

С Е Р И Я

И С С Л Е Д О В А Н И Я

К У Л Ь Т У Р Ы

LE CROIRE
ET LE VOIR

L'art des cathedrales
XII^e–XV^e siècle

ROLAND RECHT

ВЕРИТЬ И ВИДЕТЬ

*Искусство соборов
XII–XV веков*

РОЛАН РЕХТ

*Перевод с французского
ОЛЕГА ВОСКОБОЙНИКОВА*

Приложение
РОЛАН РЕХТ
ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

*перевод с французского
ОЛЕГА ВОСКОБОЙНИКОВА,
ЛАНЫ МАРТЫШЕВОЙ*

Второе издание



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2018

УДК 7.033
ББК 85(43)
Р45

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Научный редактор
ОЛЕГ ВОСКОБОЙНИКОВ

Рехт, Р.

Р45 Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков [Текст] / пер. с фр. и науч. ред. О. С. Воскобойникова; пер. с фр. прил. «Предмет истории искусства» О. С. Воскобойникова, Л. Ю. Мартышевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — 2-е изд. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. — 352 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1733-8 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-1689-8 (e-book).

Книга известного историка средневекового искусства Ролана Рехта предлагает современное объяснение искусства собора как визуальной художественной системы, включающей в себя архитектуру, скульптуру, монументальную живопись, мелкую пластику. На материале многочисленных схоластических текстов и литературных памятников на латыни, средневерненемецком и старофранцузском подробно рассматриваются общекультурные и религиозные условия жизни, изменения в системе ценностных ориентаций западноевропейского общества позднего Средневековья. Широкие, зачастую смелые обобщения сочетаются в этой работе с описанием и анализом конкретных памятников: от великих, «классических» соборов — Шартра, Реймса, Буржа и других — до храмов мало изученных, а также небольших предметов ювелирного искусства, хранящихся в музеях всего мира.

Книга адресована историкам искусства, искусствоведам, историкам-медиевистам, студентам-гуманитариям, всем интересующимся культурой западного Средневековья и историей искусства.

УДК 7.033
ББК 85(43)

На обложке — фасад Colegio de San Gregorio в Вальядолиде, Испания
<http://es.wikipedia.org/wiki/Colegio_de_San_Gregorio>

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
<<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-1733-8

ISBN 978-5-7598-1733-8 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-1689-8 (e-book)
ISBN 2-07-075426-X (фр.)

© Éditions Gallimard, Paris, 1999
© Objet d'histoire de l'art. Roland Recht
© Перевод на рус. яз. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2014; 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ	7
ОТ ПЕРЕВОДЧИКА	9
ВВЕДЕНИЕ	12
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОТ РОМАНА О МЕХАНИКЕ К СОБОРУ СВЕТА	17
I. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА: ТЕХНИЧЕСКИЕ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.	19
Готическая система: «роман о механике»?	20
Символическая интерпретация и две мировые войны.	29
II. ОРНАМЕНТ, СТИЛЬ, ПРОСТРАНСТВО	43
Первая и вторая венские школы	43
Август Шмарзов: искусство как система	55
Проблема стиля или поиск единства.	59
Пространство и картина как проекция	70
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО СОБОРОВ	81
III. ВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ	83
Взгляд на гостию	83
Святой Франциск и свидетельство воочию.	88
Видеть тайны	96
Физика и метафизика зрения	107
IV. АРХИТЕКТУРА И КРУГ «ЦЕНИТЕЛЕЙ»	118
Реликвии и новации в зодчестве	118
В поисках визуального воздействия	130
Иконология архитектуры и роль архитектора	142
Шартр — Бурж: «классика» или «готика»?	152

Французская модель: Кентербери, Кёльн, Прага	163
Архитектура, цвет и витраж	172
V. ФУНКЦИИ СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗА.	190
Почитаемый образ	191
Скульптурный образ и литургия.	203
Собор как театр памяти	219
Выразительность, цвет, драпировка	232
VI. МОДЕЛИ, ТРАДИЦИЯ ФОРМ И ТИПОВ, МЕТОДЫ РАБОТЫ.	253
Новая модель: королевский портрет.	254
Традиция форм и типов.	264
Творческие методы	285
Выставка, рынок искусства	296
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. СОБОР КАК ВИЗУАЛЬНАЯ СИСТЕМА	299
ПРИЛОЖЕНИЕ. ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА.	313
ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМАМ	335

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Я рад возможности добавить несколько вводных пояснений к новой публикации моей книги. «Верить и видеть» — под таким названием издательство «Галлимар» в 1999 г. выпустило в свет мой труд, дав ему место в престижной серии «Bibliothèque des Histoires» под редакцией Пьера Нора, в которой до тех пор публиковались книги об искусстве, написанные либо иностранными историками искусства, либо французскими историками и философами.

Книга задумана в двух четко разделенных частях, где первая должна подготовить читателя к чтению второй, введя его в историографический контекст. Я сознательно не стал навязывать читателю иллюзию связанного рассказа: мне хотелось осветить лишь некоторые аспекты искусства XII–XV вв. Обобщающая история этой эпохи просто невозможна, по крайней мере, если автор берется за разбор каждой ее составляющей с заранее принятой им единой эпистемологической позиции. Однако и выбранные аспекты кажутся мне достаточно информативными, чтобы читатель смог увидеть эпоху во всем ее многообразии, если только он не предпочитает многообразие главу в учебнике или какой-нибудь общий очерк, блестящий, но искаженный.

В 1989 г., руководя Страсбургскими музеями, я организовал выставку «Строители соборов». Тогда акцент также был сделан на феномене, который, казалось бы, раскрывает лишь одну из черт этой эпохи и выбранной темы — на рисунке архитектора. Но дело в том, что архитектурный рисунок рождается как раз потому, что новые способы строительства и конструктивные элементы, возникшие во второй половине XII в., потребовали двухмерной визуализации планиметрии и вертикальной проекции зданий. Архитектор должен уметь создавать такие рисунки, вооружившись познаниями в геометрии и математике, его профессия тем самым все более выделяется на стройке: он становится автором замысла, даже теоретиком зодчества, а его чертеж в чем-то сродни музыкальной партитуре, которую рабочим, словно оркестру, предстоит исполнить. Зодчий постоянно общается со своим заказчиком. Рождение рисунка отражает сложность готических конструкций, не передаваемую обычным чертежом на земле, которым пользовались в предшествующую, романскую эпоху, а последствия этого явления, одновременно экономические, эстетические и социально-профессиональные, говорят о постепенном изменении статуса строителя. Показав уникальную подборку рисунков на пергамене из Вены, Берна, Ульма, Сиены, Лондона и, конечно же, из страсбургской со-

борной мастерской, где они хранятся со Средневековья, мы продемонстрировали нечто главное в архитектурной мысли того времени, когда возник рисунок зодчего.

На страницах «Верить и видеть» читатель не раз встретится с трехчастной схемой «произведение — автор — заказчик», многое объясняющей в конкретном памятнике. Я придаю большое значение категории людей, не участвующих в строительстве и не работающих в мастерской, но способствующих распространению славы о художниках и их произведениях. Во времена великих строек Северной Франции эту посредническую роль играют епископы и каноники: именно благодаря им складывается репутация мастера. К несчастью для историка, текстов, повествующих о механизмах распространения художественной продукции, очень мало, но то, что такие механизмы существовали, доказано. В них оттачивались формальные особенности каждого архитектора или скульптора, не проходившие мимо взгляда той публики, которую мы можем назвать «кругом ценителей», в том значении, которое этому слову придавалось в XVII столетии. А формальные особенности составляют то, что называется «стилем».

Неслучайно русский издатель решил присоединить к книге текст лекции, которую я прочел 14 марта 2002 г. при вступлении на кафедру истории средневекового и современного искусства Европы, созданную для меня годом раньше в Коллеж де Франс. Я постарался тогда показать, что стилистический анализ с XVIII в. до наших дней был и остается основным инструментом историка искусства, но при условии, что он применяется для такого микроанализа, при котором учитываются все смысловые составляющие формы, в то время как два-три поколения назад историков удовлетворяли самые общие морфологические характеристики. Только глубокое изучение и доскональное знание стиля дают право писать историю искусства, т.е. раскрывать феноменологию эстетических предметов в их контексте и в их историческом развитии.

17 декабря 2013 г.

Ролан Рехт

* * *

С удовольствием выражаю глубокую признательность Олегу Воскобойникову, взявшемуся за перевод: его работа, проделанная с большой внимательностью, показывает, что он отлично знает историографическое пространство, в котором родилась моя книга. Я также благодарен Лане Мартышевой, вместе с которой он перевел лекцию «Предмет истории искусства». Теперь двум моим текстам уготована новая жизнь.

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Читатель, видимо, уже в названии лежащей перед ним книги увидит некоторую необычность: вера, зрение, искусство... Отчасти это объясняется самим фактом ее публикации в одной из самых популярных во Франции исторических серий, *Bibliothèque des histoires*, руководимой Пьером Нора (историк или, как в данном случае, историк искусства, опубликовавший в «Галлимаре», может считать свою карьеру удавшейся). Она объединяет под своей эгидой крупных мыслителей нынешнего и прошлого столетия (в основном, однако, наших современников) и отнюдь не ограничивается европейскими проблемами. Отличительная черта этой серии состоит в том, что она выбирает новаторские работы, которые, по мнению издателей, могут стать и популярными у широкого культурного читателя, и стимулирующими новые исследования.

В чем новизна появившейся накануне XXI столетия работы Ролана Рехта? В предисловии к французскому изданию, благодарив Нора за приглашение опубликовать книгу, он пишет, что тот «увидел в ней скорее не историю искусства, а историю идей, частью которой искусство несомненно является». Такое заявление может обидеть не одного искусствоведа не только в России, но и во Франции. Ролан Рехт это прекрасно понимает: «В нашей стране (т.е. во Франции. — *О. В.*) такая точка зрения зачастую воспринимается с недоверием историками искусства. Я считал бы свою задачу выполненной, если бы мне удалось примирить нескольких историков с историей искусства и нескольких искусствоведов — с историей идей». Таков основной пафос всей научной деятельности Ролана Рехта, чьи интересы вовсе не ограничиваются средневековым искусством: читатель найдет подробное обоснование этой научной позиции в «Предмете истории искусства» — лекции, публикуемой в приложении настоящего издания, прочитанной Рехтом при вступлении на кафедру, созданную для него в Коллеж де Франс вскоре после выхода «Верить и видеть». На суперобложке французского издания книги представлен фрагмент знаменитого триптиха Рогира ван дер Вейдена «Семь таинств»: две женщины плачут у подножия распятия, стоящего посреди нефа готического собора, который развернут по правилам прямой перспективы. На полной репродукции на заднем плане можно видеть священ-

ника в ключевой момент мессы, когда он поднимает гостию для демонстрации прихожанам. Литургия совершается перед украшенным скульптурами алтарем, находящимся посередине между хором и распятием. Хотя пространство собора заведомо уменьшено художником, чтобы выделить группу распятия на переднем плане, ему удалось показать гармонию между скульптурным оформлением, архитектурным пространством и происходящими в нем событиями.

Ван дер Вейден не случайно оказался на обложке — у хороших книг, начиная с раннего Средневековья, не бывает случайных обложек. И здесь она — метонимия концепции всей книги. Столь же выразительна и поэтика заглавия: «видеть» и «верить» — основные понятия, объясняющие смысл искусства готических соборов. Собор для Рехта не только архитектура, не только скульптура, не только витраж, не только драгоценная утварь. Он — свидетельство реального присутствия Бога на земле: присутствия в гостии, как это было возведено в догму на IV Латеранском соборе в 1215 г., присутствия в храме, в литургии, в собрании верующих. Собор — объект и субъект социальной, политической, культурной истории.

Все эти сложносочиненные конструкции покажутся банальными всякому, кто знаком с трудами Эмиля Маля, Эрвина Паннофского, Ганса Зедльмайра и других классиков, отчасти доступными даже в русских переводах. Поэтому я не буду утруждать читателя пересказом или критическим разбором, тем более что можно обратиться к уже опубликованным рецензиям¹. Для меня лично в 1999 г., когда я приехал в Париж изучать средневековую культуру, и книга, и ее автор, тогда еще директор Страсбургских музеев и организатор годового семинара по готическому искусству в Лувре, стали открытием, которым я не преминул поделиться на семинаре Жан-Клода Шмитта в Высшей школе социальных наук. Жак Ле Гофф, тогда уже патриарх на пенсии, прочтя книгу, сетовал, что «не успел поработать с этим инте-

¹ Maxwell R.A. L'image à l'époque romane by Jean Wirth, Le croire et le voir: l'art des cathédrales (XII^e–XV^e siècle) by Roland Recht // The Art Bulletin. 2001. Vol. 83. No. 4. P. 757–762; Воскобойников О.С. Новые подходы к традиционным вопросам — рец. на книги: Wirth J. L'image à l'époque romane. P., 1999; Recht R. Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XII^e–XIII^e siècle. P., 1999 // Одиссей. 2002. С. 365–378. Характерно, что не сговариваясь, мы соединили в наших рецензиях две книги, схожие по замыслу, масштабности, профессионализму авторов, но довольно разные по исполнению.

