

“ВОТ ТАЙНА СВОДОВ СИХ...”:  
СРЕДНЕВЕКОВЫЙ СИМВОЛИЗМ И ГОТИЧЕСКИЙ СОБОР  
У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Светлана Титаренко*

...в готическом творчестве, в Страсбургском, в Аахенском, в Кельнском и Реймском соборах напечатлелись в камне боренья души Августина; <...> соборы – каркасы души Августина: себя сознающей души (Андрей Белый. *Кризис культуры*)

Символизм средневекового готического собора волновал многих современников Вяч. Иванова, таких, как Н. Бердяев и В. Розанов, А. Блок и М. Волошин, А. Белый и Эллис (Л.Л. Кобылинский). Влияние этого архитектурного образа как христианского символа на мышление и творчество поэтов и мыслителей начала XX века еще недостаточно изучено.<sup>1</sup> Публикуя текст незавершенной книги Волошина “Дух готики”, план которой сложился в 1913 году, А. Лавров отмечает, что для поколения символистов готика – “зримый, выразительный символ порыва к запредельному, манифестация свободного творческого духа, преодолевающего власть косной, неорганизованной материи”.<sup>2</sup> Понимая готический собор как энциклопедию средневековой культуры, Волошин ставил себе задачу “прочитать” готический собор “от портала до самого острия стрелки...”.<sup>3</sup> Указывая на аллегорический характер средневекового искусства, он писал, что современный символизм “уводит от алле-

---

<sup>1</sup> См.: Лавров А. “Дух готики” – неосуществленный замысел М.А. Волошина // Лавров А. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., Прогресс-Плеяда, 2007. С. 303-329; Титаренко С. Религиозный символизм готического искусства в поэзии Александра Блока // Русская словесность. 5. 2021. С. 82-89.

<sup>2</sup> Лавров А. “Дух готики” – неосуществленный замысел М.А. Волошина. С. 303-304.

<sup>3</sup> Волошин М. Дух готики // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 2: Проза 1900-1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / Под общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. М., Эллис Лак, 2008. С. 650.

гории” в глубину символического смысла, так как является выражением платонизма и “предполагает *соответствие* различных планов мира”, поэтому именно он может стать ключом к истолкованию “знаков” готического собора, “закрытого” от понимания XVII и XVIII веками – “веками разума и логики”.<sup>4</sup>

По мысли историков культуры П. Бицилли и Л. Карсавина, современников Вяч. Иванова, стрельчатые своды и вертикализм купола готического собора являются выражением христианского символизма и иерархизма средневекового сознания, поэтому готический собор воплощает в абстрактной архитектурной системе сводов и купола идею бесконечного стремления к Богу.<sup>5</sup> “Это ключ свода”, – писал П. Бицилли.<sup>6</sup> Поэтому при анализе истоков этой архитектурной формы принято отсылать не только к истории храмового зодчества, но и к теологии, схоластике и учению о “Небесной Иерархии” Дионисия Ареопагита.<sup>7</sup> Истолкование темы знаковости готического собора в философии искусства и поэзии Вяч. Иванова дает возможность приблизиться к пониманию того, в чем заключается “тайна сводов сих...”, говоря словами из его ранней поэмы “Ars Mystica” (1889), позволяет учесть некоторые еще недостаточно изученные источники его поэзии и теории религиозного символизма. Мы хотели бы показать, что поэт создает модель визуального восприятия готического собора как христианского символа “возрастания” души человека и ее преображения в мистическую Церковь на основе принципов теургии и категорий “внутренняя форма”, “восхождение” и “нисхождение”.

Образ храма (собора/церкви) – одна из важнейших тем жизни и творчества Вяч. Иванова. Мы лишь наметим отдельные ее аспекты. Поэтику античного храма как “поэтический аналог произведения зодчества” в творчестве Иванова исследовала Гр. Бобилевич, показав, что это был на рубеже веков проект построения новой синтетической культуры. Она считает, что “тема храма в текстах Иванова определяет их пространственную структуру с лежащими в ее основе двумя идеями – собирания пространства в единый центр, которым является храм (равно реальный

---

<sup>4</sup> Волошин М. Дух готики. С. 651-652.

<sup>5</sup> Карсавин Л. Символизм мышления и идея миропорядка в Средние века (XII-XIII вв.) // Научный исторический журнал. 2. 1913. С. 10-28; Бицилли П. Элементы средневековой культуры. СПб., Мифрил, 1995. С. 93.

<sup>6</sup> Бицилли П. Элементы средневековой культуры, цит., с. 89.

<sup>7</sup> Панофски Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб., Азбука-классика, 2004.

