстах они ориентировались на звезды, чтобы составить календари или чтобы выбрать место для строительства священных сооружений. В Месопотамии знания о звездах были тесно связаны с предсказанием судьбы человека, в то время как для египтян карта звездного неба служила основой ориентирования и связывалась с культом мертвых, которые могли вдохновляться движением небесных светил, чтобы определить правильное направление

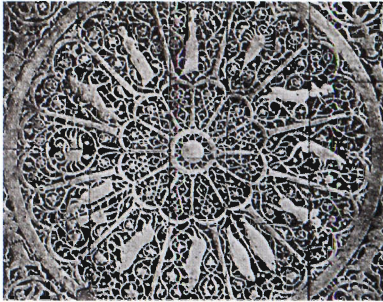
Интерьер аббатства св. Бенедикта

в Сен-Бенуа-сюр-Луар. Прямое

отождествление бенедиктинского

здания (подобного этому) и любого романского собора с «небесным сводом» выражается через применение полусферы для перекрытия свода. Под защитой Неба и в Доме Бога верующий призывается к молитве и сосредоточенности. Готический свод со стрельчатыми арками, наоборот, выражает устремление к восхождению.





Флоренция, Сан-Миниато: мозаика на мраморном полу, которая связывает иконографическую тему Зодиака с темой розы. Замысел, несомненно, свидетельствует

об арабском влиянии, что объясняется оживлением культурных и научных обменов между христианским миром и мусульманским начиная с конца XI в.

при блуждании души после того, как она покидала этот мир. Пример того, как глубоко египтяне продвинулись в астрономических наблюдениях, можно видеть на потолке гробницы архитектора Сенмута в Деир-эль-Бахри.

В последующем хронологическом развитии астрология представляла собой двойственный аспект **системы предсказания будущего** (влияние космических сил на судьбу отдельного человека и целых народов) и собственно знания, потому что в этой науке, более, чем в какой-либо другой, те, кто ею занимался, имели возможность проверять на конкретных данных соответствие между макро- и микрокосмосом.

В Средневековье такое знание культивировалось без решения проблемы преемственности, в контексте разных культур. Так, до конца XI века научным центром считалась Византия. «С крестовыми походами и распространением философии и естественных наук в Сицилии и Испании Европа узнала тексты как древнегреческих, так и арабских авторов, которые обычно переводились на латынь еврейскими учеными-толкователями. Таким образом, необыкновенно возрос престиж астрологии, которая с XII по XV век

приобрела доселе невиданную популярность» (Ж. Сезнек. Как сохранились языческие боги. Париж, 1980).

Как Церковь могла согласиться с тем, что внутри нее распространялись подобные знания, начиная от признания связи между небесными светилами и языческой мифологией и до заимствования традиций, исходивших от таких «ненавистных» народов, как евреи и мусульмане, знания, которые постулировали детерминистское отношение между Землей и Небом и высокомерно противопоставляли разум и человеческую науку божественному Откровению?

С точки зрения истории христианской мысли св. Фома Аквинский (1225 – ок. 1274) разрешил эту дилемму. Действительно, он считал Творение «высокой лестницей между Небом и Землей. Верхняя часть ее состоит из ангельских существ, правящих миром, расположенным под звездами, Солнцем, планетами и Луной, которые, в свою очередь, руководят низшими и внутренними сферами стихий, животных, растений и камней. Все Творение – это единая цепь существований, в которой каждый уровень служит божественным планом



Зодиакальный знак Рыбы на одном из витражей Шартрского собора (XII в.). В классической мифологии рассказывается о том, что однажды, когда Афродита и ее сын Эрот однажды находились на берегу реки Евфрат («сияние небесного света»), неожиданно появилось чудовище Тифон, князь тьмы; они бросились в воду и были спасены двумя рыбами. В знак благодарности богиня превратила их в одноименное созвездие, последнее в Зодиаке. Церковь восприняла символ, изменив его смысл в соответствии с собственной традицией: буквы в слове «рыба» на греческом языке соответствуют инициалам слов «Иисус Христос



Сын Божий и Спаситель». Кроме того, именно рыбы вместе с хлебами были той пищей, которую умножил Иисус, чтобы утолить голод,

и не только физический, тех, кто пришел слушать его Слово. С точки зрения строго астрологической знак Рыбы, в котором две рыбы смотрят

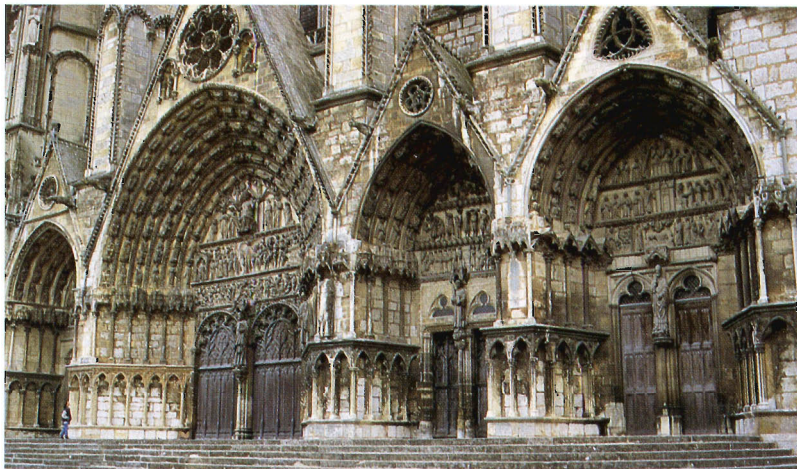
в противоположные стороны, означает конец одного цикла (инволюционное направление) и начало нового цикла (эволюционное направление).

и в центре которой находится человек, образ Божий» (У. Кентон. Астрология – зеркало Неба. Лондон, 1974).

Оставив в стороне тот факт, что «схоластическая» мысль св. Фомы определилась через сто лет после средневекового обновления астрологии, уже на закате великой эпохи соборов, следы применения этой науки, которые можно обнаружить в соборах, приводят нас к гипотезе о том, что их строители владели эзотерическими знаниями; с одной

стороны, такие знания были связаны с аскетическими спекуляциями монахов (сначала бенедиктинцев, затем цистерцианцев) и клириков (средневековых ученых), с другой стороны, они были следствием принадлежности к Традиции, которая, по определению, не предполагала географических, расовых, временных или конфессиональных границ.

Приняв не линейную, а циклическую концепцию времени, Мастера соборов подметили аналогию



между годовым циклом и циклом космическим («великий год»). Если добавить, что эзотерической мысли свойственно понимать проявление космоса как процесса, который воспроизводится циклически, то становится понятным большое значение, которое отводилось **солнцестояниям** и **равноденствиям**. Действительно, эти периоды отмечали периодическую смену четырех времён года и в то же время доказывали, что развитие Вселенной есть процесс созидательной работы, основанной на противостоянии дня и ночи, света и тьмы. Однако готические строители не только проектировали соборы, связанные с солнцестояниями, и соборы, связанные с равноденствиями, но аналогичным способом воспроизводили эту связь с Небом в соборах, посвящённых определённому святому (соответственно св. Михаилу и св. Маврикию). Точно так же соборы, посвящённые св. Дюнисию (Сен-Дени), соотносятся с созвездием Ориона и соответству-

Бурж, фрагмент фасада собора Сент-Этьенн. Как и в соборе Нотр-Дам в Шартре, а также в Сен-Дени в пригороде Парижа, здесь в определённые дни и при соответствующих

погодных условиях (состоянии неба) наблюдаются явления свечения, которые наводят на мысль, что строители соборов владели самыми совершенными астрологическими знаниями.