ресным искусствоведам». Вскоре я сел за перевод, сам по себе многому меня научивший: на русском языке, хотя бы для подбора правильной лексики, мало на что можно было опереться. Пока перевод больше десяти лет лежал под спудом, Ролан Рехт успел прочитать целый ряд курсов на самой престижной искусствоведческой кафедре Франции, провести несколько крупных выставок, выйти в академики и вернуться в родной Страсбург на опять же специально для него созданную экстраординарную кафедру в его родном университете. Я искренне благодарен ему за то, что сейчас он нашел силы и время, чтобы вернуться к тексту, набранному на машинке (!) пятнадцать лет назад, и сверить со мной все места, которые показались мне спорными или сложными для перевода. Благодаря этому, я надеюсь, у русского читателя есть возможность максимально близко познакомиться с мыслью этого замечательного, по-настоящему заслужившего свои лавры ученого.

Олег Воскобойников,
ординарный профессор НИУ ВШЭ,
январь 2014 г.

ВВЕДЕНИЕ

В основе этой книги лежит один конкретный вопрос, который задает себе всякий, кто пользуется понятием «готика». Не являясь ни формальным, ни историческим, оно настолько расплывчато, что используется в самых разных контекстах и обычно некстати. Продолжая размышлять над этим, я пришел к убеждению, к «тезису», если угодно, что в памятниках XII–XIII вв. нужно отметить одно важное изменение: возросло их визуальное воздействие. Хотелось бы продемонстрировать это на примере комплекса произведений, связанных с пространством культа — церковью, с пространством, в котором действовали люди того времени. Возможно, что через это новое пространство нам удастся постичь основное психофизическое содержание истории прошлого.

Сознательно выбрав путь, противоположный общему расколу, характеризующему современную науку, мы будем исследовать архитектуру, скульптуру, витраж и ювелирное искусство. Предпочтение отдается времени большой длительности при соблюдении временных особенностей, свойственных как для разных этапов развития мысли и творчества, так и для разных произведений.

Помня, что произведение искусства не может быть понято исходя лишь из внешней по отношению к нему системы мышления, мы настойчиво ищем все, что может изменить наш взгляд на него, в том числе и при определенном смещении угла зрения: архитектурную аллегорезу, литературу, богословскую и философскую мысль. Каждый памятник изучается с крайней осторожностью, учитывая, с одной стороны, его материальные и формальные качества, с другой — историческую ситуацию. Произведение искусства прежде всего предметно. Можно даже сказать, что оно не сводимо ни к чему другому, кроме этой материальной величины. Тем не менее оно не остается чуждой миру идей и жару философских споров. Стиль в конечном счете оказывается главным связующим звеном между идеей и материей.

В XII–XV вв. произведение искусства создается в условиях, отличающихся не только от знакомых нам сегодня, но и вообще от условий, которые определяют Новое время в целом. Художник конца Средневековья находится под двойным давлением:

во-первых, его стесняет программа вначале исключительно, затем главным образом религиозная; во-вторых, он зависит от структуры — логи или корпорации, к которой примыкает он сам или его мастерская. Программа навязывает ограниченную типологию сугубо функциональных изображений и определяет их содержание. К этой заданности программы прибавляется неизменность навыков, с помощью которых ремесленник-художник создает свое произведение: они обусловлены как контролем корпорации или гильдии, так и иерархией внутри мастерской. А филиация иконографических и формальных моделей происходит таким способом, что он лишь отдаленно напоминает известный нам по более поздним периодам. Когда искусство настолько зависимо от заказчика и от функции, которая приписывается искусству, оно хотя бы частично становится средством самовыражения власти. Следует задаваться вопросом, как взаимодействовали искусство и власть, и какую роль здесь играл художник: пока искусство связано с интересами и представлениями группы людей, оно для нее необходимо, а художник ищет свободы уже потому, что обладает властью, в которой власть нуждается.

Этот процесс освобождения проходит очень медленно — его результаты становятся заметны лишь к концу Средневековья. Но уже начиная с XII в. можно говорить об очевидных признаках изменения. Вокруг мастера и его произведений образуется элита, круг художников, интеллектуалов и клириков, которые спорят о том, как с художественных и иных позиций оценивать и сравнивать достоинства произведений искусства. Сравнительно раннее появление рынка искусства вне обычного круга заказов подтверждает значение этой элиты.

Такой подход к механизмам, отдаленным от нас семью или восемью веками, должен быть очень взвешенным: нельзя пользоваться современными концепциями вроде «искусства ради искусства» для описания эстетических установок, которым они совершенно чужды. Думается, что анализ самих произведений: структуры колонны, полихромии распятия или композиции витража — может многое рассказать нам о том, о чем молчат архивы. Не о том, конечно, как человек XIII в. мог представлять себе архитектурное «пространство» — этому понятию не более сотни лет, — но о его близости или иерархической дистанции по отношению к миру чувственных вещей и к себе подобным;

или, скажем, о том, насколько реальным ему представлялся образ, стоявший на главном алтаре.

Использование термина «готика» сводит к набору форм или к нескольким структурным принципам (вроде аркбутана и стрельчатой арки) потрясения, глубоко изменившие сами представления средневекового человека об изображениях и месте культа, в центре которого оказываются евхаристическое таинство и демонстрация гостии. На самом деле эти формы и принципы — не более чем решение проблем гораздо более насущных.

Процесс визуализации Боговоплощения зиждился на своеобразной физике и метафизике зрения, «оптике», разрабатывавшейся на протяжении XIII в. на основании греческих и арабских источников, а желание верующих видеть гостию, поднимаемую в момент освящения, и образцовость публичной жизни св. Франциска Ассизского суть проявления той потребности видеть, чтобы уверовать, которая проявилась в человеке конца XII–XIII вв. Эта потребность объясняет, в частности, распространение реликвариев, с помощью хитроумной сценографии демонстрировавших мощи святых.

Основное внимание нужно будет уделить, конечно же, архитектуре места культа, чтобы выявить ее собственно визуальные качества и систему ее отношений с традицией. Мы постараемся понять, какую роль архитектура сыграла в разработке нового пространства, прежде всего анализируя архитектурную полихромию, аспект средневекового зодчества, который слишком часто игнорируется. Но эти формальные особенности всегда служат определенной программе, ибо архитектура обязательно выполняет символическую функцию, неразличимую иначе как посредством чтения и тщательной интерпретации типов. Шартр называется «классическим», возможно, потому, что он неким образом продолжает традицию древних моделей, в отличие от Буржа, который стоит у истоков новой, даже можно сказать, современной архитектуры. Система значений, свойственная каждому памятнику, делала возможным понимание его конкретным епископом или монархом, который в свою очередь эту систему трансформировал.

Место культа делается носителем образов, скульптурных и живописных. Но бюст-реликварий и фигура на откосе портала не обладают ни одинаковой функцией, ни одинаковым смыслом. Поэтому в настоящей работе эти различия четко выделяются и

толкуются по-разному: почитаемый образ предполагает некоторую близость по отношению к молящемуся, и мы увидим, как это было использовано в мистике. Что касается скульптуры фасадов или алтарных преград, то, если согласиться с богословами XII в., она представляла собой своего рода «Библию для неграмотных»: посмотрим, насколько скульптурные программы позволяют подкрепить подобное определение.

Помимо личного благочестия, связанного со Страстями Христовыми, существовала чисто функциональная скульптура, тесно связанная с паралитургическими действиями. Ее тщательно проработанная драматургия позволяет заметить, насколько остро клир ощущал необходимость продемонстрировать события Пасхи, создав для этого настоящий одушевленный «мемориал» Страстей. В области изобразительного искусства акцентированные визуальные эффекты породили новую выразительность, получили особенно богатое цветовое решение и позволили мастерам экспериментировать на пластике драпировок.

Но, отдавая предпочтение все более свободным пластическим формам, искусство XII–XIII вв. вовсе не отказывалось от двухмерности. То, как форма помещается в пространстве, показывает, что двухмерность оставалась прекрасным средством передачи форм и типов независимо от степени пространственной иллюзии, которой предполагалось при этом достичь. Это не мешало подчеркиванию визуальных эффектов — совсем наоборот. Особый аспект реальности, доселе передававшийся в символическом ключе, вдруг вторгся в область скульптуры: это «портрет» государя. Этим глубоким изменениям соответствует новый статус произведения искусства: оно начинает избегать прямого перехода от художника к заказчику и поступает на открытый рынок искусства, рождающийся в XIV в. Уже в XIII в. в строительстве больших соборов можно наблюдать первые признаки рационализации труда: разделение задач и серийное производство. Часто можно констатировать сотрудничество нескольких скульпторов, витражистов и художников при выполнении одного произведения, и это отнимает большую долю смысла в маниакальном поиске в произведении конкретной «руки», т.е. конкретной творческой индивидуальности.

Необходимо отказаться от большого числа априорных суждений и не разгуливать по еще мало знакомым землям Средневековья с нашими современными представлениями. Нельзя вообра-

зять, что можно превратиться в человека XII или XIII столетия. Поэтому первая часть начинается с разбора некоторых историографических проблем. Прежде всего нам интересно, как XIX и XX вв. представляли себе готическое искусство, как интеллектуальные течения могли повлиять на формирование исторической концепции. «Готика» не одно и то же для Виолле-ле-Дюка, Панофского, Фосийона или Зедльмайра. За каждой из двух мировых войн следовала переоценка готики, особенно в германских землях: нам представляется весьма полезным попытаться осмыслить — пусть даже в самых общих чертах — эти течения в широком интеллектуальном и символическом контексте. Важно знать, на основании каких представлений сложилось наше нынешнее понимание «готического» Средневековья. Этот очерк покажет читателю, что всякое здание, даже если оно претендует на отражение какой-то особой идеи, задуманной его автором, в наименьшей мере построено из камней, взятых из предшествующих построек. Мы не ставим задачи определить эти интеллектуальные сооружения ни в качестве «авторитетов» (*auctoritas*), ни в качестве «почтенной старины» (*vetustas*). Это скорее стратиграфический срез, призванный навести смысловые мосты между нашим предметом и нами самими.

ОТ РОМАНА
О МЕХАНИКЕ
К СОБОРУ СВЕТА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

І. Готическая архитектура: технические и символические аспекты

В отличие от романского искусства, которому сослужили хорошую службу сходства с Античностью, готика получила негативную оценку итальянских теоретиков и историков эпохи Возрождения. Но историзм XIX в. увидел в готической архитектуре почти неисчерпаемый репертуар форм, т.е. решений для новых программ, связанных с достижениями второй индустриальной революции.

Эмигрировав в Америку, Пауль Франкль закончил объемистую рукопись о литературных источниках и интерпретациях готического искусства в течение восьми веков, работу над которой он начал на двадцать лет раньше¹. На заднем плане этого историографического монумента вырисовывается формализм, впитанный Франклем в годы обучения у Вёльфлина. В седьмой, последней, главе он определяет «существо» готики как ту часть культурной и интеллектуальной основы, которая «впитана» архитектурой. Существо готики, по Франклю, «это взаимопроникновение... формы здания и культурных значений», «ее неотъемлемое интеллектуальное, духовное, вечное содержание».

В действительности книга Франкля завершает целую серию публикаций о готическом искусстве, принадлежащих Гансу Зедльмайру («Рождение собора», 1950), Эрвину Панофскому («Готическая архитектура и схоластика», 1953), Отто фон Симсону («Готический собор», 1956) и Гансу Янцену («Готическое искусство», 1957). Пять книг всего за десять лет, причем каждая из них оставила след в историографии готического искусства. Их появление в десятилетие, последовавшее за Второй мировой войной, не удивительно, если внимательно приглядеться к тому, что их объединяет. Приведенная выше цитата из Франкля дает четкое представление об их цели: существо готики в духовности, и она-то, в том виде, в каком к ней привыкли читатели, скажем, Дворжака, как раз и нужна по окончании войны.

¹ В конце книги читатель найдет библиографию по каждой главе, где указаны полные выходные данные цитируемых сочинений. — *Примеч. пер.*

Эта точка зрения разделялась многими немецкими учеными: одни, как Панофский и Франкль, уехали в Соединенные Штаты, другие, как Зедльмайр, симпатизировали национал-социалистическому режиму. Их интерпретации представляют собой попытки построения иконологии готической архитектуры, иногда отмеченные формализмом, как у Янцена, иногда скорее ищущие за каменным зданием здание духовное, скрепленное средневековой экзегезой (Зедльмайр, фон Симсон), или же интеллектуальную конструкцию вроде схоластики (Панофский). В качестве программного исследования для этого интересного движения в 1951 г. вышла книга Гюнтера Бандмана «Средневековая архитектура как носитель смыслов».

Все эти работы невозможно понять, если не знать, против чего они были направлены, по крайней мере частично. Не всегда упоминаемый или цитируемый, рационализм Виолле-ле-Дюка, а вместе с ним и значительный срез современной мысли, оказывался отвергнутым в пользу такого истолкования готической архитектуры, которое было бы способно сместить акцент с технической стороны на символику. Поэтому нам кажется резонным разделить настоящую главу согласно этим двум темам: сначала мы в общих чертах обрисуем дискуссию, порожденную рационализмом Виолле-ле-Дюка, затем проанализируем интерпретационные модели символического порядка.

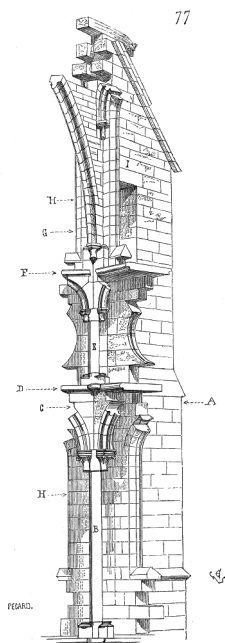
ГОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА: «РОМАН О МЕХАНИКЕ»?