и символический) и соединения пространственного с духовным, священным – сакрализация пространства”<sup>8</sup>. Храм как многозначный образ-символ привлекал поэта и как историка античности, и как христианского мыслителя. От реальных образов храмов античности, христианского Средневековья и православных храмов византийской традиции он шел к созданию образов мистической Церкви как в поэзии, так и в книге-исследовании “Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика” (1932) или в “Повести о Светомире царевиче” (1928-1949).

Рассматривая символизм готического и православного храмов, Н. Бердяев выразил мысль, что “в православии иерархический принцип не играет такой роли и не руководит так душами. <...> В храме готическом чувствуется вытягивание человека к Божеству, в храме восточно-православном – распластание человека и схождение Божества”<sup>9</sup>. Поэтому символизм готического собора имеет свою специфику.

Для нашего анализа представляют интерес такие статьи Вяч. Иванова, как “Символика эстетических начал” (1905), “Две стихии в современном символизме” (1908), “О Верлене и Гюисмансе” (1909) и визуальные образы некоторых его стихотворений и поэм “Ars Mystica” (1889) и “Человек” (1915-1919). Важны исследования по философии искусства, которые близки идеям Вяч. Иванова, как например, книги его современников М. Дворжака (“История искусства как история духа”, 1924) и Э. Панофски (“Idea”, 1924), которые, как и у теоретика русского символизма, основаны на использовании религиозно-философских категорий применительно к анализу искусства.

Чтобы понять природу исканий Вяч. Иванова, нужно рассмотреть не только его статьи по теории символизма или поэтические произведения, но и некоторые источники, которые были важны для его философии религиозного искусства в ранний период творчества (1880-е гг.) и в период расцвета символизма (1900-1910-е гг.).

В.М. Жирмунский в книге “Немецкий романтизм и современная мистика” (1914) указывал, что в Англии в конце XVIII века впервые была произведена переоценка понятий “средневековый” и “готический”, и этот интерес нашел продолжение в Германии, где начинается период

---

<sup>8</sup> Бобилевич Гр. Ивановская поэтика греческого храма // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симпозиума, Вена 1998 / Ред. С. Аверинцев, Р. Циглер. Fr. a. Main, Lang, 2002. С. 275.

<sup>9</sup> Бердяев Н. Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса) // Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., Правда, 1989. С. 243-244.

бурного “средневекового возрождения”.<sup>10</sup> Именно с И.В. Гете и его статьи “О немецком зодчестве” (1773), посвященной архитектору Страсбургского собора Э. фон Штейнбаху, утверждается принципиально новый взгляд на природу визуального образа готического храма. Его архитектура начинает трактоваться через призму отражения живой природы и христианского сознания. Одной из задач строителей готического собора, по мнению Гете, было возведение здания, подобного и вавилонской башне, и “древу господню”.<sup>11</sup> Ф.В. Шеллинг вслед за Гете обозначил поворот к религиозному мистицизму в восприятии образа готического собора. В “Философии искусства” (1802-1803) он вслед за Гете сравнивает готический собор с растущим живым деревом, имеющим корни, ствол и ветви. Ф. Шлегель, как и романтики, считал готическое зодчество воплощением “бесконечного простым воспроизведением богатства природы”, а высшим его законом – “идеи и таинства христианства”.<sup>12</sup>

С искусством готических соборов Вяч. Иванов впервые познакомился в Германии в 1886 году, куда приехал для учебы в Берлинском университете. В “Автобиографическом письме” к С.А. Венгеру (1917) он писал, что здесь он впервые “увидел и прирейнские замки, и готические соборы...” (II, 16). В его личном архиве среди набросков прозаических текстов содержится открытка с изображением готического храма.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 119.

<sup>11</sup> Гете И.-В. О немецком зодчестве // Гете И.-В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Об искусстве и литературе / Под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. М., Художественная литература, 1980. С. 2.

<sup>12</sup> Шлегель Ф. Основные черты готического зодчества // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. М., Искусство, 1983. С. 259-260.

<sup>13</sup> Вяч. Иванов, Тетрадь стихотворений и прозаических этюдов 1887 года, Ф. 109, Картон 1, Ед. хр. 33. Л. 10.