ющей символикой, соборы Св. Стефана (Сент-Этьенн) – с созвездием Северной Короны, соборы Нотр-Дам (посвящённые Деве Марии) – с созвездием Девы и т. п.

Все вышесказанное заслуживает более глубокого рассмотрения, что невозможно в рамках данной книги. Однако следует вспомнить, что в связи с самыми «драматическими» датами годового календаря, солнцестояниями, неоднократно и в разных соборах наблюдались явления свечения, которые иногда толковались как послания от утраченного Мастера – Неба.



Архитекторы с крыльями

Символическое изображение лабиринта во многих готических соборах интерпретировалось по-разному.

Сегодня можно восстановить возможное «альтернативное» значение, связав символ не с путником, а с архитектором, который спроектировал лабиринт: «Если бредущий в лабиринте путник испытывает чувство бесконечности, то архитектор знает, что он конечен. Изобретательность архитектора уравновесила эффект обманчивости и обольщения в запутанности, в ответвлениях, в поворотах и возвращениях. Путник поглощен своим поиском, и в его сознании овладевшая им растерянность должна рассеяться благодаря более глубокому исследованию» (И. Розенитиль. Статья *Лабиринт*. Энциклопедия, Эйнауди. Турин, 1979).

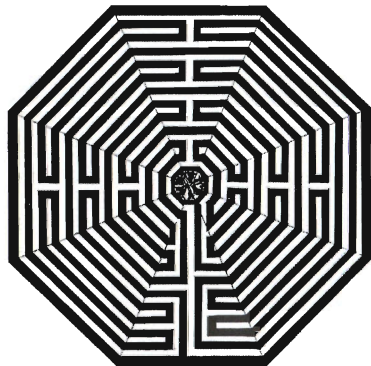
В критском мифе путник предстает в образе афинского героя Тесея, а архитектор – в образе Дедала. Де-

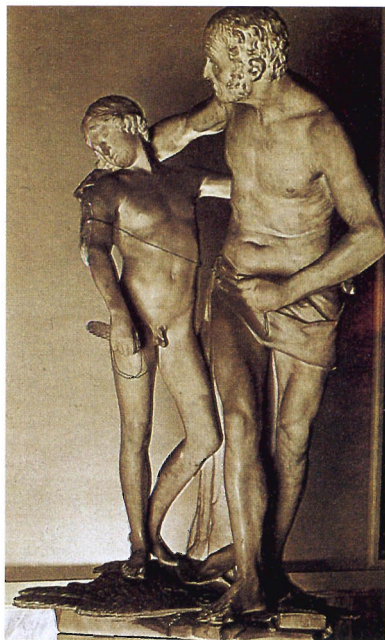
далу (этимологически имя содержит ссылку на художественную обработку материала и на передачу знаний, полученных при практической работе над ним) и его афинскому ученику Талосу мифологическая традиция приписывала изобретение основных строительных инструментов, например свинцовой проволоки или пилы. Поэтому Дедал считался «покровителем» художников и ремесленников, но в данном случае не существует преемственности от языческой к христианской традиции, как произошло со многими другими божествами или подобными им персонажами из классической мифологии.

Как известно, после постройки лабиринта, предназначенного для **Минотавра** (его заключение имеет то же тематическое значение, что и «пронзенный копьём дракон»), Дедал подсказал **Ариадне**, как помочь Тесею найти обратную дорогу при помощи клубка ниток. За это царь

Лабиринт в Амьене, реконструкция М. Гэнгана (Тайнственные соборы. Париж, 1978). Надпись в центре лабиринта скопирована перед тем, как была уничтожена. Алхимик Фулкапелли утверждает, что изначально в центре

лабиринта в Амьене находились перекладина (поперечная черта) и полукруг из золота, символ солнца, восходящего на горизонте. Позднее золотое солнце заменили на медное, но, и оно не сохранилось.





*Икар с отцом
Дедалом. Работа
скульптора Антонио
Кановы. Скульп-*

*тура находится
в музее Коррер
в Венеции.*

Минос заключил Дедала в лабиринт и уничтожил план лабиринта. Дедал благодаря живому творческому и деятельному уму освободил себя и сына, улетев с острова. По сравнению с Тесеем, который только прошел через опыт смерти и возрождения, выбор архитектора заключался в использовании **вертикального измерения**: он уже был не путником, нашедшим выход при обряде посвящения, а исследователем, который, углубившись в тайну, достиг расширения земного кругозора и, следовательно, большего осознания по сравнению с началом поиска. Вдоль оси мира, проходящей в центре лабиринта, можно следовать в измерении, которое ведет в Небо.

Ассоциация мифа о Дедале с фигурой Мастера соборов не настолько надуманна, как это может показаться. Достаточно вспомнить, с какой настойчивостью в средневековой иконографии встречается символика крыльев. Крылья символизируют возможность приблизиться к свету, но это, как в случае с Икаром, может повлечь за собой падение в пропасть, если он трансформируется в акт индивидуалистической гордыни.

Осознавая этот риск, а также факт вторжения в тайну Творения, архитектор не преувеличивал собственное мастерство, а хотел, чтобы был признан **сакральный характер** его работы и мудрого послания, носителем которого он являлся. Похоже, именно таков смысл надписи, расположенной в центре лабиринта в Амьене: «В год Господень 1220 была начата работа над этой церковью. Епископом диоцезы (епархии) был тогда Эвхард, королем Франции – Людовик IX. Мастера строительства звали Робер де Люзарш, после него пришел Тома де Кормонт, а потом его сын Рено, который поместил эту надпись в год Воплощения 1288». Как можно заметить, имена трех мастеров, очевидно с разрешения Церкви, были помещены рядом с именами королей и епископов.



Архитектура чисел

Привычное нам отношение к числам решительно «десакрализовано». Но в средневековом знании, с различными коннотациями, в зависимости от периода, формации или источников (включая еврейскую Каббалу), которые применялись к математике, число интерпретировалось как проявление **божественной мудрости**, как способ космического взаимодействия между единицей и множеством, закона всеобщей гармонии.

Средневековые строители, как и строители великих древних цивилизаций, осознанно «работали» с числами, чтобы извлечь их конкретную потенциальную силу. Они не только приняли систему мер и пропорций, связанных с циклическими числами, заимствованными из астрономии (3, 7, 12, 30, 360), но и сумели определить для каждого собора собственный числовой облик (т. е. гармонию) на основе характерных особенностей места с точки зрения его особых отношений с небесным сводом, энергиями Земли, посвящения здания (святому или событию Священной истории), его совокупного послания.

Многие ученые трудились над расшифровкой так называемых колонок цифр, т. е. оккультного проекта каждого собора. К числам, которые различаются между собой, присоединялись путем простых действий сложения и вычитания число порталов, колоколен, пилястр, капителей и т. д.



Вверху. *Флоренция, собор, Доменико ди Микелино, Данте и три царства, фрагмент.*

В творчестве великого итальянского поэта, начиная с Новой жизни, которая «организована» вокруг цифры 9, сакральная символика чисел имеет огромное значение.

Справа. *Собор в Амьене. В совершенной связи с его*

«колонок цифр», на фасаде насчитывается 22 изображения коронованных королей. Та же иконографическая тема появляется в соборе Нотр-Дам в Париже, где, однако, 28 аналогичных изображений. Таким образом, по сравнению с собором в Амьене, ориентация парижского собора по отношению к солнцу больше на 6 градусов.





Хотя речь идет о довольно простых расчетах, подробное рассмотрение этого вопроса потребовало бы слишком пространных объяснений. Однако можно привести несколько примеров.

