

ФЕДОРЕНКО М. О.,
м. Київ

КАТЕГОРІЇ «СИМВОЛ» («АЛЕГОРІЯ») ТА «СВІТЛО» («ЯСНІСТЬ») ЯК ВИЗНАЧАЛЬНІ СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ГОТИЧНОГО ТИПУ ДУХОВНОСТІ

Звертання до таких вершин світової естетичної і художньої культури як готика завжди зберігає актуальність для естетики. Осмислення досвіду подібних взірців духовності конче потрібне й сучасній українській культурі на її шляху до загальнолюдських цінностей.

Готика являє собою певний цілісний культурний феномен. На наш погляд, найбільш адекватно його сутність можна осягнути через категорії «символ» («алегорія») та «світло» («ясність»).

Якщо унікальна смислова структура будь-якої культурно-історичної епохи ґрунтується на певних самоочевидностях, то однією із них, найсуттєвішою, що визначає своєрідність стилю життя в середні віки, є та, внаслідок якої створений світ є дзеркалом, образом деякої трансцендентної реальностібічного, що вказує на наявність більш глибокого смислу.

Для притаманного людині середньовіччя типу мислення предметний світ не вичерпується простою наявністю. Всякий предмет і всяка подія - навіть дуже звичайні та банальні - мають особливу смислову глибину. Жодна річ не розчиняється повністю у своєму конкретному матеріальному тілі. Нема події, яка розгорталася б лише в просторі плоскої буттєвості і згасала

б повністю у своєму видимому матеріальному результаті. Всім їм притаманне більш глибоке значення у їх співвіднесеності з богом. Всі вони значать набагато більше, ніж їхня власна сутність. Сьогочасне буття речей - це синтетична єдність їх предметної наявності та їх символічної значущості, тобто вони є символами іншої, більш піднесеної та самоцільної реальності. Тому універсум - не стільки упорядкована сукупність предметів, явищ та подій, скільки невичерпний «резервуар» символів.

Видимий всесвіт не має самостійного буття та смислу. У своєму сутнісному визначенні він є розпізнавальним знаком чогось іншого. Пізнавальний знак - це лише банальний та абсолютно нефункціональний шмат дерева, каменю та металу, що сам по собі зовсім непотрібний та безглуздий. Зрозуміло, йому притаманна певна форма, колір, внутрішня структура та зміст, але онтологічно його можна виправдати лише через те, на що він вказує. Дійсний смисл винесений за межі його власного предметного буття. Він знаходиться не в його предметних властивостях, а в тих ознаках, які перетворюють банальну річ у чіткий та виразний знак. Таким чином, символ виступає у вигляді «предмета», чия смислова наповненість обумовлена його відношенням до чогось іншого, у вигляді частини, що репрезентує деяку цілісність, а також посеїбічність, спрямовану на потойбічність. Символ - одночасно і те, і інше, предмет і символ, відкритість і таємниця, банальна очевидність і метафізична глибина. «Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, що немислимі один без одного (тому що смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розпадається на свої компоненти), але й розведені між собою, в той же час породжують між собою напругу, у якій і полягає сутність символу» (Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. - Т. 6. - М., 1971. - С. 826).

Добре відомо, що світ людини середньовіччя саме такий - єдиний, але двопластовий. Тому символізм для нього - найбільш природній тип світоглядного реагування. Символізм в середні віки - не лише теологічна доктрина чи літературно-естетична форма, але й універсальний спосіб сприйняття дійсності. Символічні не лише мистецтво, філософія чи юриспруденція, а й уся буденність зіткана із символічних образів та дій. Символізм є, так би мовити, власним здоровим глуздом середньовіччя, своєрідною перспективою, виходячи із якої людина сприймає своє існування у світі.

Символічні зв'язки не нав'язані предметам та явищам

іззовні. Людина середньовіччя сприймає їх як щось абсолютно об'єктивне і обов'язкове. Предмети для неї - «пізнавальні знаки», але не тому, що вони пов'язані з трансцендентним смислом за допомогою перекинутого містка, а тому що вони реально, онтологічно є носіями властивостей існуючої дійсності. Червона троянда не просто асоціюється з кров'ю Христа, а квітка лілії - з хрестом, на якому був розп'ятий Спаситель. Вони, виступаючи як символи, у деякому смислі є кров'ю та розп'яттям. Символічне переплетення реалій у світі має не техніко-людське, а божественне походження, і в середні віки ніхто не піддає сумніву його необхідності та загальної значущості.