Судьба готики делится на два периода, соответствующих двум противоположным оценкам. Итальянцам XV в. и, чуть позже, Вазари мы обязаны началом бесконечной диатрибы против всевозможных несуразностей формального характера, которые приписывались готике вплоть до конца XVIII в.: лишь в середине столетия во Франции и в Англии впервые появляются противоположные точки зрения, которые учитывают не только внешний облик, но и конструктивную систему готики. Жак Франсуа Блондель, автор «Разговора о способе изучения архитектуры», ввел в свою учебную программу обмер церкви Нотр-Дам в Дижоне. Именно она представлена как образцовый памятник «рациональной» готической системы в статье «Строительство» «Словаря» Виолле-ле-Дюка. Ле Жоливе сыграл главную роль в переоценке

и новом открытии технологии в архитектуре XIII–XIV вв. Например, в 1762 г. он взялся за изготовление планов и, главное, поперечного разреза Нотр-Дам, чтобы показать Академии тонкость его конструктивной системы. В 1765 г. аббат Ложье заявил в «Наблюдениях об архитектуре»: «Мастера готической архитектуры знали то, чего мы не знаем: максимальный вес, который может нести колонна в соответствии с плотностью своего материала». А когда Готе решил выразить свое уважение к архитектуре церкви Сент-Женевьев, он согласился, что Суффло «вернул нам чистоту и элегантность греческой архитектуры, примирив ее с мудрыми примерами, оставленными нам в строительном искусстве готскими зодчими».

Суффло сам, несомненно, восхищался этой наукой «гóтов». 12 апреля 1741 г. в возрасте 28 лет он прочитал в Лионской Академии изящных искусств «Доклад о готической архитектуре». Описав общие черты в соответствии с их планами и проекциями, упомянув о «дурном вкусе» декорации капителей и «настоящую галиматью» на порталах, автор продолжает: «Что же касается конструкции... мы увидим, что она искуснее, смелее и даже сложнее, чем наша: эти галереи, врезанные в толщу стены и проходящие через несущие столбы иногда сразу в двух местах, можно сказать, сводят их на нет... Они всегда умели направить основную нагрузку в место наибольшего сопротивления... Наши своды не отличаются ни такой аккуратностью, ни такой сложностью».

В 1762 г. Суффло еще раз прочел этот доклад в Королевской Академии, на сей раз сопроводив рисунками, изготовленными Ле Жоливе по ее заказу. Сделанные по ним гравюры Рансонета послужили иллюстрациями к «Курсу архитектуры» Жака Франсуа Блонделя, продолженному Пьером Паттом. Иллюстрация с разрезами особенно интересна: первый был сделан по направлению на восток по длине трансепта, второй — в одной из травей бокового нефа. Третий рисунок, лишенный теней, изображает «устройство галерей и аркбутана», т.е. разрез свода бокового нефа и стены центрального нефа с трифорием. Выразительность этого рисунка в его крайней простоте: тонко прочерченная раздваивающаяся боковая продольная стена с ее аркбутанами выглядит удивительно изящно и при этом чертеж ничего не теряет в ясности (илл. 1).



Илл. 1. Структура собора Нотр-Дам в Дижоне. Чертеж Э. Виолле-ле-Дюка. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Coupe.apsede.Notre.Dame.Dijon.png>>

Образцовость дижонского памятника объясняет, почему Виолле-ле-Дюк, в свою очередь, уделил ему внимание. Сравнение его иллюстраций с теми, которые выполнил Ле Жоливе, позволяет заметить, в чем пошел дальше взгляд археолога, взявшегося за интерпретацию конструктивной системы прошлого. На самом деле, как сказал бы Кювье, чтобы сделать понятной функционирование системы, Виолле-ле-Дюк ее «разрушает». В таком рисунке архитектор сродни палеонтологу: готический костяк, словно скелет, разобран на части и подвешен в пространстве, будто законы статики более не существуют. Общий предмет палеонтологии и археологии состоит в «воссоздании» — тела животного по нескольким фрагментам или формы здания по редким остаткам. В иллюстрациях к «Словарю», разобрав структуру, Виолле-ле-Дюк с железной логикой заново «выстраивает» ее перед глазами читателя. Виоллеледюковский рисунок имеет ту же дидактиче-

скую направленность, что и его «реставрация»: выявить логическую мысль, которая, по его убеждению, лежала в основе готики.

Дижонский Нотр-Дам, говорит нам архитектор, «это шедевр рациональности, под видимостью простоты скрывающий научное знание строителя». Пространный анализ призван доказать, что зодчий разработал систему контрфорсов «в пустоте», если можно так охарактеризовать роль проходящих друг над другом галерей и двойной отделки стен: внутренней, «неподвижной», и внешней, «сжимающейся». Эта система позволяет управлять «огромной» массой устоев. «Надеюсь, с нами согласятся, — продолжает Виолле-ле-Дюк, — что это сделано искусно, с умом, что авторам удалось не смешать греческое искусство с северным... что они не подменили разум фантазией, что в этих сооружениях есть что-то большее, чем видимость логической системы. ... Нам, архитекторам XIX в., призванным возводить очень сложные здания и экспериментировать с материалом, есть что позаимствовать отсюда (из дижонского Нотр-Дам. — *P. P.*)...»

Вообще Виолле-ле-Дюк зашел так далеко в своем исследовании, что для большей убедительности ему понадобились теоретические эксперименты. Он предположил, что, если выполнить дижонскую конструкцию в чугуне, камне и дереве, можно получить ясное наглядное подтверждение его выкладок и доказать чудесную искусность готической структуры, единственной, по его мнению, способной ответить на потребности современной архитектуры: «Нам не построить с толком железнодорожный вокзал, холл, зал для заседаний наших ассамблей, базар или биржу, если следовать застарелым навыкам греческого и даже римского зодчества, в то время как гибкие принципы, уже использовавшиеся мастерами Средневековья, при их внимательном изучении ставят нас на современный путь — путь неудержимого прогресса». Принципы этой архитектуры, продолжает он, «состоят в том, чтобы рационализировать все: материал, форму, общие пространственные решения; чтобы достичь границы возможного, заменить инертную силу и поиск неизвестного возможностями индустрии». «Готические строители» поступили лучше, чем современники Виолле-ле-Дюка: «Они восприняли эту систему такой, какая она есть, воспользовавшись всеми ее преимуществами и не заботясь о том, чтобы придать ей какие-то иные формы кроме тех, которые ей подходят». На самом деле только «основанное на классике образование»

мешает сочетанию камня и чугуна, сочетанию, которое он восславит в двенадцатой «Беседе об архитектуре».

Смысл этого заявления немаловажен. Здесь по меньшей мере отрицается способность современных ему архитекторов с помощью обычных технических и формальных решений выполнять задачи, возникшие в связи с индустриальным прогрессом. Им нужно обратиться к готическому Средневековью, когда между XII и XV вв. «рациональное» зодчество было делом архитекторов-инженеров. Скрупулезным анализом «рациональной», «логической» конструктивной системы готики Виолле-ле-Дюк старается обосновать собственное видение современности.

Можно вспомнить спор 1846 г. между Академией в лице Рауля Рошетта и защитниками готики, среди которых были Виолле-Дюк и Лассю. Именно в эти годы железо и чугун стали применяться в строительстве. Парадоксальным образом вкус к готике означал не возвращение в прошлое, но отказ от классических канонов. Как и современные материалы, именно готика оказалась в состоянии ответить на запросы Нового времени.

«Словарь» писался в то время, когда железо и чугун были впервые применены в культовых постройках Бальтаром и Луи Огюстом Буало и еще до середины века — в проектах Денвиля и Эктора Оро. По мысли Буало, этот современный материал должен послужить для создания новой архитектуры, «синтетического собора», который превзошел бы образец XIII в. Вдохновляясь идеями Филиппа Бюше о трех великих общественных «синтезах» истории человечества — варварском, племенном и христианском, — Буало утверждал, что может «определить различные архитектурные типы, соответствовавшие этапам прогресса монументального искусства, установить их серийность и точку наивысшего подъема, чтобы поднять планку еще выше». Буало считал, что каждому «синтезу» соответствовала своя конструктивная «система», поэтому нужно усовершенствовать «технику стрельчатых перекрытий», представлявшуюся ему элементом наиболее завершенным, но все же до конца не использованным людьми XIII в. В такой способности к совершенствованию он видел будущее архитектуры, которая «объединила бы духовную братскую общину верующих под символическим сводом сооружения, одновременно ограниченного стенами и, хотя это кажется невозможным, необъятного».

Так ли уж далеки эти идеи от размышлений Виолле-ле-Дюка, который, как напоминает Дэвид Уоткин, мечтал о «светском, равно-

правном, рациональном и прогрессистском» обществе? И который вообще видел в готической строительной системе нечто универсальное? Конечно, нет, несмотря на то что Виолле-ле-Дюк иногда пускался в ожесточенную полемику с Буало. Но они не согласны друг с другом не в вопросе об архитекторе-инженере, а в понимании возможной связи между истинным языком готических конструктивных форм и лживым языком общества сеньоров и монахов. Правда, это общество соответствует не одной лишь романской архитектуре, как это представлялось Виолле-ле-Дюку, и обмирщилось не в одночасье, чтобы дать рождение готике — «светской, буржуазной, почти протестантской», по словам того же Уоткина.

Мы уделили внимание этим аспектам мысли Виолле-ле-Дюка потому, что они содержат начало обеих основных линий интерпретации готики: современной, которая видит в соборе символ социального тела, и той, что ставит акцент скорее на технологической модели.

Последняя главным образом будет главенствовать в зодчестве XX столетия: использование легких структур из железа, а потом из стали, дало возможность постройки больших пролетов и настоящих стен-занавесов или «экранов», прототип которых, по мнению исследователей современной архитектуры, следует искать в Шартре или, точнее, в парижской Сент-Шапель. Мастерские Баухауса в Дессау (Гропиус, 1926) и Сиграм Билдинг в Нью-Йорке (Мис ван дер Роэ, 1958) могут считаться образцами применения этих принципов.

Конечно, в таком случае потребовалось сотрудничество архитекторов и инженеров, о котором заговорили уже в XIX в.: «Если сегодня заметна тенденция, что инженер благодаря своему образованию может заменить архитектора, может сам стать архитектором, искусство от этого, возможно, ничего не потеряет», — заявил Анатолий де Бодо на первом международном конгрессе архитекторов в 1889 г. Архитектор и инженер должны слиться в одном лице, писал Ганс Пельциг: в XIX в., по его мнению, имитировался формализм готики, а не ее «тектоническое ядро». Однако в прекрасных проектах концертного зала в Дрездене архитектор предложил именно парафраз готической формы или, согласно одному из его истолкователей, удачный синтез готики и барокко.

Фрэнк Ллойд Райт, который, как известно, уже в самых ранних своих творениях широко использовал свет, говорил, что готика использовала все возможности камня, материала, со-

ответствующего совершенно определенной эре цивилизации: «Готический собор — это последняя волна творческой энергии, овладевшей человеком с помощью камня. Этот благородный материал вдруг пришел в движение, подобно морю, взметнулся вверх в брызгах пены, которые в то же время были и символами человека». Все эти зодчие были убеждены вместе с Петером Беренсом, что «самые впечатляющие создания нашего времени являются продуктами современной техники». Но тоньше всех технический вклад готического собора выразил, несомненно, Бруно Таут. В своем «Учебнике архитектуры» (1936) он посвящает целую главу «конструкции» как «основе всякого строительства и, следовательно, архитектуры». Готика оказывается здесь архитектурой по преимуществу «конструктивной»: «В ней конструктивные формы заставляют забыть о материале». Эффект, достигаемый в ее самых красивых памятниках, сближает ее с искусством современных инженеров. Каждый декоративный элемент сам по себе «своего рода конструкция, в нем скрыты внутренние силы статической структуры здания. ...Готический собор не “конструктивистский” в современном смысле. ...В готике оживают сами статические силы... они полностью выражены даже тогда, когда собор не завершен». «Конечно, это намного больше, чем просто постройка. Но даже конструкция, в своем рациональном зерне, не подчиняется здесь форме». Залог такого успеха — в «порыве инженера», который умел не игнорировать «красоту, т.е. пропорцию или архитектуру».

Тауту важно было по достоинству оценить решающее значение художественной концепции по сравнению с рациональным элементом. И эта «связь между пропорцией и конструкцией» должна указать путь «новой архитектуре будущего». Очевидно, что со времен Буало и Виолле-ле-Дюка строй рассуждений не слишком-то изменился. Лишь в 1933 г. виоллеледюковский рационализм был серьезно поколеблен диссертацией, защищенной архитектором Полом Абрахамом в Школе Лувра. В ней он оспаривал тезис о статической функции стрельчатой арки, на которой Виолле-ле-Дюк основывал свое определение готики как рационально-логической системы. Правда, уже в 1912 г. историк искусства Кингсли Портер, а в 1928-м инженер Виктор Сабуре поставили под сомнение эту несущую функцию: первый на примере ломбардских сводов, второй — исследуя стрельчатые арки, поврежденные во время войны. Но Абрахам пошел дальше в сво-

ей критике теории Виолле-ле-Дюка. «Автор “Словаря”, — пишет он, — почти ничего не знал об элементарных законах статики в применении к зданиям, выведя из них лишь несколько неразработанных определений, применив неточные термины и придав им произвольное значение. Основываясь на расплывчатых аналогиях с плодотворными изобретениями инженеров своего времени, он в “двенадцатой беседе” описал нереализуемую конструктивную систему, которая, однако, по его убеждению, исходила из многозначных принципов средневековой архитектуры. Он пытался доказать какую-то теорему, но постулаты ее безосновательны, изложение противоречиво, а выводы априорны. Совершенно удивительно то, что в этом произведении, восхваляющем логику конструкции, нет ни одного корректного понятия прикладной механики, которое стоило бы запомнить. Это от начала и до конца не более чем роман о механике».