Три ключевых числа в соборе Амьена – это 21, 22 и 20. Первое из них является общим для всех соборов, это число совершенства, производное от священных чисел 7 и 3 (в *Библии* говорится о «двадцати одним совершенстве мудрости»). Второе – это число градусов, которые определяют ориентирование по долготе по отношению к солнцу. Третье число в христианской экзегезе (толковании текстов) – это

Интерьер цистерцианского аббатства в Фонтанэ, в Бургундии. Число окон, соответст- *венно три и четыре в верхнем и нижнем рядах, символизирует небо и землю.*

число дел Творения, книг в *Ветхом Завете*, добродетелей Христа.

Еще один пример можно найти в соборе **Шартра**. Его доминирующее число – 72. Это число символизирует пятую часть круга и напоминает, следовательно, о сакральности числа 5. Согласно астрологии, каждые 72 года точка Солнца смещается на 1 градус по Зодиаку. Среди других многочисленных эзотерических соответствий этого числа (например, что оно связано с биением человеческого сердца) одно особенно впечатляет: в кельтской легенде в Храме Грааля было 72 часовни. Так и южное окно-роза в Шартрском соборе Нотр-Дам выложено из 72 кусочков камня, тщательно вырезанных по 6 шаблонам.

Число 24 напоминает о старцах из *Апокалипсиса*, но это также сумма рабочих дней в месяце и число знаков Зодиака, которые в общем составляют «космический год». В соборах **Отена** и **Везелэ** они расположены по карнизу вокруг тимпана.

Наконец, в соборе **Клюни**, считавшемся родоначальником всех соборов, мы находим число, которое обобщает все числовые символы, использованные при строительстве здания, – это 153, точно то число рыб, пойманных при чудесном удове, о котором рассказывается в *Евангелиях*. С удивлением мы обнаруживаем то же число деревянных панно, которые украшают церковь Св. Мартина



в Циллисе, городке в швейцарском кантоне Граубюнде (Гриджони). Здесь украшение потолка с изображением сцен из жизни и страстей Христа, а также жизнеописания св. Мартина представляет собой нечто вроде «поэмы в картинах», которые посетители могут рассматривать при помощи зеркала. Панно расположены рядами в соотношении 17×9 . В результате получается число 153, ключом которого, как считал св. Августин, было именно число 17, так как сумма всех чисел от 1 до 17 составляет 153. Кроме того, само число 17 имеет символическое значение, потому что это сумма чисел 10 и 7, где 10 – число заповедей и священное число в *Ветхом Завете*, а 7 – священное число *Святого Союза*. «В Циллисе число 7 представляет собой фундаментальную основу структуры потолка. Произведение 7×7 числа панелей посвящены детству и юности Христа. 77-я панель, которая помещена в центре композиции, находится на пересечении перекладин креста, выделенных двойной орнаментальной полосой. На этом панно изображена сцена искушения, в которой дьявол обещает отдать Христу все царства мира, требуя взамен поклонения себе: зло проникает в Циллис до самой центральной точки» (Ф. П. Форнас).

Следует также добавить, что в эзотеризме мистика чисел может сочетаться с ономантией (гаданием по имени), т. е. приписыванием определенного числа каждой букве имени. Такой шифровальный код применительно к Амьену составляет 19, «Число Сына», которое не случайно изображено на панно, расположенном над центральным входом в собор.



Искушение Христа – центральное панно среди 153 деревянных панно, украшающих потолок

церкви Св. Мартина в Циллисе, городке в швейцарском кантоне Граубюнде (Гриджони).



Кого называли «Наша Госпожа»?

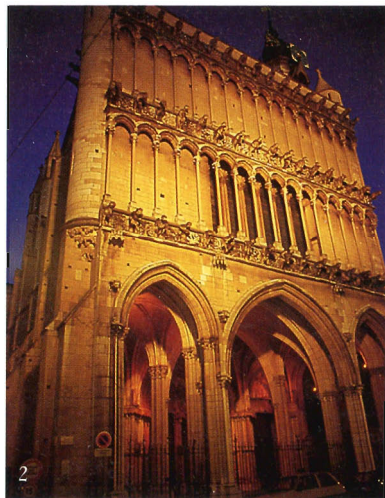
Исходя из определения понятия архетипа, его невозможно изобразить, но можно обнаружить его проявления. Это понятие вырисовывается в индивидуальном сознании в виде изображения или мысленной схемы, но с точкой отсчета, выходящей за рамки пространственной и временной обусловленности. По мнению Юнга, архетипы рождаются в коллективном бессознательном и составляют «материю», только на первый взгляд отличающуюся от мифов, религий, народных верований, которые выражаются в сказках и легендах.

При таком подходе Дева – один из самых сильных архетипов, и о его



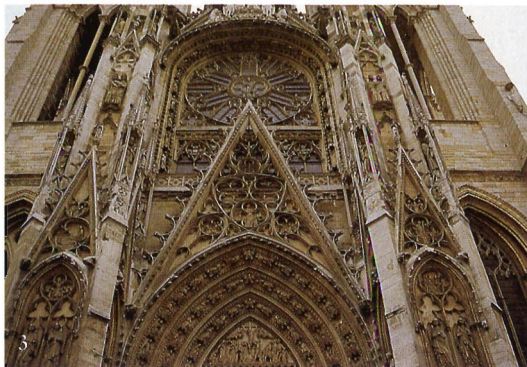
значении свидетельствует культ Девы Марии в католичестве.

Вопрос приобретает особый смысл применительно к соборам. Почему за относительно короткий отрезок времени во Франции было построено



На этой и на двух следующих страницах. Впечатляющая серия соборов Нотр-Дам. Посвящение собора Деве Марии в XII–XIII вв. во Франции было настолько широко распространено, что

название Нотр-Дам использовалось как привычное наименование этой группы соборов. На фото – соборы Нотр-Дам в Реймсе (1), Дижоне (2), Руане (3), Страсбурге (4), Шартре (5) и Париже (6).



по так много соборов, посвященных Деве Марии?

Необходимо прояснить архетипическую связь между Девой и Луной. Прежде всего о значении такой связи свидетельствуют религиозные тексты. Например, многое объясняют слова св. Амвросия (около 339–397): «Ты поистине благословенна, о Луна, ты была удостоена такой чести. Потому что Луна проявила нам тайну Христа». Через восемь веков А. Некам (*De natura rerum* – «О природе») назвал Луну «даром Святого Духа», потому что она внушает нам «страх Божий».

С теологической точки зрения, сравнение Девы Марии с Луной не представляет сложности. «Как планета, вращающаяся вокруг нас, она отражает свет Солнца, который есть Христос. Так божественный свет распространяется в нашем мире. А что касается нас, то мы никак не могли бы непосредственно воспринимать этот слишком горячий, слишком яркий свет. Кротость и спокойствие Женщины служат переходным путем. Через это посредничество, в частности, и думая о взаимосвязи между Солнцем и Луной,

в общем, можно прийти к пониманию Христа» (Д. И. Миллер. Изображения Непорочной. Даллас, 1982).

Народное почитание доказывает полное соответствие архетипа Луна-Дева-Мария. Например, в гимне французских флагеллантов («самобичующихся») XIV века говорится: «Радуйся, Царица, чистая и достойная любви, / Благодатная, радуйся, звезда моря, / Радуйся, возлюбленная Дева, / Луна, где скрывался Бог. / Если бы не помощь Девы Марии, / мир бы погиб».

Отметив роль Девы-Луны как посредницы света Христа-Солнца, необходимо рассмотреть еще одну важную составляющую данного архетипа: его связь с водой, с морем, с жизненными соками. Макробий, латинский энциклопедист IV–V вв., заметил по этому поводу: «Есть нечто в свете Луны, что истекает из него и омывает каждую вещь тайной росой».