Як уже зазначалося, суттю символа є та напруга, що існує між двома його полюсами - предметним образом та глибинним смислом. Ця напруга породжується безперервним протиборством доцентрових та відцентрових сил, онтологічним прагненням «двох» з'єднатися і «єдиного» - розпастися до кінця на складові частини.

Прикладом тенденції до з'єднання та ототожнення може бути хліб та вино в літургійному дійстві, що являють за своєю субстанцією тіло та кров Христа. Прикладом можуть бути і сакральні предмети (наприклад, ікони), що володіють магичною силою, внаслідок чого вони стають чудотворними.

Протилежна тенденція - розрив єдиного, розрив символічних зв'язків між творінням та творцем. Коріння цієї тенденції - у самій природі середньовічного символізму. Вона - безпосереднє породження того, що його власна ціль (символізму) знаходиться поза символічним світосприйняттям, повинна вивести туди, де вже нема символів і образів, - до чистого і нічим не опосередкованого лицезріння бога. Ідеальною нормою середньовічного символізму є містика. Своє істинне виправдання складна і заплутана символіка середньовіччя знаходить у принциповій можливості подолання будь-якого посередництва між людиною та богом. «Тепер ми бачимо, як у дзеркалі, неясно; тоді ж - обличчя в обличчя (І До Корінтян, ІЗ, 12) - у цій надії міститься дійсний смисл середньовічного символізму. Таким чином, містицизм є одночасно запереченням символічного світогляду і його смисловим горизонтом. Для містика абсурдне напружене споглядання предметів з метою розгадати їх трансцендентне значення, якщо це у кінцевому рахунку не призведе до розчинення обрисів самої предметності.

Отже, розрив між предметом та його смислом закладений у самій природі середньовічного символізму. З точки

зору граничного містичного досвіду всяке предметне опосередкування між душею християнина і богом може здаватися не тільки недостатнім, непотрібним, але й шкідливим, оскільки відхиляє віруючого від дійсної вищої мети праведного життя - споглядання самої суті божої. З цим пов'язана зневага до світу, аскетизм, нетерпимість до всього тілесного і земного.

У той же час предметний світ втрачає своє значення, тому що для послідовного містицизму бог не може мати навіть приблизно точного аналога у світі. Втрачаючи свою символічну значущість, предметний світ деякою мірою звільняється від своєї граничної основи (відносно, звичайно) і набуває певної самостійності, зазначає Ц. Бояджиев. Символ немов би розпався на свій безобразний смисл, і на свою фактичну, несмислову предметність. Єдине роздвоїлось, його частини набули самостійності. Зростаючи до розриву, напруга у символічному світогляді породила одночасно і містику, і натуралізм (Бояджиев Ц. *Natura creatrix* (Ідея природи в західноєвропейській філософії першої половини XII в.) // *Историко-философские исследования. Ежегодник. - Минск., 1991. - С. 51*).

Аналізуючи культурологічну концепцію Й. Хейзінги, Г. Тавризян (Тавризян Г. *Позднее средневековье как культурная эпоха и проблема Возрождения в работах Й. Хейзенги* // *Историко-философские исследования. Ежегодник. - Минск., 1988. - С. 207*) зазначає, що у релігійних концепціях середньовіччя, у його теологічних та філософських спекуляціях Й. Хейзінга виділяє три форми мислення: реалізм (у тому смислі, як це розуміла схоластика), символізм, персоніфікацію ідеї (алегорію). Реалізм, символізм та алегорія нерозривно зв'язані між собою. І якщо в реалізмі Й. Хейзінга вбачає домінуючу форму мислення, яку репрезентувала філософія, а у символізмі - «життєве дихання середньовічної думки» взагалі, то домінуючою формою мислення у мистецтві була, на наш погляд, алегорія.

Різниця між символом та алегорією полягає у тому, що «смысл символу неможливо дешифрувати простим зусиллям розуму, у нього необхідно «вжитися». Саме у цьому полягає принципова відмінність символу від алегорії: смысл символу не існує у якості якоїсь раціональної формули, яку можна «вкласти» в образ і потім витягти з образу. Але в той же час вони тісно пов'язані між собою. Підтвердженням цьому є те, що «...у середні віки глибокий символізм недиференційовано співіснував з дидактичним алегоризмом», - за словами

С. Аверинцева (Аверинцев С. Там же. - С. 829).