Открытка с изображением готического собора.  
Вяч. Иванов, Тетрадь стихотворений и прозаических этюдов 1887 года.  
Ф. 109, Картон 1, Ед. хр. 33, л. 10

Интерес начинающего поэта к готическому храму в юношеский период зафиксирован в записных книжках 1888-1889 годов, где указано: “Кельнский собор”, “Романский и готический стили”.<sup>14</sup> Замысел отразился в наброске стихотворения “Я Бога ждал, в восторге замирая...”, имеющем несколько вариантов заглавий: “Кельнский собор”, “В готическом соборе” и др. Этот набросок опубликован Н.В. Котрелевым, который определил его как “рождение мистического дискурса” и датировал первый вариант 1886 годом. Стихотворение было показано Д.М. Дмитриевской В. Соловьеву, так как поэт готовил его для опубликования, но замысел остался недо воплощенным.<sup>15</sup>

Смысл стихотворения является загадочным, так как вместо Богоявления Христа происходит неожиданное видение Девы Марии с младенцем (Мадонны и Спасителя). Этот визионарный образ ускользает, устремляясь ввысь, как и колонны, и своды собора. Собор оказывается пустым. Н. Котрелев объясняет этот неожиданный финал волновавшей Иванова темой “неведомого Бога” и переживанием образа “Сикстинской Мадонны” Рафаэля,<sup>16</sup> что, безусловно, важно. Но это отражает и поиски поэтом Христа, который был главным героем его поэм “Иисус” и “Легенда” в ранний период, последовавший за временем безверия и атеизма, как следует из “Автобиографического письма” (II, 13-14). Можно предположить, что видение ускользающего образа Девы Марии было вызвано и готической устремленностью купола ввысь, “втягивающего” зрителя в мистическое пространство свода изнутри, как например, в поэме “Ars Mystica” (1889), которая основана на постижении символизма готического собора.

Написанию поэмы предшествовали опыты создания прозаического наброска “Осенние мысли” (1887), в котором нашли отражение размышления поэта об архитектуре романского и готического храмов. В романском храме он видит предвосхищение готической идеи, понимая его как замкнутое пространство: здесь “круглые тяжелые арки”, “длинные порталы”, которые подпирают “крутые колонны на базах с капителями”, “высокая башня с полукруглыми нишами”, напоминающими молитву

---

<sup>14</sup> *Иванов Вяч.* <Два списка литературных замыслов из записной книжки 1888-1889 гг.> / публ. Н. Котрелева и И. Фридмана // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л.А. Гогтишвили, А.Т. Казарян. М., Русское слово, 1999. С. 38.

<sup>15</sup> *Котрелев Н.* Вяч. Иванов и Вл. Соловьев // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., Новое литературное обозрение, 2009. С. 331-338.

<sup>16</sup> *Котрелев Н.* Вяч. Иванов и Вл. Соловьев. С. 340-342.

“угрюмого монаха”.<sup>17</sup> Если романский храм, по его мнению, это молитва монаха-аскета на пути к прозрению, то готический храм вызывает “экстаз”:

Но это долгое созерцание привело его к экстазу, и экстаз этот был велик, как элементы брожения, его породившего. Это было вдохновение гения. Он, монах-аскет, вдруг почувствовал восторг. Земные предметы скрылись от него. Причудливые арабски изгороди, которую мир создал перед ним, чтобы заградить божественный свет, пали сами собою. И вот он увидел этот свет, который струился, переливаясь из цвета в цвет, от престола Божия. И он простер руки, простерся весь по направлению к этому свету, к небу и созвал братьев и учеников, и они простерлись все вместе, подняв руки к небу.

Так вкусили они великую гармонию, и душа их была привлечена Богом, и поднялись вместе наверх <...>, и тела превратились в камни – во Славу Божию. Так возник готический храм.<sup>18</sup>

В “Автобиографическом письме” Вяч. Иванов говорит, что в 1889 году он написал поэму “*Ars Mystica*” “о теургической задаче искусства с характеристиками и Гесиода, и древнего синкретизма, и искусства катакомб, и романских церквей, и готического стиля...” (II, 18). Синтезируя традиции христианства с идеями теургии и всеединства В.С. Соловьева, изложенными в его сочинениях “История и будущность теократии”, “Критика отвлеченных начал”, “Философские основы цельного знания”, с которыми Иванов был знаком уже в 1880-е г.,<sup>19</sup> он создает проективную модель искусства, которая связана у него с идеей мистической церкви. Например, в письме из Берлина к А. Дмитриевскому, которому была посвящена поэма “*Ars Mystica*”, в 1888 году он утверждал, что идея церкви В. Соловьеву “рисуетя как развитие Феократии”, “учение о церкви заслуживает всяческого внимания”, “я был поражен величием и гениальностью идеи церкви, которая заключается уже в Евангелии”.<sup>20</sup>

Образ готического собора Иванов создает в поэме “*Ars Mystica*” в форме толковательного экфрасиса, выявляющего его символический смысл. Толковательный экфрасис, по мнению В.В. Бычкова, в развитии христианского символизма “стал одной из главных форм выражения собственно средневековых представлений об искусстве”.<sup>21</sup> В поэме эк-

<sup>17</sup> Иванов Вяч. Осенние мысли / Публ. С. Титаренко // Символ. 53-54. 2008. С. 66.