Не нужно вникать в суть спора, достаточно усвоить его основную идею. Абрахам со всей тщательностью разбирает построения Виолле-ле-Дюка, хотя и не всегда убедительно доказывает их неправильность. Но ему удалось придать новое значение той черте готической архитектуры, о которой мы иногда забываем, блуждая в лабиринте виоллеледюковской мысли: «Ни одна архитектура не зашла так далеко... в создании иллюзии идеальной структуры с помощью побочных, лишенных всякой материальной надобности линейных элементов. Таким образом, готика — это прежде всего пластика, а тезис Виолле-ле-Дюка — блестящий парадокс». Вернемся напоследок к джонскому собору: «Это здание, лишенное крайностей и явно классицизирующее, Виолле-ле-Дюк с помощью условных линий превратил в архитектурное недоразумение, готовое в любой момент испариться, не причинив вреда полезной постройке».

С этой точки зрения, всякой законченной готической форме присущи две переплетающиеся структуры: статическая и эстетическая. Виолле-ле-Дюк же оказывался плохим архитектором, «с попури вместо художественного воображения, поражающего своей ограниченностью» ему ничего другого не оставалось, как соорудить из истории средневековой архитектуры интеллектуальное здание, покоящееся к тому же на ошибочных интерпретациях готической строительной техники. Можно было бы добавить то, чего Пол Абрахам до конца не прочувствовал: Виолле-ле-Дюк старался прежде всего показать, что хороший

архитектор обязательно должен быть инженером, он хотел разрешить спор между архитектором и инженером, слив их в одном лице. Образец этого он видел в архитектурной практике готической эпохи, от которой, однако, по его собственным словам, как это ни парадоксально, не дошло ни одного конкретного примера такого совмещения функций.

Наряду с бессодержательным виоллеледюковским определением «светского» искусства под серьезной угрозой оказался еще один столп его интеллектуального здания. Но в отличие от первого, второй никогда не будет разрушен до основания. Диссертация Абрахама, в свою очередь, вызвала дискуссию, в конечном счете укрепившую авторитетность взглядов Виолле-ле-Дюка. В 1935 г. инженер Анри Массон заговорил «о современных методах измерения сопротивляемости материалов и даже о теории упругости». Всякий свод подвержен «упругой деформации, выражающейся прежде всего в понижении высоты замкового камня». «Нервюры представляют собой как бы эластичную раму, указывающую пределы деформаций свода... Чем тоньше свод, тем большая часть его веса переносится на нервюры». Массон также утверждает рациональный характер готической системы.

Анри Фосийон продолжил дискуссию в должном ключе: «Проблема стрельчатой арки, — пишет он в 1939 г., — ...имеет двойственный характер, исторический и конструктивный». Фосийон напоминает, что стрельчатая арка «родилась не чудом»; это результат серии экспериментов, проводившихся как на Западе, так и на Востоке. Выстраивать генеалогию следует не на основании какой-то определенной модели, но на сложной разветвленной сети. Гораздо раньше, чем в Дареме (ок. 1100 г.), «стрельчатая арка в том или ином виде использовалась в самых разных регионах, она была интересна христианскому строителю не своими пластическими и декоративными возможностями, но в качестве конструктивного подспорья. Это первый ответ Полу Абрахаму. Точно так же Фосийон вовсе не желает считать аркбутан «дополнительным и побочным элементом»: он поддерживает свод, следуя распределению давления в нервюрах. В то же время Фосийон выступает против механистической интерпретации Виолле-ле-Дюка, подчеркивая, что «значение пластики в готике велико, ...она имеет иллюзионистическую функцию».

Проблема статики готического здания позднее рассматривалась с двух точек зрения, которые не предполагались ни Виолле-

ле-Дюком, ни его оппонентом. Оба воспользовались одной из важных лакун: отсутствием какого бы то ни было средневекового текста, свидетельствующего об осмыслении проблем статики. Но в 1944 г. американский историк искусства Джордж Кьюблер опубликовал посвященный вопросам структуры и методам строительства текст, принадлежащий перу испанского архитектора XVI в. Родриго Хилья де Хонтанона, застройщика, maestro mayor, собора в Саламанке начиная с 1538 г. Родриго Хилья считал, что стрельчатая арка (arcos cruceros) оказывает меньшее давление, чем полуциркульная (arcos pripanos). Арки сравнимы с пальцами руки — они нераздельны, но эффективность их различна. Иными словами, в статике готического здания стрельчатая арка, конечно, играет определенную роль, но смежную с другими элементами структуры. Это именно то, что подтверждается экспериментами, проведенными недавно англичанином Джеком Хейманом на соборе в Бове: «Типичная готическая структура — это пример соединения структурных элементов, взаимное воздействие которых призвано обеспечить полное равновесие целого». Компьютерный анализ стабильности Шартрского собора позволяет сделать схожие наблюдения.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ДВЕ МИРОВЫЕ ВОЙНЫ

В 1919 г. появился проект веймарского Баухауса, украшенный виньеткой Лионеля Файнингера, изображающей «кубистский» готический собор, явно напоминающий декорации в «Кабинете доктора Калигари» Роберта Вине, снятом в том же году. Текст проекта, принадлежащий Вальтеру Гропиусу, свидетельствует о том, что Файнингер хотел передать в живописи ту форму, на которую ориентирован гропиусовский гимн: «Давайте создадим новую корпорацию ремесленников... задумаем и построим вместе новое здание будущего, такое здание, которое по форме будет одновременно и архитектурой, и скульптурой, и живописью, оно взметнется в небо из рук миллионов рабочих, подобно некой хрустальной аллегории грядущей новой веры». «Собор» будущего, как называет его Гропиус, в Веймарской республике стал выражением символического порыва общинной веры. Эта замечательно переданная на гравюре Файнингера «хрустальная аллегория», конечно, заставляет вспомнить «Архитектуру

из стекла», сборник афоризмов Пауля Шебарта, вышедший в 1914 г. По мысли автора, использование стекла должно преобразить лик земли: «Рай был бы на земле, нам больше не нужно было бы с тоской мечтать о рае небесном».

Идея Небесного Иерусалима обретает здесь светскую формулировку. Бруно Таут назовет это «культовой» или «народной архитектурой». С его подачи «стеклянная цепь» с конца 1919 г. объединит вокруг себя таких людей, как критик Адольф Бене, художники В.А. Хаблик, Макс Таут, Василий и Ганс Лукхардты, Ганс Шарун. В некоторых рисунках Шаруна, Таута, Финстерлина можно видеть попытку придать материальную форму таким «стеклянным домам» (Таут) или «собору света» (Финстерлин).

В 1929 г. Мис ван дер Роэ спроектировал немецкий павильон для Международной выставки в Барселоне — шедевр зодчества первой половины века. Эта эфемерная архитектура стала «одним из редких сооружений, которыми XX век решил померяться силами с великими периодами прошлого». Мис умело применил стеклянные стены: игра их отражений, дополненная бассейнами, стала единственным «декором». Предложенная немецким архитектором работа со светом, кажется, как-то связана с той символической функцией стекла, о которой писали перед Первой мировой войной и сразу после нее, только Мис лишил эту функцию всякой экспрессивности и «вчувствования». Готическая архитектура сыграла очевидную роль в формировании его эстетических вкусов: родом из Аахена, он восхищался не просто архитектурой родного города в целом, как он сам это подчеркивал, но и, в особенности, хором собора с его «стенами-занавесами», пристроенного к каролингскому восьмиугольнику в XIV в. по образцу парижской Сент-Шапель. Барселонские «стены-занавесы» применялись Мисом и в других случаях: например, в Краун Холле Института технологии штата Иллинойс, построенном в Чикаго в 1950–1956 гг. (илл. 2).

Готическая архитектура неожиданно стала популярной в кинематографе. Она вдохновила художников-оформителей знаменитого «Кабинета доктора Каллигари»: Германа Варма, Вальтера Рерига и Вальтера Раймана, вышедших из берлинского авангардного движения «Штурм». Достигнутый ими эстетический эффект основан на построении декораций по косым линиям и ложным перспективам, отраженным на заднике, что призвано произвести на зрителя впечатление «беспокойства и страха». Их



Илл. 2. Людвиг Мис ван дер Роэ. Краун Холл. Институт технологии Иллинойса. Чикаго. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Crown_Hall_1.jpg>

намерение соответствует теориям «вчувствования», предложенным Робертом Фишером и Теодором Липпсом и развитым Вильгельмом Воррингером. Согласно этим теориям, архитектурные объекты живут собственной жизнью, обладают чувствами и, следовательно, самовыражением. Как в фантастической сказке Гофмана, взгляд каждого зрителя придает предметам такую жизнь, которая является проекцией его собственной. Преимущественное использование готических форм должно было в глазах немецкой публики придать городу Хольстенталю, в котором происходит действие фильма, одновременно дух древности и привычности: эффект деформаций должен был почувствоваться особенно сильно. Считалось, что готический город больше, чем любой иной, может быть подвержен метаморфозам, поскольку готика якобы перевела на язык архитектуры игру сил, присутствующую во всякой материи и связанную с различными душевными состояниями. В работах таких историков искусства, как Август Шмарзов и Вильгельм Воррингер, наблюдения подобного рода получили широкое распространение. В этой-то субъективности, необходимой для восприятия готики, по мнению Ле Корбюзье, лежит недостаток этой архитектуры.

В другом фильме, снятом Паулем Вегенером, также присутствуют готические формы: для второй версии его «Голема» (1920) архитектор Ганс Пельциг построил пятьдесят четыре дома, отчасти вдохновленных старой Прагой, с тем чтобы создать настоящее городское пространство, а не просто задник,

как в «Калигари». Интерьеры показали особенно характерными критику Паулю Вестхайму: «Дом великого раввина Леба с ...его темной и загадочной алхимической мастерской, синагога, императорский зал в стиле барокко, во всем этом Пельциг смоделировал некую фантастическую готику — что-то вроде готическо-египетского или египетско-готического стиля “Библии” Гюстава Доре. Это готика, увиденная сквозь призму темперамента современного архитектора, фонтан аркбутанирующих сил, рвущихся в небо змеящимися языками пламени».

В утопических толкованиях собора как образа всемирной гармонии (Гропиус, Таут) готика приобретает социальную функцию. В «Кабинете доктора Калигари», как и в «Големе», это, можно сказать, симметрически противоположная функция готики. В этих фильмах она воплощает дисгармоничный, одержимый мир² в поисках невозможного умиротворения. Готика породняется с мечтой — или кошмаром — немецкого народа. Последствия Первой мировой войны, конечно, не оставляли места для мечты: чтобы избежать кошмара, часть немцев скрывается в «недосягаемое царство души», но с целью «пересмотреть свою обычную веру во власть».

Мы уделили такое внимание экспрессионизму в кинематографе потому, что, на наш взгляд, существует параллель между ним и тем, как немцы по-новому восприняли готику по окончании Второй мировой войны: разве в тот момент уход в себя не навязывался с еще большей очевидностью? И тогда вновь, что симптоматично, готическая архитектура обрела совершенно особый облик.

Контекст, правда, изменился: в 1919–1920 гг. это был кинематограф, феномен массовой культуры. В 1950 г. речь идет о книгах, рассчитанных на интеллектуалов. О социалистиче-

² В связи с этим можно напомнить пассаж из «Абстракции и вчувствования» (1907), где Вильгельм Воррингер следующим образом характеризует новаторство готического здания: «В готическом здании материал живет лишь по законам собственной механики. Однако при всей абстрактности эти законы живы, т.е. обладают определенной экспрессивностью. Человек перевел свою способность к вчувствованию в механику, которая уже не представляет для него мертвую абстракцию, но движение живых сил. Только в этом интенсивном движении форм, экспрессивная сила которого превосходит даже всякое органическое движение, северный человек может удовлетворить свою потребность в самовыражении, усиленную до патетики его внутренней дисгармонией».

ском соборе больше не толкуют, а рассуждают о соборе света. Утопия Шербарта вновь обрела библейскую форму Небесного Иерусалима. Именно так сформулировал теорию подражания венский ученый Ганс Зедльмайр в своем знаменитом «Возникновении собора»: готический собор это «имитация», «отображение» (Abbild) Небесного Иерусалима. Такова центральная идея книги. Описание архитектуры, например, собора Парижской Богоматери сверху вниз, как будто здание висит в воздухе, направлено на то, чтобы освободить архитектурную форму от физических законов и сделать ее более соответствующей своему «небесному» первообразу. Поиск доказательств для этой несурезицы и привел Зедльмайра к самым прискорбным ошибкам.