Поэтому среди атрибутов Матери-Девы Марии указывается также *humorum mater*, «мать жидкостей». И как в чреве Марии божественное Слово облеклось в плоть ради Искупления

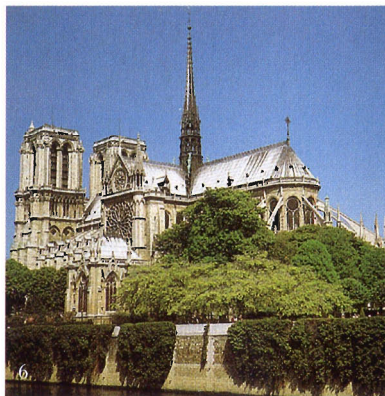


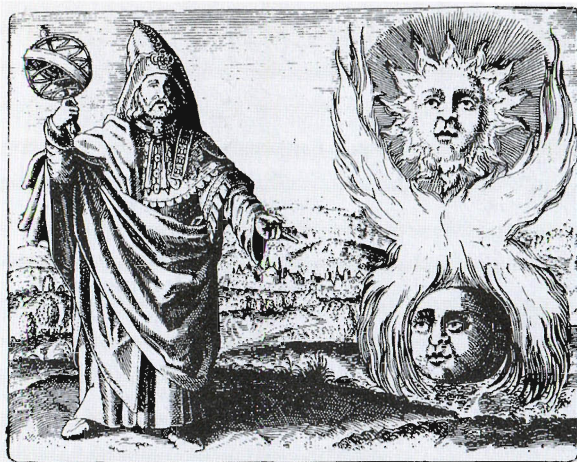
мира, так водой Крещения человек очищается и приближается к мистическому телу Церкви Христа.

Сложность и разнообразные толкования этой тематики, разумеется, заслуживают более глубокого ее рассмотрения, и это необходимо в силу того, что они принадлежат культуре, которая имеет мало общего с культурой нашего времени. Однако приведенные сведения являются достаточными, чтобы понять, что в «окультурной» средневековой культуре эзотерический образ Мадонны мог прекрасно соответствовать эзотерическому подходу к этому образу, связанному с астрологией (Луна и созвездие Девы) и с алхимией. Действительно, в алхимии Луна – это «водянистость огня» (Парацельс), поэтому в алхимическом трактате *Gloria mundi* («Слава мира») сказано: «Солнце скрылось, как огонь в Ее воде... если ты ищешь холод Луны, ты находишь тепло Солнца». Среди металлов Луне соответствует серебро, и в совпадении противоположностей (Дева-Мать, огонь-вода), присутствующем в архетипе, реализуется алхимический принцип, со-

гласно которому «золото есть серебро по своей сути, а серебро – золото» (Альберт Великий).

Вернемся к соборам Нотр-Дам. Их расцвет происходил одновременно с духовным влиянием св. **Бернара Клервоского** (1090–1153), который оказал сильное и глубокое влияние на основные направления Церкви и монашества своего времени. Св. Бернар, названный *alumnus familiarissimus Dominae nostrae* («ближайшим учеником Нашей Госпожи»), буквально «ввел в обращение» культ Девы Марии, которой до этого Церковь отводила скромную роль. Достаточно вспомнить, что все письменные свидетельства о рождении, детстве, смерти и вознесении на небо Марии относились к своду апокрифических *Евангелий*. Согласно легенде, вступление св. Бернара в цистерцианский орден произошло после видения, темой которого было Рождество. Точно известно, что в течение короткого времени ему удалось укрепить и значительно расширить орден: с 1128 по 1153 г. было создано 356 новых





Гермес Трисмегист, легендарный основатель алхимии, держит в руке первичную тайну природы: огонь окутывает Солнце и Луну, реализуя совпадение противоположностей.

обитателей, что заставило монахов обратиться к светским строителям-профессионалам.

Возможно, что при этом религиозные темы нового мистического учения цистерцианцев были усвоены строителями, соединившись с защищенными тайной их ложи эзотерическими знаниями – астрологией, алхимией, мистической геометрией, знаниями о теллурических течениях... Когда таким бригадам строителей поручалось возведение соборов, они превращали свой труд в открытое обращение, приспособляясь к требованиям заказчиков, но добавляли также особое послание, предназначенное немногим посвященным, заключая в него всю полноту «знания».

Каждый собор является, таким образом, каменной книгой, но содержит в себе двойную возможность прочтения, одну – «буквального» прочтения и вторую – прочтения «зашифрованного»; из этого сле-

дует вывод, что непосредственного впечатления, полученного от восприятия форм и фигур, недостаточно для того, чтобы понять скрытое в соборах совокупное послание. Подобным образом, «Наша Госпожа», Дева Мария (Мадонна) – для большинства верующих, в то же время для немногих посвященных она символизировала космическое начало сотворения и воссоздания жизни.

Литургический гимн эпохи св. Бернара

О Дева спасения, Звезда Моря, Ты, Сыном которой было Солнце Справедливости, Создатель Света, о вечная Дева, прими нашу хвалу, Царица неба, дающая исцеление больным, Милость преданным, радость скорбящим, небесный Свет миру и надежду на спасение. Царская палата, непорочная Дева, исцели и защити нас, прими наши обеты, и твоими молитвами избави нас от страдания.



От Египта до Франции

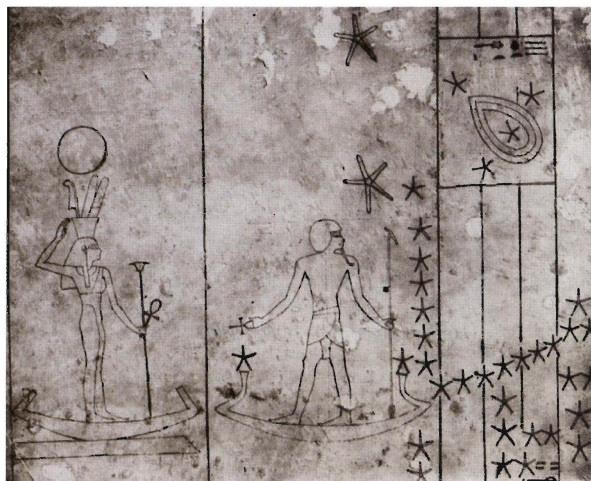
«**В**есь мир, различными образцами и под разными именами, почитает мое могущество» – с такими словами появляется богиня Исида перед призвавшим ее адептом в романе *Золотой осел* римского писателя Апулея, который был посвящен в «мистерии» богини. Египетская цивилизация угасла (Апулей писал во II веке н. э.), но культ египетской богини, супруги Осириса и великой волшебницы, был силен, как никогда. Вот почему «могущество», которое проявляется во всех деталях относящегося к ней мифологического рассказа, достигает непреходящей жизнеспособности **женского и материнского архетипа**. От слез Исиды зависели разливы Нила, и, следовательно, благодаря ей под воздействием солнца созревали злаки;

как Афродита по отношению к Адонису, Кибела по отношению к Агтису, Деметра по отношению к Персефоне, она переживает драматическую встречу со смертью, вступает в борьбу с тьмой, но имеет достаточно энергии, чтобы родить сына, на которого силы тьмы насылают смерть, а силы добра (бога Солнца) – возрождают...

Поскольку именно архетипы являются «материей» мифов, эти краткие заметки об Исиде могут только добавить некоторые оттенки к образу «Нашей Госпожи».

Но связь между ними более тесная, и корни ее глубоко уходят в народную культуру.