<sup>18</sup> Там же. С. 67.

<sup>19</sup> Об этом говорится в комментариях Н. Котрелева к “Интеллектуальному дневнику” Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 56-57.

<sup>20</sup> ОР РГБ, Ф. 109, (9.30). Л. 2 об.

<sup>21</sup> Бычков В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. М., Мысль, 1992. С. 60.

фрасис готического храма представлен в форме видения как перехода от реального к сверхреальному (“реальнейшему”). Это визионарный образ – теофания. Визионарный образ воплощает в оптическом образе данную в ощущениях идею бесконечного купола, устремленного вверх, а пронизывающий пространство божественный свет понимается как вершина “небесной иерархии”.<sup>22</sup> Он символизирует преображение душ верующих: “Преграда дольная не связывала зора; / Не крыла пелена небесного простора; / С престола божия струился сладкий свет / Волнами радуги, меняющими цвет... / <...> Соделались тела камнями в славу Бога / И вид восприняли небесного чертога... / И на земле возник готический собор. / Учила так мечта недоуменный взор: / Вот тайна сводов сих, стремительно нестройной / Толпою рвущихся, в гармонии спокойной / Застывшей в небесах; людских услада глаз...”<sup>23</sup> Семантику готического храма поэт трактует, как и в стихотворении “Кельнский собор”, на основе динамики символического восхождения к сверхчувственному. В отличие от античного храма, обладающего красотой и гармонией телесного образа, что показала Гр. Бобилевич,<sup>24</sup> готическое пространство обладает особой функцией ритуальности – устремленностью от телесного к бестелесному. Поэтому не случайно в поэме возникает мистическое видение Собора как Церкви, строящейся из камней-душ верующих, которое восходит к древним апокрифам.<sup>25</sup>

Вместе с тем и в отрывке “Осенние мысли”, и в поэме “Ars Mystica” нельзя не заметить влияния на Вяч. Иванова статьи Гете “О немецком зодчестве”. И Иванов, и Гете используют жанровую форму “прогулки”, оба описывают восторг и восхищение. У Гете, как и у начинающего поэта, лицезрение собора венчается видением “небесной благодати”:

И как же я был поражен, когда к нему приблизился. У меня дух захватило от его целостности и величия. Собор состоял из тысяч отдельных, гармонически сочетавшихся частей, он приводил в восторг и восхищение, но постигнуть, объяснить его себе было невозможно.

Так будто бы бывает при лицезрении небесной благодати. Как часто я снова приходил сюда приобщиться этой небесно-земной радости, объять мощный дух наших старших братьев в их творениях!<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Сочинения, СПб., Алетейя, 2003. С. 37.

<sup>23</sup> Иванов Вяч. *Ars Mystica* / Публ. и ком. С. Титаренко // Символ. 53-54. 2008. С. 50-51.

<sup>24</sup> Бобилевич Гр. Ивановская поэтика греческого храма. С. 277-278.

<sup>25</sup> Согласно апостольской традиции, “и сами, как живые камни, устройте из себя дом духовный” (I Пет 2, 5).

<sup>26</sup> Гете И.В. О немецком зодчестве. С. 4.



Поэтому в ранний период готический собор был осмыслен поэтом в русле традиций христианской эстетики с опорой на немецкую романтическую философию и сочинения Гете. В русле традиции Гете и немецких романтиков могло сложиться представление о нем как о “живом искусстве”. Оригинальность взглядов Вяч. Иванова заключается в поисках модели нового религиозного искусства, основанного на синтезе христианских представлений с принципами мистической философии В. Соловьева. “Истинная, цельная красота, – писал Соловьев в работе “Философские начала цельного знания” (1877), – может, очевидно, находиться только в идеальном мире *самом по себе*, мире сверхприродном и сверхчеловеческом”.<sup>27</sup> В этом плане поэма представляет большой интерес, являясь, по сути, первой попыткой создания Вяч. Ивановым универсалистской утопии преображения и спасения человека и человечества, манифестацией эстетических эсхатологических пророчеств на основе понимания символической природы готического собора, который отличается от античного устремленностью к сверхчувственному.

С точки зрения учения Аристотеля, изложенного им в трактате “О душе”, архетип готического храма становится в восприятии Вяч. Иванова “чувственной формой”, которая как “logos” на восковой табличке запечатлевается в сознании.<sup>28</sup> О.А. Шор писала, что понятие “форма” у Вяч. Иванова нужно трактовать в аристотелевском смысле (I, 225). Вместе с тем необходимо учитывать и средневековые неоплатонические теории.