Тезис об «отображении» занимает центральное положение в книге наряду с некоторыми другими, не менее недоказуемыми. Уже первые оппоненты заметили связь этого произведения с экспрессионизмом. Раздражающе догматизированное и поверхностное, оно сразу стало предметом радикальной критики. Зедльмайр видит в соборе, «всеобъемлющем произведении искусства»³, лекарство против всеобщей потери ценностей — такой диагноз он считает себя вправе поставить своему времени. Следует охарактеризовать место книги в личной биографии ее автора, поскольку она является логическим завершением нескольких его важных жизненных шагов: в 1938 г. Зедльмайр открыто выразил поддержку национал-социализму, в 1948-м опубликовал полемическую книгу, в которой старался найти тлетворные источники современного искусства и доказать его нигилистическую идеологию. Истоки этой «утраты середины» он видит не только во Французской революции — в 1938 г. проекты Леду еще представлялись ему райскими символами, — но и в романском искусстве, которое выражает все иррациональное и демоническое. От романской образности до сюрреализма Зедльмайр прослеживает тенденцию превращения художественных форм в бесконтрольное, иррациональное, антидуховное выражение человеческой души. В противовес этому развитию он описывает триумф духовности в соборе XIII в. Для

³ Рехт передает французским *oeuvre d'art total* немецкое *Gesamtkunstwerk*, означающее для Зедльмайра, что в готическую эпоху собор как бы вобрал в себя все другие техники и жанры искусства, подчинил одной великой, религиозной задаче художественную волю христианского художника. — *Примеч. пер.*

человека, взирающего в 1950 г. на руины, оставленные позади себя Гитлером, это означает, что спасение не в Просвещении и не в национал-социалистической идеологии, но в вере в единую католическую Европу, в восстановлении которой он рассчитывал принять участие изданием «Рождения собора». Вновь, как видим, на долю собора выпала утопическая функция. Не стоит вспоминать все детали вызванной книгой полемики, особенно на страницах «Kunstchronik»: в номерах журнала за 1951 г., вышедшего после трехлетнего перерыва, одна за другой следуют критические рецензии Эрнста Галля, Отто фон Симсона и Вальтера Юбервассера, вместе с ответом Зедльмайра.

Галль, в 1915 г. написавший работу «Начало готики в нижнерейнской и нормандской архитектуре», как и Юбервассер, считает, что Зедльмайр либо игнорирует технические аспекты готического здания, либо допускает серьезные ошибки в их описании. Галль, в частности, оспаривает определение готического пространства как «балдахина» (термин, которым Зедльмайр обозначает единство свода и четырех его опор): терминология, которую Зедльмайр всячески пытается обновить, оказывается в большинстве случаев неприменимой. Гродеки, со своей стороны, предложил заменить понятие «структуры балдахина», введенное Зедльмайром для описания конструктивной системы в эпоху Юстиниана, понятием «травеи», которое гораздо более четко отражает то пространственное целое, повторением которого является неф. Вкус Зедльмайра к подобным неудачным неологизмам представлялся Галлю доказательством того, что тот лишь нанизывает одну на другую свои концепции и «ничего не видит».

Критическая рецензия Симсона — иного рода. Он находит плодотворной «идею архитектуры как отображения», но «средневековые литературные источники, которыми Зедльмайр подкреплял свой тезис, не источники в прямом смысле слова, а лишь описания или упоминания». В общем, Симсон сожалеет, что Зедльмайр ограничился литературными (поэтическими) произведениями и отказался от богословских. Он имеет в виду, в частности, «эстетику света», экзегетические тексты, проанализированные Эдгаром де Брёйном. «Крупные представители средневековой мысли, — продолжает Симсон, — (позволяют разработать) теорию искусства, особенно архитектуры, как отображения, принципиально отличную от той, которая была предложена Зедльмайром».

Симсон готовил почву для собственной книги, выпущенной в Нью-Йорке в 1956 г. под заголовком «Готический собор. Истоки готической архитектуры и средневековая концепция порядка». Используя тезис Панофского, согласно которому готическая эстетика зиждется на мистике света псевдо-Дионисия Ареопагита, он добавляет к этому неоплатонические понятия порядка и меры, которые, по его мнению, были в центре внимания Шартрской школы. Это означает, что на заре готики не существовало никакого разделения между спекулятивной геометрией, — только она интересовала Симсона, — и практической геометрией, которая применялась непосредственно на стройках. Книга «Готический собор...» должна была предложить для XII–XIV вв. аналог «Архитектурных принципов в эпоху гуманизма» Рудольфа Витковера (1949), большая часть которых была посвящена законам гармонических пропорций, общим для музыки и архитектуры.

Симсон в своей аллегорической интерпретации, несомненно, преувеличил значение неоплатонизма. Для него, как и для Зедльмайра, в основе программы всякой великой архитектуры лежит чистая идея. Всякое создание формы может быть лишь вторичным по отношению к мысли богословской (для Симсона) или поэтической (для Зедльмайра). Символический замысел есть действительная и единственная отправная точка эстетического предприятия. Точно такими же каузальными связями Эрвин Панофский объединяет схоластику и готическую архитектуру в известной книге 1951 г., представляющей собой дополненный критическим аппаратом текст лекции, прочитанной им в 1948 г. по просьбе бенедиктинских монахов Латроба. Для Панофского схоластика и готика соединены формальными узами, и образ мышления, *mental habit*, в котором он хочет видеть общий фон этого соединения, не слишком отличается от риглевского *Kunstwollen*⁴. Средневековая мастерская была «местом, где клирик и мирянин, поэт и юрист, интеллектуал и ремесленник могли встретиться почти на равных». В этом гар-

⁴ Аналогия между готической архитектурой и схоластикой впервые проводится Готфридом Земпером, который вовсе не любил готику (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*. 2 Bde. 2. Aufl. München, 1878). Воррингер говорит, что готическое здание мистично внутри и схоластично снаружи. По поводу термина Ригля *Kunstwollen* см. ниже.

моничном сообществе, чем-то напоминающем проект Гропиуса, естественно, было место и для архитектора, «пользовавшегося таким общественным авторитетом, какого у него никогда не было ни до ни после». Все это Панофский и описывает как «своего рода схоластику».

Панофский разделяет виоллеледюковское понимание готики как городской, рациональной архитектуры: он говорит о Пьере де Монтрёйе как о «самом логически мыслящем архитекторе, какой когда-либо существовал»; проводя аналогию между схоластикой и готической архитектурой, он считает, что основной принцип, *modus operandi*, этой последней рационален. Схоластика как попытка организации и прояснения мысли стала моделью готики. Можно, конечно, вслед за автором удивляться совпадению обоих феноменов во времени (между 1140 и 1270 гг.) и пространстве (радиус в сто шестьдесят километров вокруг Парижа), но нельзя отрицать, что Панофски преувеличил этот параллелизм. Всякая архитектура рациональна *по определению*, план и структура крупной романской постройки, такой, скажем, как Сент-Этьен в Невере, стремятся прежде всего к ясности. Кроме того, эта «структуралистская» интерпретация готической архитектуры не учитывает других важных факторов исторического характера, которые, несомненно, сыграли свою роль в ее зарождении и развитии, в частности, ее отношения с монархией. Этот вопрос игнорируется Панофским по причине, которую он объясняет в эссе 1946 г. «Аббат Сугерий об аббатстве Сен-Дени и его художественных сокровищах»: монастырь связан с личностью настоятеля — политического посредника, церковного администратора, «эстета и аскета», даже «художника-новатора», настоящего творца новой монастырской церкви. Этот подрядчик представлен заодно и «отцом французской монархии», заботящимся об «упрочении власти и короны Франции». Таким образом, день рождения готического искусства совпадает с днем рождения французского королевства, а фигура Сугерия объединила в себе дипломата-пацифиста, мыслителя и архитектора. Упоминание политической роли Сугерия нужно Панофскому лишь для того, чтобы сделать из него модель «протогуманиста» периода 1944–1948 гг.

Но человек, которым восхищался Панофский, тот же, которому возданы почести в эпитафии, написанной Симоном Шевр д'Ор, каноником парижского аббатства Сан-Виктор, но с одним

важным нюансом: намек на свет жизни в противовес истинному свету смерти находится лишь в последних двух строках надгробной надписи. Такой Сугерий, конечно, никогда не существовал, тем более что аббат сам способствовал фальсификации исторической правды. На самом деле деятельность подрядчика описана самим Сугерием так подробно потому, что он хотел подтвердить свои качества руководителя: генеральный капитул аббатства в 1144–1145 г. потребовал от него «отчета в работе начиная с 1122 г., когда он возглавил монастырь, потому что владения аббатства пришли в упадок». Эта деятельность предстает перед нами образцовой — «дальновидной и разумной»⁵. Его сочинения «Об освящении базилики» и «Об управлении» дают полный отчет во всех расходах, как положено всякому сознательному хозяйственнику. Говоря о чудесах или действиях, которые могли быть объяснены лишь божественным вмешательством, Сугерий пытается доказать, что предпринятые им громадные затраты следуют воле Всевышнего: «Способность наша от Бога» (2 Кор. 3, 5).

Нет сомнения в том, что он любил красоту драгоценных камней и блеск золота. Но любил ли он архитектуру? Нет ничего более сомнительного: во всяком случае, пацифист в представлении Панофского гораздо лучше знал военную терминологию, чем строительную. Совершенно очевидно, что клирик Виллар де Онкур владел техническим словарем архитектуры гораздо лучше, чем Сугерий, представленный Панофским как изобретатель готики. То, что Сугерий мог отличить *opus novum* от *opus antiquum*, неудивительно для того, кто, как многие прелаты, бывал в Риме. Это еще не значит, что он, если верить Панофскому, «осознавал характерные черты нового стиля», т.е. готики.

Если позволительно говорить о гуманистическом содержании дела Сугерия, по мнению Панофского, оно в «неоплатонической символике света», которой был пропитан наш аббат. У Панофского же можно найти замечательные страницы о настоящем пожарище света, охватывающем сугериевскую ба-

⁵ Ее содержание состояло в том, чтобы «вернуть отчужденные у монастыря материальные достояния, как того требует каноническое право, умножить их за счет приобретения земель, улучшить структуру их эксплуатации, модернизировать орудия труда, опекать всех работников, положить конец тунеядству, вернуть долги и добиться возможности получать прибыль» (*Suger. La Geste de Louis VI et autres oeuvres*. P., 1994. P. 11–12).

зилику Сен-Дени. И читатель сразу понимает, что Панофский разделяет «счастливый энтузиазм, с которым аббат воспринял неоплатонические доктрины» и «уверенность, что вещи, казалось бы, несовместимые из-за разницы в иерархии и в природе, на самом деле соединяются в мягкой сладости высшей гармонии». Как и Зедльмайр или Симсон, Панофский видит в богословии света настоящее содержание готической архитектуры. Сегодня мы знаем, что такое объяснение бесосновательно: неоплатоническая культура Сугерия не исключительна для первой половины XII в., и, не делая из него «протоиезуита», способного соблазнять души с помощью прекрасного, нужно согласиться с тем, что у него все же было настоящее понимание произведения искусства и феноменальная способность выразить это понимание. Но свидетельство Сугерия совершенно уникально в истории средневекового искусства, и это объясняет, почему ему уделяется такое внимание в современной истории искусства.

Совпадения во всех этих произведениях, появившихся вскоре после Второй мировой войны, неслучайны. В них можно видеть возвращение к светлым утопиям от Шербарта до Таута и Гропиуса, о которых мы говорили ранее⁶. Все эти работы свидетельствуют о том, что немецкие ученые видели во французской архитектуре XIII в. своего рода духовную модель гармонии и всеобщего мира. Разработанная ими теоретическая конструкция навязана им иконологией архитектуры, т.е. ее интерпретацией согласно символическим замыслам заказчиков.

Свящ. Йозеф Зауэр в «Символике церкви и ее убранства в Средние века» собрал тексты, от Августина до средневековых богословов, позволяющие приписать всякому архитектурному элементу определенное символическое значение. Но лишь в работах Рихарда Краутхаймера и Гюнтера Бандмана примитивный символизм сменился более продуманными интерпретациями.

«Введение в иконологию средневековой архитектуры» Краутхаймера, вышедшее в Лондоне в 1942 г., лишь с 50-х годов XX в.

⁶ Отметим, что статья Зедльмайра в юбилейном сборнике 1938 г., посвященная Вильгельму Пиндеру, которой автор предпосылает оммаж Гитлеру, озаглавлена «Гипотезы и вопросы определения французского искусства прошлого». В ней он развивает тему рая: «Рай как центральная монада французского искусства» (*Sedlmayr H. Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der alfranzösischen Kunst // Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstage. Leipzig, 1938. S. 1–27*).

стало оказывать значительное влияние на изучение архитектуры. Оно посвящено копиям, т.е. памятникам, более или менее свободно воспроизводящим прототипы, избранные по причинам религиозным — например, храм Гроба Господня в Иерусалиме или церковь Рождества в Вифлееме — или политическим.