Между Ланом и Реймсом, на самой окраине области Пикардия, находится святилище, где почитается Черная Мадонна, Нотр-Дам-де-Лиессе



Фрагмент «астрономической» росписи потолка в гробнице египетского архитектора Сенмута в Деир-эль-Бахри. Фигура держит в поднятой руке скипетр, а в другой руке – символ жизни, – это Исида. На ее короне изображено восходящее Солнце.



(Божья Матерь из Лиесса), которое связано со странной легендой. Три рыцаря, родом из этой области, отправившиеся в крестовый поход, были захвачены в плен египетским султаном. Султан, чтобы заставить их принять исламскую веру, решил добиться этого с помощью своей дочери, **Исемерии**, поручив ей побеседовать с тремя рыцарями. Но вопреки ожиданиям девушка почуствовала расположение к религии пленников и попросила их показать ей образ женщины, которой они поклонялись. Благое желание было немедленно исполнено, и с Неба архангелы Габриэль и Рафаэль принесли девушке статую Черной Мадонны. Затем те же архангелы перенесли трех рыцарей, Исемерию и статую во Францию. Прибывшие отправились в Лан и ночью остановились на отдых у источника, рядом с которым они положили драгоценный дар, полученный с Неба. Ранним утром пастух, пораженный тяжелой болезнью, остановился у источника, чтобы напиться, и немедленно получил исцеление. Путники, вставшие, чтобы продолжать путешествие, не смогли тронуться с места, потому что статуя Черной Мадонны вдруг стала непомерно тяжелой. Это чудо было истолковано как желание Девы Марии остаться в этом месте, поэтому было решено построить для нее святилище, чтобы она могла воздействовать своей чудотворной силой на больных и страждущих.

Имя исламской принцессы в этой легенде кажется не случайным: трудно воздержаться от мысли, что Исемерия – слово, составленное из двух корней: Исис и Мерис, т. е. Мария, имя Святой Девы.



На этом рельефе из гробницы Рамзеса I в Абидосе Исиды изображается

колоной Осириса, бога растительности, который умирает и возрождается.

Однако связь Девы Марии с Египтом прослеживается не только в легенде, связанной с Нотр-Дам-де-Лиесс. Действительно, получив предупреждение ангела, в этой стране укрылось Святое Семейство, спасаясь от гнева царя Ирода, желавшего смерти Младенца. Среди апокрифов в *Евангелии*



от псевдо-Матфея, арабско-сирийском Евангелии детства и Евангелии от псевдо-Фомы, в котором очевидно влияние гностической ереси, большое место отведено путешествию Святого Семейства и его пребыванию в Египте, в них приводятся интересные подробности: поклонение Младенцу двух драконов в присутствии Матери; сопровождающие путников по пустыне эскортом львов и леонардов, выказывающих свою покорность; падение идолов, когда Мария и Младенец вошли в языческий храм... В арабско-сирийском Евангелии Дева всегда называется «госпожа Мария» или «наша госпожа Мария». В Евангелии от псевдо-Матфея большое значение придается сцене, в которой пальма склоняется, чтобы своими плодами утолить голод Святого Семейства, и вновь выпрямляется

только тогда, когда ей это приказывает Младенец, после чего «из ее корней забили струи прохладной и чистойейшей воды, очень сладкой на вкус».

Пальма – деталь евангельского пейзажа, часто встречающаяся в восточной традиции и в Коране, пальма – это дерево, под которым Мария расположилась, чтобы родить, с которого она сорвала финики, чтобы утолить голод, и у подножия которого забил ручей, чтобы она смогла напиться. Итак, именно финиковая пальма считалась священным деревом Исиды. Так же, как сочтание **дерево-источник** характерно для всех культов Богини-Матери, включая культ Исиды.

Сочетание стоящих рядом имен Исиды (Исис) и Марии встречается не только в легенде собора Нотр-Дам-де-Лиесс.



Джотто Бегство в Египет, Капелла дельи Скровеньи, Падуя. В канонических Евангелиях ничего не говорится о трех годах, которые Святое Семейство провело в Египте, в то время как в апокрифических Евангелиях, в частности в арабско-сирийском Евангелии, эта тема широко представлена. Возможно, христианские общины Среднего Востока и Коптская церковь приспособили аспекты и символы культа Исиды к культу Девы Марии.



Развалины замка Жизор, цитадели тамплиеров. Многие авторы утверждают, что в Ордене культивировалось знание эзотерического характера и что тамплиеры передали «тайны», привезенные со Святой земли, строителям готических соборов. На одной из колонн церкви Св. Гервасия и Протасия в Жизоре имеется надпись ISIX рядом с надписью MARIX.

В часовне Сен-Себастьян, в соборе г. Суасон, посвященного св. Гервасию и Протасию, три буквы I N S, анаграммы Христа, изображены таким образом, что ширина буквы N увеличена вдвое и переплетается с буквами M и A. Таким образом, можно прочесть: I M A S, где первые две буквы имени Марии находятся внутри, между первой и последней буквами имени Исиды – Isis.

В Жизоре, на восьмигранной колонне церкви, посвященной тем же святым (мученикам), что и собор в Суасоне, можно ясно разглядеть надпись I S I X. Ономастическое число Исиды – 8, ему соответствует восьмиугольник, и это число играет главную роль в символике тамплиеров, могущественного монашеского и военного ордена, трагически уничтоженного в 1314 г. Действительно, церкви тамплиеров в Лон-

доне, Лане и Меце имели в плане восьмиугольник. Почитание тамплиерами «Нашей Госпожи» (Жак де Молэ, последний Магистр Ордена, попросил дать ему возможность умереть, обратив лицо к парижскому собору Нотр-Дам) было, возможно, скорее эзотерического, чем экзотерического характера. Кроме того, именно Жизор представлял собой ключевой пункт на карте еще одной из великих загадок Средневековья, а именно загадки рыцарей тамплиеров.

Еще одно связующее звено между Исидой и Девой Марией проявляется в аналогичном способе, которым египтяне и несколько тысячелетий позднее строители соборов связывали их с Небом, т. е. с видимым движением Солнца и созвездий, в рамках применения священной астрологии в архитектуре.



От черного к белому

В легенде, связанной с Нотр-Дам-де-Лиесс, статуя, которую ангелы принесли с неба для исламской принцессы Исмерин, была статуей Черной Мадонны. Кроме этой церкви подобные изображения Мадонны хранились и почитались во многих соборах, например в соборе Нотр-Дам в Санлисе, где еще несколько десятилетий назад статуя находилась под небольшим стрельчатым сводом, на троне, опирающимся на четыре колонны, в середине которых были изображены крылатые драконы.

Черная Мадонна, почитавшаяся в Нотр-Дам-ле-Пюи, в Велэ, считалась чудотворной покровительницей этой области до Эвремента Французской революции, во время которой статуя была сожжена. Статуя из темного дерева кедра имела пирамидальную форму, расширявшуюся от шеи к подножию статуи, и была облечена в мантию, украшенную побегами виноградной лозы и колосьями пшеницы. На уровне живота располагалась голова Младенца.

Другие Черные Мадонны были предметами поклонения в соборах Нотр-Дам в Рокамадуре, в Нотр-Дам-де-ля-Сите в Кенпере, в Виши (в церкви Сен-Блез), в Марселе (Нотр-Дам-де-Конфесьон). В Шартре было даже две Черные Мадонны: Нотр-Дам-су-Терр (Подземная Богоматерь), очевидно связанная с подземными энергиями, и Нотр-Дам-дю-Пилье, т. е. «на столпе». Эта статуя была действительно расположена на вершине каменной колонны с деревянным покрытием – явная ссылка на символику Древа жизни, о которой сказано выше.