“Внутренний образ” или “внутренняя форма” архитектуры готического собора воплощает динамику становления христианской души как движения “вверх”, так как обозначает стремление “отрыва” христианского мышления от телесности. В. Соловьев в статье “Об упадке средневекового мирозерцания” (1891) писал, что понимает под средневековым мирозерцанием “двойственный полуязыческий и полухристианский строй понятий и жизни”, а “сущность истинного христианства есть перерождение человечества и мира в духе Христовом, превращение мирского царства в Царство Божье (которое не от мира сего)”, сравнивая этот процесс с долгим ростом дерева и созревaniem зерна.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Соловьев В. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А.Ф. Лосева, А.В. Гулыги. М., Мысль, 1988. С. 152.

<sup>28</sup> Аристотель. О душе // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / Ред. и авт. предисл. В.Ф. Асмус. М., Мысль, 1976. С. 421.

<sup>29</sup> Соловьев В., Сочинения: в 2 т., т. 2, цит., С. 339.

Для интерпретации архитектурной формы готического собора будет значимым такое понятие неоплатонической эстетики, как “внутренняя форма” или “лежащая в основе форма” (“*forma substantialis*”), как пишет М. Дворжак. Это понятие, по его мысли, “шло из неоплатонической философии и было перенесено в христианское мировоззрение от Августина до Фомы и далее, постоянно углубляясь и развиваясь...”<sup>30</sup> Понятие “внутренней формы” было значимо для философии искусства Вяч. Иванова.<sup>31</sup> Исследователями показано, что ее обозначение словами “*forma formans*” из статей Иванова 1930-1940-х годов (“Мысли о поэзии” и “*Forma formans* и *forma formata*”) восходит к его символистским эстетическим концепциям 1908-1914 годов, возникшим в том числе и в результате знакомства с христианским неоплатонизмом через посредничество трудов Е. Аничкова, а формирование этого понятия имеет сходные параллели с концепциями Э. Панофски, высказанными им в книге “*Idea*” (1924).<sup>32</sup> Как писал Панофски, “для мышления средневековья было непреложным то обстоятельство, что художник создает образы, исходя если и не из идеи в собственном, метафизическом смысле, то, во всяком случае, из некоторого внутреннего представления формы, или “псевдоидеи”, предшествующей произведению”.<sup>33</sup>

Разрабатывая теорию символизма, Вяч. Иванов подчеркивал роль средневекового неоплатонизма и мистического реализма как “анагогический завет” средневековой эстетики, которая пришла на смену идеализму и эстетизму античного искусства. В статье “Две стихии в современном символизме” (1908) он писал: “Средние века были, по преимуществу, порой искусства ознаменовательного. Религиозное мирозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм, определяло место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия. Соборы выросли поистине как некие “леса символов”” (II, 543). Он определяет в этой статье теургическую задачу искусства, которое “прикасается к области религии”, обращая внимание на то, что готическое зодчество может быть истол-

<sup>30</sup> Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. с немецкого А. Сидорова и др.: под общей редакцией А. Лепорка. СПб., Академический проект, 2001. С. 76.

<sup>31</sup> См. об этом: Гидини М. Понятие “внутренняя форма” у Вячеслава Иванова // *Cahiers du Monde Russe* XXXV. 1-2. 1994. С. 81-90.

<sup>32</sup> См.: Петров В. Философско-эстетические взгляды Вяч. Иванова в эссе “*Forma Formans* и *Forma Formata*” // *Studia Litterarum*. Т. 4. № 2. 2019. С. 228-251.

<sup>33</sup> Панофски Э. *Idea*: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н. Попова, СПб., Андрей Наследников, 2002. С. 41.

ковано как начало “земного воплощения”: “Этими художниками владела религиозная идея. Но когда Вл. Соловьев говорит о художниках будущего, <...> – он ставит этим теургам задачу еще более важную...” (II, 538).

В “Спорадах” (1908) Вяч. Иванов указывал на горизонтальность образа “позвоночного хребта” как членения каменных зданий античности и их зооморфизм, “идеальная линия которого соединяет вершины противоположащих фронтонных треугольников...” (III, 118). По его мысли, “представители раннего Возрождения в искусстве еще продолжали средневековые поиски красоты небесной, Афродиты Урании” (II, 544). Ее воплощение – вертикаль – движение от античной телесности – к идее духовной сакральности. В системе религиозной христианской эстетики Вяч. Иванова восхождение становится важнейшим теургическим принципом. В статье “Символика эстетических начал” (1905) он высказал свое понимание принципа восхождения на основе анализа вертикали как основы природных и архитектурных форм:

Взмывший орел; прынувший вал; напряжение столпное, и башенный вызов; четырехгранный обелиск, устремленный к небесной монаде, – суживающийся в меру взлета и преломляющийся в верховной близости предельного; таинственные лестницы пирамид, с четырех концов земли возводящие к единой вершине; “sursum corda” горных глав, – незыблемый побег земли от дольного, окаменелый снеговым осянным престолом в отрешенном торжестве последнего достижения, – вот образы того “возвышенного”, которое взывает к погребенному я в нас: “Лазаре, гряди вон!” – и к ограниченному я в нас заветом Августина: “Прейди самого себя” (“transcende te ipsum”) (I, 823).