Мистецтво у середньовічній естетиці, починаючи з патристики, підпорядковувалося дидактичним завданням. Цим пояснюються деякі особливості цієї естетики: полеміка, що була спрямована проти античного мистецтва, критика народного мистецтва, символічне та алегоричне тлумачення творів мистецтва і т. д.

Дидактична література середніх віків поряд з алегоричною поезією, що ілюструвала наукові поняття та абстрактні ідеї у наочних поетичних образах, включала також і повчальну прозу, яка надавала популярності, доступної форми середньовічній вченості. За допомогою цієї літератури втілювався у життя принцип середньовічної освіти: «повчати, розважаючи, і розважати, повчаючи». Широке розповсюдження алегорія отримує і в образотворчому мистецтві - живописі, скульптурі, архітектурі.

Алегоризм проникає не лише у мистецтво, він охоплює собою всю естетичну свідомість середньовіччя. Дуже часто цей алегоризм переростає у числову символіку, яка отримала особливе поширення у музичній естетиці.

Надаючи кожному числу особливого символічного значення, автори творів про музику символічно тлумачили і саме мистецтво. Так, наприклад, число «один» як джерело всіх інших чисел, було символом зв'язку музики та церкви. Трійка вважалася вищою досконалістю: прийняте у середньовічній теорії потрійний поділ музики символічно означав триєдність бога і три традиційні християнські чесноти: віру, надію, любов. Число «чотири» означало і чотири пори року, і було символом світла, оскільки світло, згідно із біблейською легендою, було створене на четвертий день творіння, і чотири музичних консонанси. Числу «сім» відповідали сім планет, сім днів творіння, семиструнна ліра, сім ступенів октави і т. д.

Яскравим прикладом алегоричного способу мислення у галузі художньої творчості був «Роман про Троянду». Персонажі роману - Привіт, Омана, Небезпека, Соромливість, Страх - уособлювали людські чесноти та вади у людському ж вигляді. Зовнішній вигляд та внутрішній декор готичного собору також являв собою «небесний Єрусалим».

Символічне світосприйняття у своїх граничних формах може тяжіти як до містики, так і до натуралізму. Якби людське та небесне життя абсолютно збігалось, як про це мріяли німецькі містики XVI ст., тоді б дійсно адекватною формою символізму була б містика. Але всякий містик XVI ст. - і не

містик - прекрасно розуміли, що людське життя далеке від того, щоб його іменувати в буквальному смислі слова божественним. Звичайно, дещо божественне у людському житті знаходили, але повністю ототожнювати його з божеством не наважувалися. Тоді виходило, що все земне життя - і особисте, і суспільне, і космічне - є божеством лише у переносному смислі слова. А розуміти людське життя лише у переносному смислі слова значило для містика мислити алегорично. Для мистецтва ж алегоричний спосіб мислення є природним, оскільки воно за своєю суттю повинно оформити реальність образно, навіть коли цей образ розуміється як дуже далека і як дуже наближена подібність першообразу. Якщо ж цього нема, мистецтво перетворюється в орнаментальну символіку. А готичне мистецтво не є орнаментальною символікою. Можна стверджувати, що готика поєднує в собі крайнощі символічного світосприйняття, тому в ній знаходять як елементи натуралізму, так і містичне спрямування вгору. Готика уособлює собою цілісність, довершеність середньовічного життя, вона є самим цим життям.

Форма у середньовічній естетиці є першою характерною ознакою краси. Другою характерною ознакою є світло або сяяння. Так, Августин говорить про красу як про сяяння порядку та істини. Фома Аквінський називає цю променистість третьою ознакою краси після цілісності та пропорції частин та гармонії.

Найпростіший вияв краси та світла - це збаблівість яскравих кольорів та блиску. І це практичне значення є, врешті, частиною філософського значення. «Променистість означає, що яскраві кольорові предмети вважаються прекрасними» (Фома). Але яскраві фарби та блиск - це лише зовнішні символи світла. Щоб уявити його повну могутність, необхідно знати, що і у чуттєвому світі і поза ним містики вбачали світло недосяжне, більш яскраве, ніж сонце, а всередині цього світла - ще одне світло, вигляд якого проганяє смуток та біль.