Романская статуя Черной Мадонны, хранящаяся в монастыре Монсеррат (Каталония). Культ Черных Мадонн соответствует духовному характеру

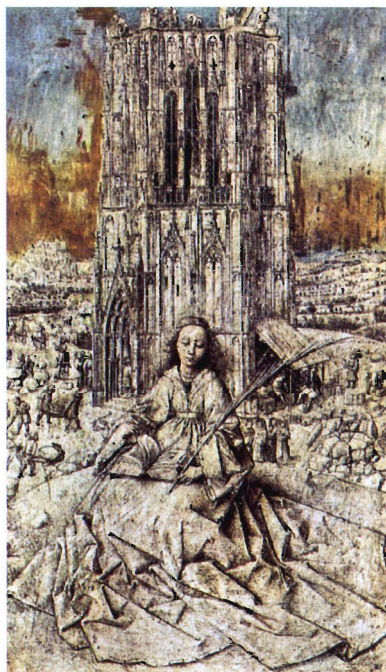
романского стиля, в то время как в готическом восприятии духовности прославление Девы Марии включено в общий замысел торжества света.





Ван Эйк Легенда о св. Варваре. Одна из наиболее почитаемых святых, в Средние века св. Варвара входила в число 14-ти святых «посредников», которые оказывали помощь человеку, ограждая его от бед и повседневных неприятностей. Часто женщины-святые, независимо от их биографии, воспринимались как сублимация Женского Начала

и, следовательно, приближались к образу Девы Марии. Так и в случае св. Варвары (по легенде, ее убил отец, который затем был испелен небесной молнией) произошел переход «от черного к белому» — по происхождению она была египтянкой, но в коллективном воображении этот образ приобрел отличительные черты Девы, связанной со светом.



Не вызывает сомнения тот факт, что Черные Мадонны имели схожее значение с египетской богиней Исидой. Изначально эти статуи устанавливались в подземных камерах храмов и связывались с Богиней Матерью-Землей, о чем свидетельствуют надписи с посвящением этой богине на статуях; иногда отождествление с Исидой было не полным (одна статуя Исиды была найдена во время проведения работ в соборе Сент-Этьенн в Меце), тогда встречаются такие надписи, как *Virgini pariturae* («Деве Рождающей») или *Isidi, seu Virgini ex qua Filius proditurus est* («Исиде, или Деве, от которой произойдут благодеяния Сына»). «Беременная Дева», в общем смысле, это Земля, которая участвует в жизненном процессе, направляет свою энергию к благодатному и плодотворяющему действию Солнца.

Но если Исиды напоминают о преемственности и существовании куль-

та Матери-Земли как на Востоке, так и в Средиземноморье и на христианском Западе, то в Черных Мадоннах прослеживается несомненное влияние кельтской традиции. В мифологическом представлении кельтов Солнце — это воплощение-символ единой концепции божества (Oiw), проявленного в виде трех лучей созидательного света (Любовь, Сила-Мощь, Знание-Мудрость), важную роль играет Мать-Дева-Супруга Кэрриден, женская ипостась Oiw. Ее имя буквально означает «божественная дверь», подобно тому как в христианских литаниях Дева именуется *Ianua Coeli*, «Двери Неба». Как и Дева Мария, Кэрриден называется



Реймс, церковь Сен-Ремис, Св. епископа Ремигия, который обратился в христианство и окрестил короля Франции Хлодвига. Священное здание составляет, таким образом, пару с собором, посвященном «Царице Небесной, матери Царя Христа, в прославлении символической темы царственности.

Сосудом Рождающим («духовный Сосуд» или «неоценимый Сосуд благочестия» в литаниях), волшебным котлом, который она прижимает к себе левой рукой на известных нам изображениях. Здесь происходит сублимация Бытия (существования человека) и прекращаются все страдания, и именно здесь прослеживается связь Девы с Граалем.

Кэрридвен (Керридвен и другие варианты) почиталась в двух ипостасях – как Белая Богиня (Новая Луна, управляющая рождением и ростом) и как Черная Богиня (Старая Луна, богиня смерти и предсказания). Именно вторая ипостась была заимствована христианством в облике Черной Мадонны, а также проявилась в культуре св. Анны, матери Марии, оставшейся бесплодной до старости (Старая Луна), а затем получившая благословение Неба на зачатие Марии (Новая Луна). О св. Анне и исто-

рии ее жизни пишут не канонические *Евангелия*, а апокрифические, в частности так называемое *Протоэвангелие о Рождении Марии*, которое долгое время было включено в литургию восточных Церквей. В «мифическом» плане пара Анна–Мария, как и две ипостаси Кэрридвен, соответствуют «паре» Деметра–Персефона.

Толкователи священной астрологии подметили связь между Черными Мадоннами и местоположением церквей, где они почитались, и созвездием Кассиопеи. В греческом мифе Кассиопея была матерью Андромеды (еще одна «пара»), которая спаслась от чудовища с помощью солнечного героя Персея.

Большая часть этих церквей составляли этапы вдоль пути паломников, в частности шедших с севера и направлявшихся к Мон-Сен-Мишель или тех, кто пересекал Испанию в направлении Монсеррат. В пути па-



Портал собора Сен-Этьенн (Св. Стефана) в Бурже. Собор прославляет венец мученичества (Стефан по-гречески означает «венец») и входит в венец (корону) соборов, воздвигнутого вокруг парижского собора Нотр-Дам: Реймс – на востоке, Ле Ман – на западе, Лан и Амьен – на севере и Бурж – на юге.

ломники ориентировались по солнцу и звездам; когда они поднимали глаза к небесному своду, на оси церковь – Кассиопея, в направлении с востока на юго-восток, они видели над собой созвездие Девы. Оно указывало направление на Иерусалим, основную цель паломников, именно поэтому крестовые походы проводились под знаком «священной войны» против неверных. В связи с крестовыми походами, как в космогонии, так в религиозном мировоззрении и в церковной проповеди, учение бенедиктинцев сменилось учением цистерцианцев во многом благодаря сильной харизме святого Бернара, страстного сторонника культа Девы Марии. Одновременно культ Черной Мадонны вытеснялся культом Белой Мадонны, Марии, вознесенной на Небо, Нашей Госпожи, Царицы, уже не «беременной» (*paritura*), а Матерью, которая родила Спасителя всего человечества. Кроме того, Черные Мадонны имсют отношение

к алхимии. Фулканелли утверждает, что *Virgo paritura* – это Земля до того, как она получила оплодотворяющие лучи Солнца, соответствующие в алхимии первоматерии в минеральном состоянии. Работа в черном (нигрето) – это первая фаза Великого Делания, которая соотносится с состоянием разложения, ферментации, сокрытия. И наоборот, работа в белом соответствует просветлению, восхождению.

Фулканелли вспоминает также, что во время процессий, посвященных Черным Мадоннам, зажигались свечи только зеленого цвета. Зеленый – цвет двойственности – жизни (растительности), но также смерти (растительности, ежегодно умирающей, цвет мертвого тела). В египетской мифологии Осирис, неразрывно связанный с Исидой и почитаемый как бог растительности и повелитель царства мертвых, часто изображался раскрашенным зеленой краской.