На вершинах восхождения, как пишет далее Иванов, “совершается видимое изменение”, “душу пронзает победное ликование, вещая радость запредельной свободы”, это *восхождение* как религиозный теургический принцип, выводящий за пределы эстетики к мистической тайне антиномии красоты и трагедии отъединения (I, 823-824). Здесь он видит и принцип дионисийского экстаза, и платоновский “Эрос Невозможного”, но мыслит разрешение трагедии в нисхождении, находя его отражение в образах “греческого портика” и “пирамидальной группы Рафаэля”, так как “красота христианства – красота нисхождения” (I, 826-827).

Развитие идеи “внутреннего человека”, на котором основано учение Августина, было результатом “нисхождения” к глубинам христианского сознания как поиска центра сокровенной мистической религиозной жизни, на что и намекал Андрей Белый в статье “Кризис культуры”

(1920), указывая на то, что европейские готические соборы знаменуют “боренья души Августина”.<sup>34</sup> Идеализм готического собора, опиравшийся на спиритуализм христианской веры, как “возвышение телесного мира”, по словам М. Дворжака, происходил не только от чувственного к духовному, “но наоборот, от духовного и при этом в первую очередь от надмирно духовного к чувственному...”<sup>35</sup>

Эстетику раннего Возрождения (готического проторенессанса) А.Ф. Лосев также считает воплощением готической идеи становления сверхчувственного начала в архитектуре соборов, так как мастеров готики интересовало, по его мысли, “именно субъективное состояние верующей души, восходящей из дольного мира в горний”, и в этом плане “готика стала как бы синтезом романского стиля и стиля византийской иконописи”.<sup>36</sup> Он называет готическую эстетику эстетикой восхождения, анализируя сочинения Бонавентуры, Альберта Великого, Фомы Аквинского, и пишет, “что и в изложенных у нас выше философско-эстетических теориях XIII в., несомненно, есть нечто готическое. Бонавентура с его учением о восхождении – это, несомненно, самая настоящая готическая эстетика. <...> Самое учение о форме, которая только в абстракции отлична от материи и только в абстракции отлична от божественного разума, всегда содержало в себе, по крайней мере в XIII в., эту вертикальную устремленность ввысь с обестелесниванием материи и с бесконечным становлением ввысь”.<sup>37</sup>

Большой интерес для нашего анализа представляет такой малоизученный источник, как сочинения французского писателя Ж.К. Гюисманса (*Joris-Karl Huysmans*, 1848-1907). Речь идет об эссе Вяч. Иванова “О Верлэне и Гейсмансе”. Оно было закончено им в 1908 г. и опубликовано в книге “По звездам” (1909) как приложение к статье “Две стихии в современном символизме”.

Причина интереса Иванова к сочинениям Гюисманса могла заключаться не только в связи с формированием теории реалистического символизма, принципов синэстезии и оккультного познания мира, но и по причине обращения французского писателя к католицизму, так как он сделал готический собор в своих романах, таких, как “На пути” (“*En route*”, 1895), “Собор” (“*La Cathédrale*”, 1898) и других, местом религи-

<sup>34</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 269.

<sup>35</sup> Дворжак М. История искусства как история духа. С. 74.

<sup>36</sup> Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978, С. 186.

<sup>37</sup> Там же. С. 187.

озного посвящения. В 1892 году он совершил переход в католичество. В эссе “Утонченная Фиваида” (1913) Н.А. Бердяев, ссылаясь на статью Иванова о Гюисмансе, пишет, что “никто еще не проникал так в литургические красоты католичества, не истолковывал так готики”.<sup>38</sup> Он, как и Вяч. Иванов, исследует религиозную драму писателя, который обратился к мистике соборов, чтобы отрешиться от уродливой культуры современности и описал переход “одинокой души к католичеству”, “а последние его книги “La Cathédrale”, “L’Oblat”, “Sainte Lydwine de Schiedam” – уже настоящие католические книги”.<sup>39</sup>

Вяч. Иванов вслед за Гюисмансом выделяет понятие “готическая душа”.<sup>40</sup> Анализируя книгу о Верлене, составленную Гюисмансом,<sup>41</sup> он пишет, что французскому писателю удалось понять обращение души Верлена к религии и “средневековью” и уловить среди своих “ультра-декадентских причуд” главное: он “показал впервые под лупою своей возвышенной чувствительности, тончайшие ткани готической души, касается ли он поздней римской литературы или средневекового зодчества...” (II, 564).