Исследование Краутхаймера было опубликовано в «Журнале Института Варбурга и Курто», но верные Варбургу иконологи во главе с Панофским до того времени вовсе не интересовались архитектурой. Попытки, предпринятые в этой области, принадлежат Андре Грабару (его «Martyrium» вышел в 1946 г.) и Болдуину Смиту (его «Собор» вышел в 1950 г.), где речь идет о палеохристианской и раннесредневековой архитектуре. То же относится и к книге Бандмана «Средневековая архитектура как носительница смысла», которая, несмотря на свое название, не касается готического периода. Автор считает, что в XIII–XV вв. «роль подрядчика в разработке архитектуры становится незначительной, поскольку возрастает статус архитектора, появляется независимая ложа, памятник становится произведением искусства, а содержание отступает на второй план ради формальной выразительности». В силу уже одного этого суждения к книге Бандмана следует подходить крайне осторожно. Важность, которую он придавал подрядчику, подобно тому, как Панофский трактовал случай Сугерия, позволяло ему определить символический замысел, лежавший в основе всякого архитектурного проекта. Для Бандмана любое произведение предроманской и романской архитектуры подчинено символическим концепциям их авторов, заказчиков. Это некая концептуальная архитектура, которую он лишает какого бы то ни было анализа формалистического типа, считая его просто неприемлемым. А готика, напротив, якобы дает свободу изобретательной фантазии, собственно искусству.

Реально книга Бандмана, работы Панофского, Зедльмайра и в меньшей степени Симсона, отличаются одинаковым невниманием к художнику и, можно сказать, ко всему, что близко или отдаленно связано с понятием искусства ради искусства.

Возврат к формализму осуществился в трудах ученика Адольфа Гольдшмидта Ганса Янцена, профессора во Фрайбурге, где он был связан с Хайдеггером. Не то чтобы Янцена не беспокоит содержание — напротив, для него всякое произведение искусства в своих индивидуальных формах обладает собственным духов-

ным значением. Во всяком случае, после защищенной в 1908 г. диссертации «Изображение архитектуры в Нидерландах» его довольно немногочисленные публикации посвящены главным образом средневековому искусству. Занимая в 1915–1931 гг. унаследованную от Вильгельма Фёге фрайбургскую кафедру, он опубликовал в 1925 г. книгу «Немецкие скульпторы XIII в.» и в 1928 г. небольшую проведенную за год до того во Фрайбурге беседу «О священном пространстве в готике». Наряду с ними следует упомянуть его новаторскую работу «Оттоновское искусство» (1947) и два произведения о готике, увидевшие свет в 1957 и 1962 гг. Центральное положение у него занимает разрабатывавшаяся уже в докторской диссертации проблема пространства и его соотношения с человеком. Понятие архитектурного пространства появилось относительно недавно — в конце XIX в. в работах Шмарзова. Этот термин уже в его работах стал применяться излишне часто, что и сделало его спорным.

Конечно, еще романтики не раз подчеркивали беспредельность готических внутренних пространств. Новаторство Шмарзова состояло в том, что он определял архитектуру как «устроенное пространство» (Raumgestaltung). Такая гипотеза, бесспорно, открывала новые пути для архитектурной мысли как для ее создателей, так и для критиков и историков на протяжении всего XX столетия.

Если понять, что такое пространство в иллюзионистической живописи, достаточно просто, то договориться о значении словосочетания «архитектурное пространство» уже гораздо сложнее. Обозначает ли оно всю пустоту внутри здания, исключая тем самым саму оболочку и ее внешний облик? Принимает ли это пространство во внимание материальные формы, скажем, карнизы и своды? Если это пространство не просто пустота, то какая материальная реальность его ограничивает? Только архитектура или ее убранство тоже? Сама молодость концепции архитектурного пространства свидетельствует о том, что она вовсе не нужна архитектуре, определяющей себя главным образом по отношению к грамматике форм. Родившаяся из контакта с экспериментальной психологией и неокантианской эстетикой, она принадлежит не исключительно области архитектуры и появляется всякий раз, когда требуется постичь отношения психосенсорного характера между предметами или между индивидами и предметами.

Для Янцена «речь идет прежде всего об анализе пространственной границы, ибо именно ее структура определяет восприятие пространства как целого». Пространственная граница — это центральный неф». Говоря о «законах композиции», которыми много пользовался Шмарзов, Янцен ищет «в структуре пространственной границы готическую специфику», поскольку, парадоксальным образом, «несмотря на все более выраженное растворение стены... пространственный лимит, сформированный нефом, по-прежнему непреодолим». В качестве ответа предложен термин «сквозная структура», «самой чистой формой» которой был готический трифорий. «Сквозная структура» обозначает «стену-экран, артикулированную за счет рельефов, в разной степени отделяющихся от оптически темного или от разноцветно освещенного фона. Согласно Янцену, этот принцип «прозрачности» гораздо лучше передает «пространственные характеристики французской готики, чем применение стрельчатых арок и сводов». «С помощью этого пространства, — продолжает автор, — христианское Средневековье создает для отправления культа совершенно новую символическую форму».

В определении готического пространства Янцен не принял во внимание такой важный вопрос, как архитектурная полихромия. Ее анализ, как мы увидим в дальнейшем, изменил бы реконструированное им в рамках «сквозной структуры» соотношение между предметом и фоном. В то же время в «Оттоновском искусстве» он очень внимательно отнесся к этой проблеме, обращая внимание на разницу между несущей стеной (Mauer) и ее поверхностью (Wand): только знание полихромии, пишет он, может позволить нам воссоздать форму стен как целого и, вслед за этим, изначальное пространство оттоновских зданий.

В книге 1957 г., посвященной готическому искусству Шартра, Реймса и Амьена, Янцен развивает свою теорию «прозрачности». На этот раз он сближает ее с общей тенденцией готических архитекторов дематериализовывать памятник: «невесомость», «вертикализм», «невидимое основание», «сквозная структура» — в таких выражениях он описывает характеристики этого искусства. Делая акцент на проблемах структуры и оптических эффектов, Янцен все же несколько не отдаляется от Панофского, Зедльмайра или Симсона. Для него собор также некая абсолютная модель лучшего мира: залитый лучами света или

освобожденный от тяжести, он все равно в первую очередь нематериальное произведение.

В следующее десятилетие история искусств пойдет по пути последовательного пересмотра этих идеалистических интерпретаций. В частности, в поле зрения попадут экономические и материальные аспекты строительства. В 50-х годах XX в. этот путь был уже обозначен книгой Зальцмана, и в англосаксонском мире утвердилась историографическая традиция, занявшаяся сбором соответствующей документации по материальным и технологическим вопросам средневекового строительства, особенно готического периода. В 70–80-х годах появился ряд монографий о французских и немецких памятниках, написанных в большинстве случаев иностранными исследователями. Но систематическое изучение здания сегодня требует таких компетенций, что оно не приводит к должным результатам иначе, как при активном сотрудничестве архитектора и историка архитектуры. Мы вошли в фазу усиливающейся «рематериализации» готической архитектуры.

II. Орнамент, стиль, пространство

В предыдущей главе мы увидели, что не только интерпретация такого важного и сложного культурного явления, как готика, но само ее определение и характеризующая ее терминология складывались под сильным влиянием разного рода посылок, тяготеющих над всяким научным анализом. Цельность готического собора объясняют то техническими новшествами — оживой, аркбутаном, — то учением, предзаданным интеллектуальным порядком, который он должен был воплотить архитектурно, скажем, метафизику света или схоластику.

История средневекового искусства с конца XIX в. писалась с опорой на ряд понятий, частота употребления которых говорит о том, что они характеризуют фундаментальные вопросы истории современного искусства. Таковы «орнамент» и «пространство», понятия сложные прежде всего тем, что значат совершенно разное для нас и для человека XII–XIII вв., последнее же вообще вряд ли что-либо для него могло значить. По отношению к искусству о пространстве заговорили не ранее столетия назад. Сегодня же история искусства постоянно ссылается на то, что стоит за обоими понятиями. Если они позволяют нам постичь стиль, то не следует упускать из вида, что стилистический анализ произведений, созданных после Средневековья, в применении к этой эпохе оканчивается также отягощенным разного рода допущениями. Механизмы традиции форм и самосознание художника, свойственные Новому времени, чужды Средневековью.

В отличие от первой главы, вторая будет построена на основании индивидуальных мнений, мы расскажем о нескольких персонажах, принадлежавших той или иной «школе» мысли, учения которых нас интересуют. Придется не раз возвращаться к одному и тому же, в частности к проблеме пространства, зато каждая индивидуальная мысль будет отражена здесь в должном единообразии.

ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ ВЕНСКИЕ ШКОЛЫ

Франц Викхоф, считающийся отцом венской школы, одновременно в наименьшей степени доктринер среди ее представите-

лей. В отличие от Ригля и Дворжака, Шмарзова и Вёльфлина, он не навязывал никакой системы или «основных понятий»¹. Читая его, представляешь себе, что на самом деле его интересовала современность, искусство последних двадцати лет XIX в., от Мане до Климта, и что Ренессансом и ранним христианством он занимался, чтобы выявить ростки Нового времени. Будучи эволюционистом, он верил в циклы, объясняющие периодическое возникновение тех или иных форм через века. Проблемы атрибуции решались им по методу горячо поддерживаемого им Джованни Морелли (Леморлева).

Квинтэссенция его представлений об искусстве содержится в работе о «Венской Книге Бытия» (1895). По его представлениям, в этой рукописи IV в. можно найти не только отличные друг от друга стили трех предшествующих столетий, но и особенности различных художественных техник: монументальной живописи и книжной миниатюры. И главное: эта рукопись лежит у истоков средневекового искусства.

«Проблема, вставшая перед первыми христианскими художниками, — пишет Викхоф, — состояла в том, чтобы заполнить с помощью новых формальных средств, исходящих из новых законов о изобразительности, то поэтическое пространство, образность которого, изначально вполне устойчивая, оказалась утерянной». Ища характеристику новизны этих «придуманных заново» изображений, он находит ее в типе рассказа: «Мы не увидим здесь какой-то ключевой момент, объединяющий главных персонажей, за которым последует очередной не менее важный эпизод. ... Это не разрозненные отображения запоминающихся событий, но стоящие рядом, не отрывающиеся друг от друга ситуации».

¹ Викхоф особенно критически отнесся к «Основным понятиям науки об искусстве» Шмарзова. В 1913 г., прочтя его «Барокко и рококо», он поклялся больше никогда не читать ни строчки этого автора. Поскольку отправной точкой для Шмарзова была критика Ригля, Викхофу пришлось таки посмотреть эту книгу. Он обвиняет исследователя в «незнании всего используемого им материала», в «эстетствующей болтовне». Особенно ужасно то, продолжает Викхоф, что этот человек занимает вторую по значимости в Германии кафедру истории искусства: «Какой урон наносится науке тем, что кафедра столь почтенного университета, как Лейпцигский, отдана человеку, ничего не смыслящему в историческом анализе и в основополагающих проблемах истории!» (*Wickhoff F. Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Berlin: Meyer&Jessen, 1913. S. 365–370.*)

Викхоф различает три типа нарратива, приписывая их конкретным цивилизациям: «дополнительный» рассказ происходит из Азии и свойствен эпосу, «различительный» — греческого происхождения и относится к драме, «непрерывный» — римский, прозаический — возник во II в. н.э. Исследователь задается вопросом, не стал ли последний из них результатом усвоения во II–III вв. иллюзионистического стиля, методично отличаемого автором от натурализма: если последний стремится отразить на поверхности изображения «телесность», иллюзионизм ищет скорее «облик» вещей? «В XV столетии, и в Италии, и на Севере разрабатывался такой тип изображения, все детали которого пластически продумывались на основании изучения природы. Художники соблюдали законы линейной перспективы и не ощущали изменений, которым атмосфера подвергает удаленные от нас предметы; вырисовывая фигуры переднего плана с натуры, глубоко изучая лица, руки, ноги, складки одежды, украшения и прочее, следуя тому же натуралистическому правилу для фигур второго плана и для фона, они приноравливали взгляд к каждому из этих планов, согласно условленному расстоянию, тем самым возникало изображение, независимое от постоянной, единообразной перспективной точки зрения, не результат одновременного визуального акта, но амальгама впечатлений из нескольких таких актов, основанных на отделенных друг от друга точках фокусировки глаза». Вооруженный такой техникой, иллюзионизм отворачивается от телесности в поисках «истинного облика» и по этой причине «сополагает подобающие ему цвета»: такое изображение тела «строится из световых оттенков, резко друг от друга отличающихся, но сопологаемых, на основании их воздействия на физиологию глаза».

Таким образом, для объяснения перехода от натурализма к иллюзионизму, осуществленного помпеянской живописью в поздней Античности, используются уроки импрессионизма. Но современное искусство, по Викхофу, не ограничивается Мане. Оно характеризуется прежде всего принципом равноценности: «Сегодня ничто не может считаться незначительным или слишком посредственным для выражения в живописи, чем-то, из чего нельзя создать картины настроения» (*Stimmungsbild*). Край кровли может сравниться по красоте с пейзажем. Викхоф посвятил полемическую статью защите «Аллегии Философии», написанной Климтом для украшения Венского университета и

встреченной в штывки академиками. Идея, что нет сюжета, не достойного искусства, и что также нет искусства, не достойного эстетического и исторического анализа, была совершенно новой. Она привела Викхофа и к реабилитации римского искусства, в частности портрета, из которого он сделал краеугольный камень в зарождении средневекового искусства.

Стиль, по Викхофу, выражает содержание. Теперь мы посмотрим, как эта концепция формулировалась в конце XIX в. и какое значение она имела для истории искусства как научной дисциплины.

Стилистический анализ рассматривает структурно объединенные формальные признаки одного произведения или группы, их сопоставление дает возможность интерпретации: локализации, датировки, атрибуции. Такой подход предполагает, что некий стиль эквивалентен языку или, точнее говоря, почерку. Тогда он ускользает, по крайней мере частично, от контроля сознания. Таково имплицитное условие метода Морелли и причина интереса, вызванного им у Фрейда. Эта физиогномическая составляющая стиля была обнаружена уже в середине XIX в. Вайсе².