Послание соборов

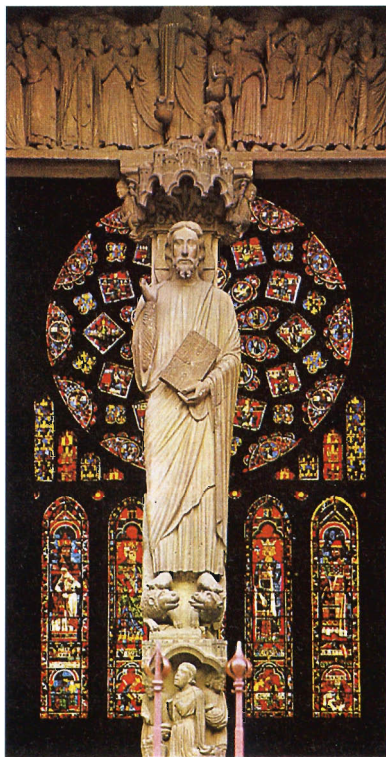
Французский поэт Шарль Бодлер писал, что Природа – это «храм, где живые колонны иногда издают неясные слова; человек проходит в ней по лесу символов [...]». То же определение можно отнести к собору, храму в прямом смысле слова, зданию, говорящему на таинственном языке мистики и эзотерической традиции, «лесу» символов, которые, чтобы быть разгаданными и сложиться в послание, требуют умственного и духовного расположения, которое восстановило бы смысл священного.

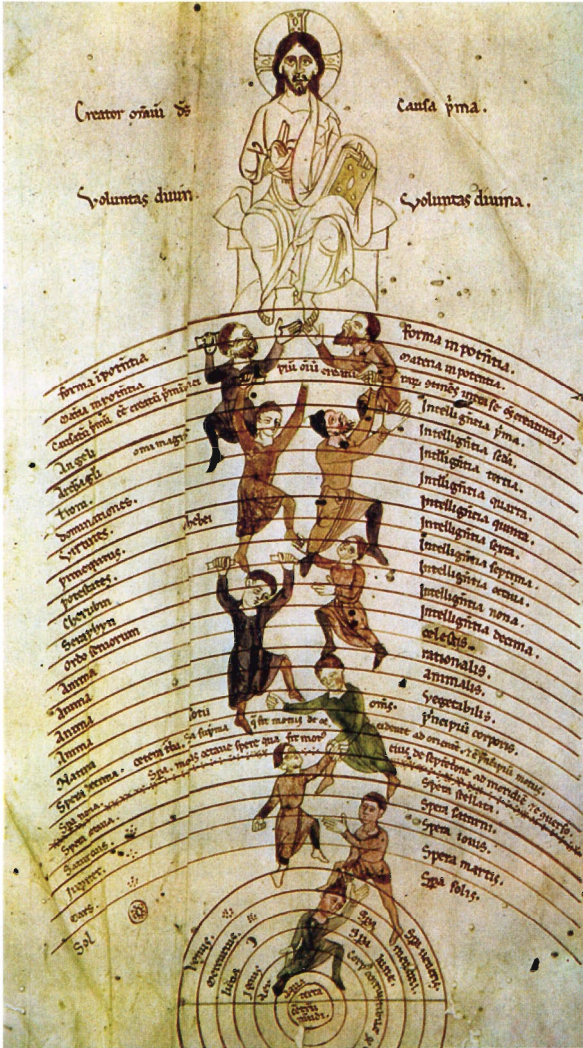
Не все согласны с таким выводом; некоторые утверждают, что на самом деле невозможно с точностью определить, использовал ли художник расчет, чтобы возвести свое творение, или же создал шедевр вне независимости от расчета, доверяя только собственному инстинкту и своему эстетическому чувству. Другие считают, что фигуры чудовищ и фантастических животных, украшающих готические соборы – исключительно плод слишком живого воображения их создателей и, следовательно, сами по себе

они не имеют скрытого смысла. Мы увидели, что многочисленные источники, которыми располагают исследователи для реконструкции смысла средневекового искусства, дают основание считать, что все из ряда вон выходящее и чудесное в соборах не должно относиться только к области живописного изображения. Кроме того, была попытка выяснить, как традиционные и широко распространен-

Южный портал собора в Шартре на фоне северного оклада. Этот вход открывался перед теми рыцарями, которые, как считалось, совершили путь духовного воз-

рождения, начавшегося с обряда инициации (посвящения). Войдя в церковь, их головы оказывались под ногами Христа, ореолом которому служило окно-роза в глубине собора.





Восхождение души через сферы (манускрипт XII в.). «Следуя в обратном направлении через первоначальный процесс Творения, человек проходит через все, следующие друг за другом, сферы, все этапы постепенного просветления. Оторвавшись от Земли, он пересекает четыре природных начала, планетные орбиты, неподвижные звезды, первопричины движения, растительную, животную, рациональную и небесную душу; десять интеллектуальных и познавательных способностей и их ангельские соответствия; Первую сотворенную Сущность или Универсальный Дух; чистую потенциальную форму, чтобы затем приблизиться к Богу» (Дж. Пирс).

ные во времени и в пространстве знания нашли обобщенное выражение в языке камня священных соборов. Независимо от того, согласен ли читатель с предложенной интерпретацией

эзотерического характера, она представляет собой ключ к интересному прочтению, помогающему понять этот сложный феномен.



Связь между собором и Природой, таким образом, является не только ассоциацией, подсказанной стихами Бодлера, но ее следует скорее считать постулатом священной архитектуры, который полностью осознали строители соборов: «В древних цивилизациях с традиционным укладом космос являлся моделью для любого строительства, и все постройки имели смысл ритуала, который раз за разом повторял сотворение Вселенной» (А. Профита).

Однако в каждой «цивилизации с традиционным укладом», несмотря на такие определяющие константы, как почтение к святости определенного места или использование ритмов, взаимосвязей, мер и форм в связи

с астрономическим небом, священный памятник включает специфические особенности культуры определенного времени и представляет собой ее конкретное выражение.

С этой точки зрения в средневековом соборе можно уловить совпадение христианской веры, в которую входит письменное наследие Откровения, евангелический план епископов, темы, близкие народным верованиям, с формами знания того времени, как в своих официальных аспектах, так и в виде оккультного знания, защищенного тайной.

Как и по отношению к образу Девы Марии, можно проверить этот удивительный культурный синтез в отношении образа **Иисуса**. Сын Божий, как сказано в *Евангелиях* и церковном Символе Веры, предмет народного поклонения, к которому присоединяются также легенды и апокрифические сказания, Иисус есть также Господь, как считал философ Скот Эуригена (середина IX в.), «природа которого не перестает творить себя в природе сотворенной, в которой живет мир, с устрашающей силой. Для того чтобы снова соединиться с ним, снова стать подобным ему, человеку, этой податливой материи, которая понемногу освобождается от своей тяжести, от своих желаний и от своего земного облика, чтобы вернуться к вечности, предстоит совершить ряд «возвращений» или очистительных изменений»



Тема поиска, как материального, так и духовного, и преодоления испытаний, которые за-

трудняют продвижение, — основная тема в легендах, посвященных средневековым рыцарям.



Изображение святого в одежде паломника, который подкрепляется едой, отдыхая после тяжелого пути.

(А. Фосийон). Таким образом, Иисус мог стать в некоторых течениях оккультизма космическим, солнечным и звездным откровением, и «светом Господа», торжественно прославленным в готических соборах, который можно связать с первозданным светом всей полноты жизни.

Этот двойственный смысл не мешает уловить в великом расцвете соборов **объединенное послание**, предназначенное как для людей Средневековья, так и для современного человека: особое положение человеческого существа между Землей и Небом

заставляет его выбирать направление, которое позволило бы ему ориентироваться в «лесе символов», куда он погружен. Поиск правильного пути – это необходимость для человека-скитальца (*homo viator*) в непрерывном движении к Спасению.

Путь долг и труден, но из бесчисленных испытаний, выпадающих верующему, он получает духовную пищу, которая помогает ему продвигаться к цели.

Собор ясно указывает на нее наравне с великим, современным ему мифом о Граале.