Августин розрізняє два роди світла: створене і нестворене. Останнє - це божественне світло, від якого походить весь матеріальний світ. Створений світ поділяється, у свою чергу, на три види: 1)видиме світло, 2)світло душі, завдяки якому здійснюється матеріальне сприйняття матеріального світу, і 3)розумове або духовне світло. Видиме світло, передусім, світло сонця та інших небесних світил, сприяє вияву краси всього видимого світу, приносячи людині задоволення. «І сам володар кольорів, - говорить Августин, - це сонячне світло, яке заливає

все, що ми можемо бачити, де б я не був вдень, всіяко підкрадається до мене, хоча я зайнятий іншим і не звертаю уваги на нього, і пестить мене. І воно настільки любе мені, що якщо воно вмить зникає, то на нього з нудьгою чекаєш, а якщо воно тривалий час відсутнє, то душа засмучується» (Аврелий Августин. Исповедь. - М., 1991. - С. 269).

Видиме світло лежить в основі зорового сприйняття, тому що його проміння, досягаючи очей, сприяє виникненню зорового образу. Більше того, Августин вважає, що світло лежить в основі й чотирьох інших видів чуттєвого сприйняття, але тут воно виступає не в чистому вигляді, а у суміші з іншими елементами. Однак, для чуттєвого сприйняття недостатньо лише цього видимого світла. Воно відбувається лише при зустрічі його зі світлом, яке випромінюється із душі того, хто сприймає. Це світло постійно знаходиться у душі людини незалежно від наявності у нього тих чи інших органів чуттєвого сприйняття (зору, слуху і т. д.). За його відсутності настає повна нечуттєвість.

Третій, найвищий вид матеріального світла, - це духовне світло. Воно постійно цікавило Августина як особливе світло розуму та мудрості.

Мудрість, за визначенням Августина, «є деяке недосяжне світло розумове», і до цього світла палко бажав злетіти юний африканський вчитель красномовства із темряви буденного життя. Мислиме світло - це світло істини, його «неможливо ні бачити, ні мислити у зв'язку з яким-небудь просторовим положенням, але воно ніде не залишає тих, хто у пошуку, і нема нічого безсумнівнішого і яснішого від нього». У цьому світлі людина споглядає всі духовні істини, зокрема закони чисел сяють цим світлом. Люди уявляються Августину світильниками, у яких з більшою чи меншою силою палає духовне світло. Світло це, за його переконаннями, йде від самого бога, який є вищим нематеріальним світлом.

Божественне світло розуміється Августином у смислі, близькому до плотинівського, і він сам на це вказує. Це світло, якого можна досягти лише у хвилини найвищого екстатичного просвітлення. «Я увійшов у глибини душі своєї і побачив оком душі моєї, яким неслабким воно було, над цим самим оком душі моєї... світло незгасаюче, не це звичайне, видиме кожному світло, і не подібне до нього... Ні, це було не те світло, а дещо зовсім-зовсім відмінне від такого світла. І воно не було над розумом моїм так, як масло над водою, не так, як небо над землею: було вищим, тому що створило мене, а я був нижче,

тому що був створений ним» (Цит. за кн.: Бьчков В. Естетика Аврелия Августина. - М., 1984. - С. 70-72).

Просвітлення цим світлом у хвилини найвищого екстатичного піднесення і вершить, за Августином, тривалий і складний шлях пізнання «вищої» істини, поєднує суб'єкт пізнання з об'єктом у єдиному вирі духовного світла. Істинне божество досягається в єдності світла, істини та буття.

Данте в останній пісні «Раю» узагальнив поняття трійці як потрійного світла, створивши безсмертний образ. Вище світло уявляється йому у вигляді трьох кіл:

...Три равновеликих круга, разных цветом.

Один другим, казалось, отражен,

Как бы Ирида от Ириды встала,

А третий - пламень, и от них рожден.

(Данте Алигьери. Божественная комедия. - М.-Л., 1950. - С. 426)

Триєдиний творець світу, представлений у вигляді світла, осліплює і чарує своє творіння. І це дійсно так: Августин визнає, що його несміливі почуття пригнічені сяянням бога.