Понятие “готическая душа” стало обозначением стремления к преодолению саморазрушения и символом устремленности души в сферу божественного. Например, в романе Гюисманса “Собор” изложено восторженно-чувственное визуальное и сенсорное восприятие символизма готического собора в Шартре как возвышение одинокой души.<sup>42</sup> По мысли Бердяева, эта книга представляет собой “замечательное ученое исследование готики, католической литургики и мистики”.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Бердяев Н.А. Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса). С. 238.

<sup>39</sup> Там же. С. 232.

<sup>40</sup> См. в эссе Ж.-К. Гюисманса “Три примитива” (“Trois Primitifs. Les Grönwald du Musée de Colmar. Le maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Mein”, 1905). Романы “Послушник”, “Наоборот” и “Собор” упоминаются в рецензии М.М. Замятниной (Весы, 1904, № 12, с. 66). Иванов мог быть знаком и с другими сочинениями писателя. В его библиотеке было несколько книг писателя на французском языке: “En route”, “Les foules de Lourdes”, “Trois Églises et trois Primitifs” <Paris, 1908> и другие. См.: Обатнин Г. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa Orientalis. Vol. XXI, 1-2. 2002; Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией: VIII междунар. конф. (28 окт. – 1 нояб. 2001, Рим): в 2 т. / A cura di Andrei Shishkin. Salerno, Università di Salerno, 2002. С. 261-343, № 601, 636, 675, 984, 1509.

<sup>41</sup> Verlaine P. Poésies religieuses / Préface de K.J. [J.K.] Huÿsmans. Paris: Messein, 1904.

<sup>42</sup> Гюисманс Ж. К. Собор. Москва: Энигма, 2012.

<sup>43</sup> Бердяев Н.А. Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса). С. 241.

Указывая на то, что книги Гюисманса незаменимы для тех, “кто хочет изучить католичество в тончайших его изгибах”, Бердяев сетует, что у французского писателя “есть *индивидуальное* религиозное чувство, но нет *вселенского* религиозного чувства”.<sup>44</sup>

У Вяч. Иванова наоборот. Готический собор у него – это сакрализованное пространство “перехода” в сверхчувственный мир, трансформации одинокой “готической души” в соборную мистическую Церковь как союз бесплотных сил. Он считал, что цель реалистического символизма – показать в символе “соборное единение”, которое “достигается общим мистическим лицезрением единой для всех объективной сущности” (II, 552). Об этом он писал, как мы уже убедились, и в поэме “Ars Mystica”. Так как поэма при жизни Вяч. Иванова не публиковалась, возможно, что ее незавершенный текст был одним из источников финала поэмы “Человек”.

Интересен опубликованный А.Б. Шишкиным черновой финал поэмы “Человек” (видение соборности), датируемый условно 28 октября <1918?>, который соотносится с видением готического собора в поэме “Ars Mystica”:

Я видел умным взором в серебре  
 Готические стрельчатые арки,  
 Рядами возникавшие из мглы,  
 Просвеченной сияньем розоватым.  
 Из тех рядов другие выростали  
 И ввысь стремились. И хотелось мне  
 Их связь увидеть, разгадать строенье,  
 Но розовая мгла все застилала  
 Лучистой туманностью. И выше  
 Все выше рос тот лес, и в вышине  
 Был золотом пронизан и смыкался  
 Эфирным сводом...<sup>45</sup>

Важно, что в окончательном тексте Иванов снимает слово “готические”, но образ готического собора как “идея” или “внутренняя форма” перехода за границы реального в сверхчувственный мир становится основой для воплощения некоего “Вселенского храма”: “Я в храм вступил нерукотворный, / Вселенский храм многопритворный!” (III, с. 215). Возникает образ “людского собора” как разрастания живого древа религии и культуры:

<sup>44</sup> Бердяев Н.А. Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса). С. 241-242.

<sup>45</sup> Иванов Вяч. “Я видел умным взором в серебре...” / Публ. А.Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. С. 5-6.

То сон ли был, принесший на заре  
 В день праздничный душе свои подарки,  
 Иль умным взором дух воззрел горе, –  
 Видения предстали, дивно-ярки:  
 Воздвиглись пред очами в серебре  
 Воздушным строем стрельчатые арки;  
 Скрещенных дуг прорезались углы  
 Из утренней, из розовой мглы.