С Готфридом Земпером и, после него, Риглем понятие стиля потеряло значение абсолютного идеала, приданное ему Гёте. Перестав быть высшим устремлением человека, стиль превратился в историческое явление. Благодаря концепции стиля в конце XIX в. история искусства обрела самостоятельность по отношению к другим «наукам о духе» и обзавелась собственным научным инструментарием.

По Земперу, стиль есть общее выражение продуктивной деятельности человека: никакой иерархии между искусством придворным и народным, между художником и ремесленником

² Вайсе (*Weisse Ar.H. Über Stil und Manier*. 1867) определил стиль как «непосредственное физиогномическое проявление индивидуально-духа» (цит. по: *Wallach R.W. Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*. München, 1919). Э. фон Гаргер развивал мысль, согласно которой Средневековье, в противовес классике, вызвало к жизни искусство, ставшее выражением постоянной борьбы за овладение формой (*Garger E. von. Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst // Kritische Berichte*. 1932–1933. Bd. V. S. 97 ff.). Гомбрих выступил против главного аргумента фон Гаргера, состоящего в том, что «стиль, характерный для определенной системы выражения, сопоставляется с некой коллективной личностью — народом или эпохой — и якобы является их выражением» (*Gombrich E. Wertprobleme und mittelalterliche Kunst // Kritische Berichte*. 1937. Bd. VI. S. 109 ff.).

не требуется. Общие основания этой деятельности позволяют Земперу набросать что-то вроде сравнительной морфологии ее, в которой решающую роль играет отношение между формой, техникой ее воплощения и материалом, с которым эта техника работает. На него произвели сильное впечатление коллекции скелетов и окаменелостей, выставленные в парижском Ботаническом саду Кювье, вспоминая которые, он писал, что творения рук человеческих, «подобно произведениям природы, ...связаны между собой несколькими основополагающими идеями, находящими самое непосредственное выражение в изначальных типах или формах». Понятие стиля помогает ему охарактеризовать присутствие некоей внутренней структуры, изначальной мысли, ощутимой за видимой формой.

Несколько надменно откровенная от того, что он сам называет «материализмом» Земпера, Ригль, по сути, обязан ему некоторыми своими идеями. Как верно напомнил Зедльмайр, техника, материал и функция понимаются Риглем как «негативные» факторы. Но свой интерес к эпохам, считавшимся в XIX в. упадническими, он позаимствовал главным образом у Земпера. Кроме того, он, по крайней мере вначале, занимался изучением орнамента, на основании которого и Земпер построил свою сравнительную морфологию.

В «Вопросах стиля», вышедших в 1893 г., Ригль старается показать, что переход от геометрического изображения пальметты к «натуралистическому» парадоксальным образом соответствует процессу абстрагирования, в котором форма оказывается сама источником собственной трансформации. От «тактильного» перейти к «оптическому» значит для Ригля то же, что перейти от реального к абстрактному, от объективному — к субъективному. Жизненную силу, проявляющуюся в этой способности к преобразению как в творящем художнике, так и в глядящем зрителе, Ригль называет «художественной волей» (*Kunstwollen*). Эта сила, конечно, коллективна, но может проявляться и в конкретном мастере. Как было показано выше, это управляющий поток, распределяющий в четко читаемой последовательности все рукотворные предметы, от жалких свидетельств материальной культуры до мировых шедевров. Мании классификации, свойственной XIX столетию, Ригль противопоставил такую систему интерпретации, в которой жест художника трактуется как своего рода scanning, постоянное, исторически изменчивое

балансирование между желанием «акцентировать» или «стереть» черты, связующие или разъединяющие предметы. У стиля в таком понимании две сферы: вариативная «внешняя характеристика», зависящая от внутреннего структурного принципа, тоже называемого «стилем». Иными словами, стиль одновременно нечто постоянное и нечто изменчивое, идеальный тип и летящее мгновение. Земпера внешняя стилистическая характеристика не интересовала.

Ригль дал орнаменту право на жизнь в науке, в котором ранее ему отказывали. Конечно, классификация романских построек Арсиса де Комона основана на их внешнем орнаменте, по принципу, за который его резонно раскритиковал Кишера. Но автор «Вопросов стиля» и «Позднеантичной художественной индустрии» выделил орнаментальный мотив как предмет научного наблюдения, объективного уже потому, что он ничего конкретного не выражает. Ригль претендует еще и на то, что выявленные в орнаменте законы формирования действуют повсюду: в живописи, скульптуре и архитектуре. В этой претензии на выведение из орнамента всеобщей системы интерпретации состоит его «структурализм». Неслучайно, вкупе с теорией гештальта, он оказал большое влияние в годы после Первой мировой войны, особенно на венцев вроде Отто Пехта и Ганса Зедльмайра.

«Основные понятия», сформулированные Генрихом Вёльфлином, в целом бесконечно далеки от такого видения. Соглашаясь, что в декоративном искусстве — орнаменте, каллиграфии — «чувство формы находит чистейшее выражение», свою систему он все же строит на архитектуре, живописи и скульптуре. Для Ригля развитию подвержена лишь «художественная воля», для Вёльфлина все произведения как целое подчиняются своего рода биологическому циклу, от роста через зрелость до разложения: от раннего Возрождения через высокое к барокко. Иными словами, в Ренессансе, классицизме и барокко можно видеть соответствие этим трем фазам. Но основное внимание Вёльфлина сконцентрировано на оппозиции «классика — барокко», на ней он и выстраивает свои сверхисторические категории.

Уже в диссертации 1886 г. его заинтересовали психологические основания произведения искусства, на которых можно было бы выстроить непреложные законы для понимания форм: «История, удовлетворяющаяся констатацией последовательности фактов, не выживет. Считая себя “точной”, она ошибается.

Точная работа возможна только тогда, когда в нашем распоряжении цепочка четко зафиксированных явлений, например, таких, какие механика предоставляет физике. Науки о духе, за исключением психологии, такой базы пока лишены. Именно она позволила бы истории искусства подняться от частного к общему, к законам». Но при этом она должна опереться на методы истории: «Принимаясь за работу, художник ориентируется на связывающие его оптические условия. Не все возможно во все времена. У зрения есть своя история, и выявление категорий оптики есть насущная задача истории искусства».

Эти законы Вёльфлин раскрывает постепенно. Классическое искусство, или классическая фаза искусства, соответствует его кульминации. Правда, как показано в «Ренессансе и барокко», декаданс своими симптомами «расслабленности» и «произвольности» тоже может дать возможность проникнуть в «глубины жизни искусства». Но сама бинарная описательная система Вёльфлина все же строится на нормативном классицизме. Даже его книга о Дюрере стремится определить классицизм как попытку — и соблазн — северного художника, чей взгляд еще находится во власти уходящего в прошлое готического мира.

Как и Ригль, Вёльфлин попытался трактовать произведение искусства вне принятой в XIX в. таксономии. Оба освободили его от засилья разного рода тяготеющих над ним, привнесенных извне интерпретационных схем. Утверждать, что одна форма рождает другую и «среда» или даже исторический контекст не могут помешать этому процессу, значило признать за историей искусства полное владение своим предметом и своими методами.

Оба эти эволюциониста попытались вычленили такие формальные признаки, способные дать историку искусства систему интерпретации, от которых не ускользнуло бы ни одно произведение. Заслуга находки иного пути принадлежит одному историку по образованию, последователю Викхофа и Ригля.

Сознавая полезность и «общего исторического метода», и навеянной Викхофом «способности различать исторические стили», Макс Дворжак всем своим творчеством постарался избавиться от этого требования, правда, никогда о нем не забывая, но стремясь интегрировать историю искусства в «науки о духе». Ради этого он брался анализировать все художественные эпохи, от раннего христианства до современности (ему принадлежит замечательное эссе о Кокошке). Главная ценность, которую,

на его взгляд, следует искать в каждом произведении, состоит в «актуальности» (Gegenwartswert): она одна воздействует на зрителя независимо от глубоких изменений, произошедших в контексте создания памятника. Ценность актуальности, однако, не предполагает анахронизмов прочтения. Всякое произведение искусства есть также «обязательно продукт» определенного «духовного и художественного развития». Обманчив вопрос, принадлежит ли оно «еще Античности» или «уже верно следует природе. ...Иными словами, средневековую живопись и скульптуру принято судить либо с точки зрения отдаленного прошлого, либо эпох более поздних, забывая, что между ними находятся века, представляющие свой собственный мир».

Так же ошибочно и систематическое применение «основных понятий», покоящееся на уверенности, «что при всех изменениях в целях и средствах художественного творчества понятие произведения искусства может рассматриваться как нечто более-менее неизменное. Нет ничего более ложного и антиисторичного, чем такой посыл, ибо концепция произведения искусства и художественного как такового претерпела глубочайшие и самые разные изменения в процессе исторического развития, она всегда продукт общего развития человечества, изменчивого и обусловленного временем».

Если трансформации подвержена идея искусства, значит наше нынешнее состояние приглашает нас к тому, чтобы искать за формальными особенностями произведения его духовную основу. Трудность понимания средневекового искусства обусловлена как раз тем, что мы недостаточно знаем его «духовные истоки». Если мы взглянем на немецкую живопись первой половины XV в., в особенности на ее отличия от «нидерландского натурализма» и «итальянского эмпиризма», то увидим, как «у Мастера Франке, Лукаса Мозера, Мульчера и многих других рядом с идеальными фигурами появляются образы, грубо отвергающие всякую идеализацию: это темные, загробные силы земного мира, воплощения преступления, греха и страстей, глухая и слепая масса, с которой должна сражаться высшая сила; и здесь мы видим первый шаг к воспроизведению той трагедии характеров и судеб, которой не находилось места в рамках средневекового антиреализма».

Это исследование о Шонгауэре, написанное в 1920–1921 гг., трудно не читать между строк. Дворжак имеет в виду вовсе не

только ранних немецких художников, он ищет духовные основания всего германского искусства, включая экспрессионизм. Давая оценку дюреровскому «Апокалипсису», он также констатирует «неосознанное стремление видеть мир как проблему внутренней жизни, а искусство как способ поспорить с Богом и с дьяволом, с самим собой и с обществом».

Не вызывает сомнения родство психологической интерпретации Дворжака и Варбурга. Но последний видит в произведении искусства актуальную попытку разрешения психического напряжения, а первый — лишь симптом. Форма, по Варбургу, хранит в себе это напряжение, она как бы частично заражена злом. А для Дворжака она никогда не выходит из-под контроля. Поэтому его заинтересовало возникновение процесса «освобождения искусства», которое он относит к XIV в. и с которым искусство обретает статус, сопоставимый с наукой, право на изучение мира: «Так трансцендентный идеализм Средневековья, по-новому взглянув на мирское, вылился в крайний натурализм; напротив, в эпоху Возрождения и в Новое время благодаря возвращению к Античности разовьется новый антропологический и космический идеализм». Вклад позднего Средневековья, получается, в переходе от идеализма к натурализму. Оба эти термина не эквивалентны «осозательному» и «оптическому» или «объективному» и «субъективному» у Ригля: Дворжак отвергает его догматизм, хотя и сам старается вычленив из анализа конкретного произведения «мировоззрение», *Weltanschauung*. В отличие от Варбурга, он видел в средневековой духовности единственное убежище от современного хаоса: в предвоенные годы (1912–1914) он много говорит о средневековом искусстве в своих лекциях, а в 1918 г. выходит его программный текст: «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи». В центре его философии истории оказывается довлеющее всей его мысли метафизическое видение. Оно управляет миром — и искусством — с помощью предметов, единственных и неповторимых, не вписывающихся ни в какую систему.

Историко-философская концепция Дворжака сформировалась главным образом под влиянием Дильтея — не Зиммеля, не Вебера, не Винденбанда, не Трёлча, не Викхофа и не Ригля. «Видимый смысл истории, — пишет Дильтей, — следует искать в том, что присутствует в ней всегда, в том, что вечно проявляется в структурных отношениях между взаимодействующими эле-

ментами, в том, как формируются ценности и цели, в глубинах объединяющего их порядка: от строя индивидуальной жизни до высшего всеохватывающего единства; таков смысл истории всегда и везде, смысл, лежащий в структуре существования индивида и являющий себя, в форме объективизирования жизни, в структуре сложных взаимодействующих комплексов. ...Анализ устройства мира духа первой своей задачей имеет демонстрацию закономерностей в структуре исторического мира». Близость, которая может возникнуть в отношениях историка (искусства) с «единообразными реликтами прошлого», покоится на том, что речь идет «о чем-то пережитом им самим. Ядро мира истории в жизненном опыте, в совокупности жизненных связей субъекта». Опираясь на «включенность исторического мира в науки о духе», Дворжак ищет «корни изменений в искусстве в общей истории духа». При этом он пошел двумя путями: во-первых, постепенно уделяя все большее внимание содержанию произведения, а не его форме, во-вторых, останавливаясь главным образом на великих творцах — Брейгеле, Рембрандте, Эль Греко, — в которых, как ему казалось, связь между миром духовным и художественным прослеживается особенно явственно.

С другим крупным представителем венской школы и тоже последователем Викхофа, Юлиусом фон Шлоссером, общие проблемы формального и эстетического свойства уступают место филологии и анализу отдельных мастеров: это уже уводит нас далеко от Ригля. В 1901 г. фон Шлоссер опубликовал «К вопросу о происхождении средневековой концепции искусства», в 1902 г. — «К вопросу об изучении художественной традиции позднего Средневековья». В первом из них он, вслед за Викхофом, показал, как Средневековье сумело воспринять античное наследие, трансформировав его «с помощью элементарных эффектов цвета и линии».