Але бог як світло визначає ще метафізичне місце та категорію різних видів живих істот і відкриває істину. Сяяння - це не просто фізичне випромінювання, а формуюча сила. Форма - це чисте світло. Світло і форма ототожнюються, тому що світло - це найпрекрасніша і найвища із субстанцій, найбільш досконалий із елементів, а форма - ціль, до якої прагне всякий предмет. Як у системі форм одна форма здійснюється над іншою, причому кожний більш низький вид її прагне уподібнитися більш високому, доки бог - форма із форм - не завершить собою все, так і земля, вода, повітря та вогонь складають ієрархію, яка прагне вгору - до суто духовної сутності. У кожному із цих елементів, наприклад, у воді верхні, більш яскраві шари вищі за своєю якістю, тому що чим яскравішою і світлішою є річ, тим вона благородніша.

В уяві середньовічних мислителів світло здійснює ще одну, третю, естетичну функцію, яка знову-таки об'єднується з функцією естетичної форми. Спочатку ми бачили, що світло чарує почуття. Потім у вигляді променистої енергії творця воно формує, упорядковує всесвіт. Але, крім того, світло значною мірою полегшує пізнання. Істина нашого пізнання, говорить Августин, залежить від освітлення сонцем нашої думки, душі. Ясність прекрасного - це «властивість речей, завдяки якій об'єктивні елементи їх краси - порядок, гармонія, пропорція - стають очевидними і викликають в умі легку і повну уяву про

предмет» (Цит за кн.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. - М., 1960. - С. 163). Радощі пізнання походять не лише із співвідношення між елементами всередині предмета, але і з їх ясності. Завдяки ясності, природа предмета немовби виходить назустріч тому, хто пізнає, і надає тому, що пізнається додаткової досконалості. Тут не потрібно чекати результатів аналізу, не потрібно трудитись над доказом, достатньо побачити.

Значення і складність середньовічної концепції світла можна простежити на прикладі. Пояснюючи природу народної мови, яку він хоче перетворити у літературну мову Італії, Данте називає чотири характерні ознаки ідеальної простонародної мови. Першою ознакою він вважає яскравість. І подавши, таким чином, першу вимогу до мови, він далі пояснює, що означає епітет «яскравий». Він говорить, що бути яскравим - це означає сяяти, освітлюючи інших, і бути освітленим самому. Він продовжує далі, що люди є яскравими тоді, коли, займаючи високі посади, освітлюють інших мудрістю свого правосуддя та ясності. Або ж стаючи яскравими завдяки своєму доброму вихованню, вони сяють, виховуючи на своєму прикладі інших.

Роль та значення світла у середньовічну епоху на прикладі життя та діяльності аббата Сюжера показав Е. Панофський (Панофский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. - К., 1992. - С. 79-119).

Ідею світла схоласти сприйняли через неоплатонізм Псевдо-Діонісія. Згідно з Псевдо-Діонісієм, всесвіт є втілення того, що Плотін називає «Єдиним», кого Біблія називає «Господом», і те, що сам Діонісій називає «Надсутнісним світлом». Між вищою, суто інтелігібельною, сферою існування та нижчою прірви немає. Наш розум, за Діонісієм, може досягти нематеріального, знаходячись у матеріальному світі. Це можливе тому, що всі видимі речі суть «матеріальні спалахи світла», які віддзеркалюють «інтелігібельн'» спалахи світла, і, нарешті, істинне світло самого бога.

Таким чином, весь матеріальний світ стає великим «світлом», що складається із безлічі малих «світел». Кожна річ, яка нами сприймається, стає символом того, що не сприймається до кінця, щаблем на шляху до неба. Це сходження від матеріального до іматеріального являє собою «анагогічний підхід». Власне, це сповідував Сюжер як теолог, проголошував як поет, здійснював як покровитель мистецтв. Вітражне вікно, наприклад, на якому зображені алегоричні сюжети, вабить нас

до іматеріального. Дванадцять опор, що підтримують високі перекриття нового східного кінця церкви, являють собою дванадцять апостолів і т. д.

Ці приклади можна інтерпретувати у дусі звичайного символізму, без будь-яких особливих зв'язків з Діонісієм. Але в писаннях Сюжера, зазначає Е. Панофський, є місце, де він розповідає про свої почуття, які виникли у нього при спогляданні дорогоцінних каменів, що сяяли на головному вівтарі та його прикрасах. «Коли через моє захоплення красою будівлі божої чарівність багатокольорових каменів відвела мене геть від зовнішніх турбот, а гідні роздуми, які переносили від того, що матеріальне, на те, що іматеріальне, привели мене до думок про різноманітність священних чеснот, тоді мені здалося, що я бачу себе мешкаючим деяким так би мовити чином у деякому дивному місці всесвіту, яке існує і знаходиться ні повністю у багнюці землі, ні чистоті небес, і що я, божою милістю, можу бути деяким анагогічним чином перенесений із нашого тваринного світу у світ божественний» (Панофський Э. Там же. - С. 101).