Над этими другие расцветали,  
 За рядом ряд, и кружевную вязь  
 В громаду стен безмерную сплетали,  
 И зданья рост я созерцал, дивясь.  
 Но видимой глаза не обретали  
 Опоры глыб. Дубравую ветвься,  
 С собой держался, мнилось, лад крылатый,  
 Туманностью просвечен розовой.

<...>

И некий нежный вихрь златым покровом  
 Меня обвеял. Из сетей сквозных  
 Озрелся я: в преображеньи новом  
 Не храм предстал, но мириад родных,  
 Людской собор, как невод, полный ловом.  
 И в сонме лиц я различал иных,  
 Что ближними моими были прежде;  
 И все сияли в солнечной одежде... (Ш, 240-241).

В окончательном варианте финала поэмы “Человек” визуальный образ готического собора (“стрельчатые арки”, “углы” “скрещенных дуг”, их “кружевная вязь”) становится “внутренней формой” метафизического роста и духовного восхождения (“все выше рос”) к мистической Церкви. “Внутренней формой” здесь могла стать идея В. Соловьева о таинстве богочеловеческого тела Церкви как невидимого союза душ. В статье Вяч. Иванова “Религиозное дело Владимира Соловьева” (1911) говорилось, что мыслитель был художником “внутренних форм” христианского мышления, что зерном его учения стало понимание того, что “невидимый союз душ составляет образующееся богочеловеческое тело”, а “Церковь есть таинство вселенской любви и свободного единения во Христе” (Ш, 301).

Архетип готического собора понимается Вяч. Ивановым как принцип непрерывного становления, “стрельчатые арки” трансформируются в “ангельские крылья”: “И что я мнил за стрельчатые дуги, / Сложеньем было духоносных крыл” (Ш, 242). Этот образ получает в финале поэмы “Человек” воплощение в мистическом образе Грааля и соединения

“Двух Градов” Августина. Символизм готического собора осознается поэтом как “переход” “за предел “заповедной””, о чем Иванов писал в статье “О границах искусства” (1913):

И стремление к этому чуду в искусстве есть стремление правое, а выход искусства в эту сферу, лежащую вне пределов всякого, доселе нам известного, искусства, выход за ограждение символов, подобных высеченным из слоновой кости башням, воздвигнутым уже на его последних окраинах и открывающим вид на моря и горы вечности, есть выход желанный и для художника, как такового, потому что там символ становится плотью, и слово – жизнью животворящею, и музыка – гармонией сфер (II, 649).

О. Шпенглер в книге “Закат Европы” (1918) выразил культурфилософское понимание готики как стиля младенческой христианской души и “фаустовской” европейской культуры, клонящейся к упадку. Он писал: “Западное готическое чувство формы, чувство одиноко блуждающей по всем далям души, избрало для себя знак чистого, не наглядного, безграничного пространства”, и “мы же, в сущности, знаем только один абстрактный элемент пространства – точку...”.<sup>46</sup> Вяч. Иванов благодаря синтезу средневекового неоплатонизма, христианской эстетики и идей теургии Соловьева трактует готический символизм собора как принцип непрерывного становления.

#### Abstract

“This is a secret of those vaults...”: medieval symbolism and gothic cathedral in Vyacheslav Ivanov’s works

A gothic cathedral is an encyclopedia of Medieval Christian culture for a generation of Russian symbolist poets. The article is dedicated to the analysis of symbolism of its architectural form, that was semantically significant for Vyacheslav Ivanov, a poet and theorist of religious symbolism. His articles about symbolism theory and poems “Ars Mystica” (1889) and “Man” (1915-1919) became materials of the analysis. It is shown that a visual image of the gothic cathedral in his works became an artistic synthesis of Neoplatonism ideas, romantic philosophy of art and Christian aesthetics. It was also based on the principles of philosophy of art that was defined by J.W. Goethe, F. W. Schelling, J.-K. Huysmans and V. Solovyov. Vyacheslav Ivanov also used such terms of Neoplatonism and Christian aesthetics as “inner form”, “ascent-descent” and cultural-philosophical idea of “gothic soul”. The philosophy of

<sup>46</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1: Образ и действительность. Новосибирск, ВО “Наука”, 1993. С. 142-143.



“absolute unity”, the idea of God-manhood and sophiology of V. Solovyov became the basis of the utopian model of his image of the gothic cathedral. He became a symbol of transformation of the individual human soul into World Soul and mystical Christian cathedral church. This artistic image is of great interest as it is an ideal of a new religious art.

Keywords: Vyacheslav Ivanov; medieval Christian symbolism; gothic cathedral; J.W. Goethe; J.-K. Huysmans; “gothic soul”; World Soul; V. Solovyov’s philosophy of “absolute unity”; mystical Christian cathedral Church; arts synthesis.