Указатель

- А**
Адам 56, 57
Алигьери, Данте 64, 71, 72, 78
Альберт Великий 112
Амвросий, св. 47, 111
Амьен, лабиринт 104
Амьен, собор 88, 97, 105, 106, 108
Ариадна 104
- Б**
Байо, собор 88
Бамберг, собор 23
Бернар, св. 8, 69, 72, 112, 113, 121
Бингенская, Хильдегарда 71
Бретань 41
Бурж 10
- В**
Вазари, Джорджо 12
Везель, собор 14, 15, 108
Великое Деся(ла)нис 96-97, 98, 121
- Г**
Георгий, св. 24
Геракл 73
Гирландина, Ла 17
Грааль 54, 66, 89, 95, 120, 125
- Д**
Де Молэ, Жак 117
Дедал 90, 104, 105
Джотто 116
Долина Чудес 42
Доре, Гюстав 39, 64, 74
- Дюби, Жорж 13, 32
- Е**
Евклид 47
- Ж**
Жизор, замок 117
- З**
Зодиак 27, 64, 67, 68, 69, 73, 78, 79, 96, 101, 102, 108
- И**
Иероним, св. 81
Иерусалим 89, 91
Иоанн, св. 27
Ириней, св. 81
Исида 64, 82, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121
Исмерия 115, 118
- К**
Кааба 42
Каббала 93, 106
Каридвен 119, 120
Каридвен 120
Кибела 64, 79, 82, 114
Клерво, аббатство 8
Климент V 33
Клюни 8, 108
Клюни, аббатство 8, 70
Конк, собор 15
Кремона, собор 81
- Л**
Лан, собор 17
Ландсбергская, Герарда 55
Ле Пюи, собор 15
- Либфрауенкирхе (Трир) 52
Личфилд, собор 95
Луг-Беленус, гора 54
- М**
Маврикий, св. 103
Масонство 34, 35, 53, 93
Мастера-Комацин 9
Мец, собор 11
Милан, собор 43, 47
Минотавр 104
Михаил, св. 24, 54, 55, 88, 103
Модена, собор 17
Мон Белен 54
Мон-Сен-Мишель 120
Мон-Сен-Мишель, аббатство 54
Монсеррат 121
- Н**
Никся, Собор 37
Нотр-Дам (Амьен) 97, 98
Нотр-Дам (Дижон) 110
Нотр-Дам (Ле Пюи) 118
Нотр-Дам (Париж) 67, 96, 97, 98
Нотр-Дам (Реймс) 12, 110
Нотр-Дам (Рокамедур) 118
Нотр-Дам (Руан) 98
Нотр-Дам (Санлис) 118
Нотр-Дам (Шартр) 60, 67, 88, 101
Нотр-Дам-де-Конфессьон (Марсель) 118
Нотр-Дам-де-Лиесс 115
Нотр-Дам-де-ля-Сигте (Кэмпер) 118



- О**
Овидий 72
Осер, собор 88
Осирис 84, 85, 86, 114, 115, 121
Отен, собор 27, 108
Oiw 119
- П**
Парма, собор 37
Пиза, собор 73
Пифагор 70
Платон 46, 51, 61, 66, 70, 76
Плотин 61
Пуатье, собор 88
- Р**
Рамсес I 73, 74
Реймс, собор 13, 88, 90
Руан, собор 18
- С**
Сан-Джованни, баптистерий 47
Сан-Дзено, базилика (Верона) 38, 64
Сан-Кугат, монастырь (Барселона) 72
Сан-Марко (Венеция) 41, 80, 85
Сан-Мартино (Циллис) 109
Сан-Миниато (Флоренция) 101
Сан-Феделе, базилика (Комо) 9
Санс, собор 88
Санта-Мария-ин-Трансверсе (Рим) 20
Сант-Амброджо, базилика (Милан) 31, 94
Саньяго-де-Компостелла 14, 15
Сен-Бенуа-сюр-Луар, аббатство 100
Сен-Блез (Виши) 118
Сен-Дени, аббатство 62, 63
Сен-Дени, королевское аббатство (Париж) 63
Сен-Дени, собор 32
Сен-Жан (Лион) 66, 67, 78
Сен-Жюльен, собор (Ле Ман) 61
Сен-Кентэн, собор 88
Сен-Лазар (Отен) 85
Сен-Лоран, капелла, собор (Страсбург) 75
Сен-Пьер, собор (Муасак) 57
Сен-Пьер-э-Сен-Поль, собор (Труа) 33
Сен-Реми, церковь (Реймс) 120
Сен-Грофим (Арль) 84
Сент-Урбэн, собор (Труа) 33
Сент-Уэн, церковь (Мец) 28
Сент-Шапель 98
Сент-Этьенн, собор (Бурж) 10, 31, 60, 103, 121
Сент-Этьенн, собор (Мец) 62, 67, 119
Сен-Уэн, собор (Руан) 61
Сен-Фиакр, (Ле Фуэ) 83
Сито 8
Скот Эуригена 124
Скровеньи, капелла дельи (Падуа) 116
Стоунхендж 41, 44
Страсбург, собор 20, 22, 76, 79, 82
Стрелец 73, 74
Суасон 117
- Т**
Тамплиеры 12, 33, 46, 117
Тессей 104, 105
Тулуза, собор 15
- Ф**
Фома Аквинский, св. 101
Фонтанэ, аббатство 108
Фосийон, Анри 26, 52, 62, 124
Фулканелли 88, 94, 95, 97, 98, 121
- Х**
Хирон 73
Хлодвиг 120
Храм Соломона 40, 46
- Ц**
Цистерцианцы 12, 102
- Ш**
Шартр, лабиринт 88, 89
Шартр, собор 16, 18, 29, 35, 45, 46, 92, 102, 108, 122
- Э**
Элиаде, М. 54
Эриду 40
- Ю**
Юллан Госпитальер, св. 18
Юнг, Карл Густав 78
- Я**
Янус 76

Научно-популярное издание
Серия «Тайны истории»
Тайны соборов, или Соборы тайны

Перевод с итальянского *Т.Н. Григорьева*
Редактор *Л.М. Малова*
Корректор *Л.М. Малова*
Выпускающий редактор *О.Е. Цветкова*
Компьютерная верстка *О.М. Евланова*

По вопросам оптового распространения обращаться в коммерческий отдел,
по вопросам размещения рекламы в книгах Издательства «Ниола-Пресс»
обращаться в отдел рекламы и маркетинга: (495) 626-46-55

По вопросам розничных продаж обращаться в фирменный магазин по адресу:
г. Москва, Шарикоподшипниковская ул., 32.
Тел.: (495) 675-49-79, 675-59-29;
e-mail: taiskniga@niola-press.ru

Налоговая льгота – общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

Формат 84 × 108/32
Бумага мелованная пухл. Гарнитура Gaslon
Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,72

Издано при участии ООО «Издательского дома “Вече”»

Издательство «Ниола-Пресс»
115193, Москва, 7-я Кожуховская ул., 18
Тел.: (495) 626-45-55
e-mail: inform@niola-press.ru
<http://www.niola-press.ru>

Отпечатано в Словакии

Приглашаем
совершить увлекательное
путешествие в таинственный мир
готических соборов, который полон
скрытой символики. Соборы —
«энциклопедии под открытым
небом» — говорят на особом
языке с каждым посетителем.

В этих величественных
зданиях, наполненных светом
и воздухом, воплощены
знания священной
нумерологии и инженерного
искусства. Чтобы
проникнуть в их тайну,
нужно постичь то, что
скрыто за «знаком».

ISBN 978-5-9533-2579-0



9 785953 325790