Сюжер любив описувати все, що було здійснено під час його правління монастирем, - від нових частин споруди перебудованої за нього церкви Сен-Дені до вітражних вікон, вівтарів та ваз, використовуючи при цьому віршовану форму. Вищезазначений уривок прози - ніщо у порівнянні з тією оргією «неоплатонічної метафізики світла», про яку він говорить у деяких своїх поетичних творах. Ось один із них:

Когда задняя часть храма соединяется с передней,
Церковь сияет, ибо и средняя ее часть осиянна.
Сиянье это то, что сияюще сплавлено со светом,
И сияет благородный храм,

который пронизан светом...

(Панофський Э. Там же. - С. 102)

В іншому вірші Сюжер, на перший погляд, пояснюючи призначення дверей західного portalу, які, сяючи позолоченими бронзовими рельєфами, були прикрашені зображеннями «Пристрастей Христових» та «Воскресіння чи Вознесення». Насправді ж цей вірш є стислим викладом всієї теорії «анагогічного» просвітлення:

Кто бы ты ни был, если ты хочешь
восхвалить великолепие зтих дверей,
Восхищайся не золотом и затратами,
а искусной работой.
Сияет благородное изделие,

но будучи благородно сияющей, работа эта
 Должна освещать умы, чтобы они
 могли продвигаться среди истинных светов
 К истинному свету, в который
 истинный вход есть Христос.
 То, каким образом это отражено в этом мире,
 сообщает золотая дверь.
 Тусклый ум поднимается к правде через то,
 что материально,
 И, увидев этот свет, будет высвобожден
 из прежней погруженности.

(Панофский Э. Там же. - С. 102-103)

Цей вірш відкрито заявляє про те, що попередній лише припускає: фізичне сяяння витвору мистецтва осяє голови споглядаючих його духовним просвітленням.

В епоху Сюжера лунали багаточисельні голоси, спрямовані проти прикрас та багатства церкви. У першу чергу це стосується цистерціанського монаха Бернара Клервоського. (Розповідають, що жителі Європи ховали від Бернара своїх дітей, щоб він не схилив їх своїми проповідями до монастирського життя. Ставши ченцем, Бернар у своєму аскетизмі перевершив усі статути. Він настільки втратив інтерес до зовнішнього світу, що для нього були обтяжливими навіть відвідини близьких людей. Вимушений їх приймати, він став засліплювати вуха воском, ховаючи це під чернечим капелюхом). Але «Сюжеру, - зазначає Е. Панофський, - на щастя вдалося знайти у власних словах.. святого Діонісія таку християнську філософію, яка б дозволила йому вітати матеріальну красу як форму втілення духовної краси та блаженства, а не втікати від неї, як від спокуси, та сприймати як моральний, так і фізичний світ не монохромно, а як гармонію багатьох кольорів» (Панофский Э. Там же. - С. 102-103).

Зображення абсолютного, як зауважив ще Ф. Шелінг, можливе лише у символічній формі (Шеллинг Ф. Философия искусства. - М., 1966. - С. 106). Середньовічний світогляд і мистецтво зокрема просякнуті символічністю. Символічні не окремі предмети, увесь матеріальний світ - це символ світу потойбічного. Як філософська й богословська, так і художня діяльність цього періоду була спрямована на утвердження «грандіозної й благородної системи символів» (Хейзінга). Завдяки символізму у світі, що сам по собі вартий осуду, можна було знаходити цінності, світ міг бути джерелом насолоди. Символізм був всезагальною формою орієнтації у

світі. Домінуючою формою мислення готики була алегорія - моральна форма символу.

Світло (ясність) було тим засобом - естетичним за своєю суттю - за допомогою якого міг бути пізнаний, теж цілісний, об'єкт, яким виступав увесь всесвіт, що іменувався богом. Тут засоби пізнання були адекватними сутності предмету який пізнавався.

Отже, поняття «символ» («алегорія») та «світло» («ясність») є визначальними структурними елементами готичного типу духовності.