В пространном исследовании 1902 г. Шлоссер опубликовал рукописи, содержащие своего рода художественные образцы, на основании которых он выстроил концепцию *Gedankenbild*, «мыслительного образа», разработанного в дальнейшем его учеником Ханлозером на материале Виллара де Онкура. В статье 1901 г. этот «мнемонический образ» называется *symbolisches Erinnerungsbild*, «символическим образом памяти», характерным именно для средневекового искусства. Он-то и является, по сути, основным стимулом художественного «творчества»

Средневековья, освобождает художника от необходимости наблюдать и дает его независимую систему знаний. К концу жизни, под влиянием Бенедетто Кроче и Карла Фослера, Шлоссер попытался выстроить систему интерпретации искусства по образцу языка: по ней, «язык искусства» покрывает все те характеристики, с помощью которых произведение просто участвует в коммуникации, а «стиль» — это то, что возвышает его до уровня чистого творчества. Предмет истории искусства, естественно, исключительно в истории стиля.

Попробуем найти мысль, проходящую красной нитью между статьей 1902 г. и работами 1933–1937 гг. По сборникам *exemplar* Шлоссер составил максимально объемный словарь: такое знание языка необходимо всякому, кто желает постигнуть до тонкостей разработанный язык настоящего мастера. Уже в 1902 г. Шлоссер задавался вопросом о переходе от уровня языка — уровня вполне коллективного — к стилю.

В «Заметках на полях одного пассажа из Монтеня» он вновь вернулся к орнаменту, его психологической основе и внеисторическому характеру его существования. Эта проблема позволила ему провести аналогию с языком, обосновав ее тем, что в языкознании, как и в изучении орнамента, существует теория подражания, противопоставляемая так называемой спиритуалистской теории Вундта. По Вундту, образы и слова возникают у ребенка не из желания подражать, а под намного более властным побуждением собственных особых психических состояний, в которых определяющую роль играют образы памяти, *Erinnerungsbilder, Gedankenbilder*.

В 1929 г. Дагоберт Фрай опубликовал «Готику и Ренессанс как основания современного мировоззрения»: к тому времени он уже давно был активным участником масштабного движения по охране исторических памятников Австрии. Он и наследовал Максу Дворжаку на посту директора Института истории искусства, работавшего при Комиссии исторических памятников. Продемонстрированная им в книге способность анализировать проблемы историографии, философии и эстетики в сочетании с феноменологическим знанием конкретных памятников типична для венской школы.

Искусство, как «наука о духе», частично объяснима через духовное происхождение, объединяющее его с другими проявлениями духовной жизни. Причем проявления эти могут ока-

зваться противоречивыми. Для Фрая сущность какой-то мысли не может выражаться культурной или общестилистической концепцией вроде «готики» или «схоластики»: это не более чем аналогии. Историческое развитие мысли и сам субъект истории, сделавшей возможным появление этой мысли, вот что главное: «Основание истории духа лежит в развитии человеческой способности к воображению». Различные формы, в которые воображение воплощается, и отличают средневековое искусство от искусства Нового времени, в частности в отображении пространства.

Евклидовскую оптику, на основании которой в принципе можно было построить линейную перспективу, не «прочли» ни Античность, ни Средневековье. Возрождение открыло ее потому, что посчитало оптику «точной наукой и теоретическим методом познания». Понятно, почему XV столетие не могло даже просто сформулировать «проблему несоответствия между математической конструкцией и процессом психофизического восприятия». Боковые деформации, возникающие в глазах любого наблюдателя, находящегося на нормальном расстоянии от картины, написанной с соблюдением прямой перспективы, не корректируются здесь эмпирическим опытом, основанным на психофизическом восприятии. В эпоху Возрождения математика важнее чувственного опыта. Фрай напоминает, что применение оптики позволяет исправить эти искажения, точнее, включить их в «пластическое» видение картины: достаточно использовать линзу для аккомодации на таком расстоянии, с которого глаз взрослого человека видит нечетко. «Правомерное построение» назначает глазу единственно правильное положение, в котором линейная перспектива создает иллюзию пространства. Это положение позволяет также видеть в формах определенные пластические акценты, забывая об искажениях, вызванных системой композиции.

Различия в понимании пространства Фрай считает узловым элементом «истории духа». Ренессанс противопоставил характерному для готики принципу «соположения» — «единовременность». Кроме того, для средневекового человека образ не только визуален по своей природе: «Иллюзия, создаваемая образом, ...намного более всеохватна, чем наша оптическая, в основном формалистская образная система, самим типом предлагаемого ей синтеза она ближе к поэтическим по своему происхождению представлениям». Это совпадение полностью

забыто Ренессансом, разъединившим «формальные принципы живописи и поэзии».

В Средние века масштаб предметов и фигур зависит не от физической реальности, а от символического значения их как «концептуальных знаков». Средневековое пространство «можно вообразить себе лишь как отражение его содержания, как нечто качественное», Ренессанс же, продолжает Фрай, противопоставил ему «количественное пространство, определенное геометрией». Курт Бадт, напротив, попытался показать, что Возрождение стремилось к этому, но тоже осталось в рамках представления о пространстве, определенном его содержанием. По Фраю, средневековый человек не может помыслить пространство и время отдельными категориями: сливая пространство и материю так же, как это делает готическое здание, где «материя есть лишь принцип репрезентации пространства», он уже различает «непрерывность и бесконечность пространства», ставшие решающими в эпоху Возрождения.

АВГУСТ ШМАРЗОВ: ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

Августа Шмарзова можно считать одной из крупнейших фигур в истории искусства, но, в отличие от работ его современника Ригля, его наследию не повезло с 1936 г., когда в 83-летнем возрасте он ушел из жизни. Между тем он был из самых активных участников научной жизни, начиная с диссертации о Мелоццо да Форли, заканчивая статьями в «Журнале эстетики и общей науки об искусстве» (*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*). Не скрывая своего вкуса к итальянскому искусству — собору Орвьето, Джотто, Гибerti, — Шмарзов затронул множество предметов, от зодчества до прикладных и даже невизуальных искусств. Можно сказать, что он стремился создать универсалистскую эстетику гегелианского типа. Мы находим у него два типа письма, сочетающихся, точнее, следующих друг за другом: как историк искусства он ищет точной хронологии и тонких атрибуций, а как *Kunstwissenschaftler*³ выстраивает систему с минимальным числом примеров. В самых удачных его текстах дух систематизаторства смягчен требованиями историка искусства.

³ Искусствовед (нем.). — Примеч. пер.

Позитивистом Шмарзов был не меньше, чем большинство его современников. Историк искусства, в его представлении, должен одновременно думать и смотреть, использование зрения сближает его с физиком, математиком, географом и медиком и отличает от правоведа, богослова, литературоведа и историка, концентрирующихся исключительно на книжных дисциплинах.

Отправной точкой всякого исследования должен быть памятник, но для изучения его можно применять самые разные науки. Идея, которая пройдет красной нитью через все его труды, как сугубо исторические, так и эстетические, присутствует уже в его лекции при вступлении на унаследованную от Яничека лейпцигскую кафедру о «сущности архитектурного творчества»: в ней он указал на важность тела в восприятии архитектурного пространства. На семь лет раньше Вёльфлин написал «Пролегомены к психологии архитектуры». Он утверждал, что связанный с зодчеством опыт зиждется на нашем телесном устройстве и что всякая архитектурная система зависит от других, более всеохватных систем: стиль в таком случае можно определить как признак принадлежности к этим широким системам. Для Шмарзова зодчество есть «обустройство пространства» (*Raumgestaltung*), «создание пространства» (*Raumbildung*). Разницу концепций Вёльффлина и Шмарзова можно вычленил по той границе, которую каждый из них проводит между «правильностью» (*Regelmässigkeit*) и «закономерностью» (*Gesetzmässigkeit*). Для Вёльффлина, в отличие от правильности, закономерность, лежащая в основе присутствия той или иной архитектурной формы, не имеет отношения к человеческому организму. Шмарзов же исходит из того, что взгляд заставляет участвовать и другие чувства, а значит, закономерность не чисто интеллектуальна.

«Основными принципами науки об искусстве» (1905) Шмарзов прежде всего хотел ответить Риглю. Главным обвинением в адрес венского ученого стало здесь «игнорирование человеческого субъекта и всех его природных составляющих». Искусство можно назвать «творческим конфликтом между человеком и окружающим его миром». В этом конфликте два участника: человек, «не только в телесном понимании, но и в духовном», и внешний мир, «не только предметы, но и бесчисленные связи его с миром человеческих чувств». Тело — центр, вокруг которого организуется система пластической репрезентации. Оно

диктует три основных закона творчества: симметрию, пропорцию и ритм. Наконец, если произведение искусства рождается в борьбе, вместе с тем оно есть та форма, в которой «живой индивид» заявляет о том, что он «центр всех связей, что он всегда конечная цель любых вторжений во внешний мир».

Шмарзов выделил в творчестве Джотто две концепции мира и искусства. Если в падуанской Капелле Скровеньи и в капеллах флорентийской базилики Санта-Кроче художник создал нарративные циклы, освященные длительной традицией, в верхней церкви в Ассизи он предался «современности» и прозаическому натурализму. Ему удалось это, говорит Шмарзов, благодаря гармоничному следованию готической структуре здания, «поступательной динамике движения, живости каждого мимолетного жеста, способности схватить мгновение». Джотто не стремился передать трехмерность: деформации написанных им зданий предполагают не фиксированную точку зрения, а взгляд идущего зрителя. То, что одни историки искусства, вроде Ринтелена, считали неспособностью создать иллюзионистическое пространство, для Шмарзова скорее говорит о художнике, постепенно создающем собственные пространственные ориентиры. В этом упорном желании высвободить художественные явления из-под груза телеологических интерпретаций — одно из важнейших достижений мысли Шмарзова, сближающих его с Викхофом и Риглем.

Тот же строй мышления можно проиллюстрировать на примере другого его важного исследования: «Предложения к пересмотру истории немецкого Возрождения» (1899). Немецкое искусство позднего Средневековья не следует судить по критериям, выработанным для итальянского Возрождения. Понятие «пространства» (Raum) вполне способно продемонстрировать не только уникальность его, но и новизну: рассмотренное под таким углом зрения, оно уже ничем не уступает признанным передовым характеристикам итальянского искусства.

Шмарзов довольно рано отказался от Grundbegriffe, «основных понятий» в пользу Kompositionsgesetze, «законов композиции». Появление и быстрый успех вельфлинских «Основных понятий» сыграли тут свою роль. «Законы композиции», правда, представляют собой довольно расплывчатую реальность. Они меняются, когда он применяет их к романским витражам первых готических церквей, к циклу жития св. Франциска, к твор-

честву Робера Кампена или Рогера ван дер Вейдена. Иногда определяет иконография, иногда собственно проблемы формы. Так или иначе, у Шмарзова они всегда связывают архитектуру и витраж, монументальную и алтарную живопись. Организация пространства диктует законы композиции изображений.

В 20–30-е годы XX в. Шмарзов полностью посвятил себя изучению «чистой формы в орнаменте всех искусств». «Всякий орнамент есть признак ценности на службе у материала, — пишет он, — необходимый предварительный этап для всякого свободного искусства. Это еще не искусство в высоком смысле слова, поскольку не отражает ценности как таковые, но лишь сопровождает их». В скульптуре, например, доминирующие характеристики орнамента проявляются лишь в трактовке шевелюры и особенно складок одежды: это «повторение характерных мотивов, принадлежащих чистой форме и повторяемых ради самой формы, вне, или почти вне, собственного значения, за исключением той непреложной выразительности, которой обладает каждая линия, каждый эмоциональный узел (Reizkomplex), даже каждая точка».

Чистая форма там, «где нет малейшего намека на подражание творениям природы или техническим изобретениям». Подчеркнув важность ритма в орнаменте всех искусств, Шмарзов сформулировал, чем именно форма обязана человеческому телу: ведь ритм и есть выражение органической жизни. Его система «законов композиции» основана на психофизиологии, орнаментика в ней играет роль пропедевтики. Эти законы историчны, с одной стороны, потому что меняются от эпохи к эпохе, и внеисторичны — с другой, потому что визуальное восприятие обладает постоянными особенностями, ориентированными на элементарную геометрию и собственные значения цветов. Мысль Шмарзова в этом зависит от основанных на эксперименте психологии и физиологии, его эстетика, тяготеющая к построению иерархии искусств, — от Гегеля, в ней много заимствований от немецких романтиков и Гёте. Это его систематизаторство порой сухо донельзя, возможно, в силу возраста, и как всякое систематизаторство — ограничено. Максимальное абстрагирование, которому он с удовольствием предается, немало способствовало формированию того догматического образа авторитета, на который часто ссылаются, но которого редко читают. А жаль, потому что среди длинных, грешащих повторами пассажей

можно найти впечатляюще много следов смелых, опередивших свое время гипотез. Но то, что безусловно дискредитирует в нем историка, каковым он хотел себя видеть, это, как правильно заметил Викхоф, слишком частое отнесение на второй план конкретного произведения. Если Вёльфлин провозгласил историю искусства без названий, то Шмарзов по большому счету занимался ею без памятников.

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ ИЛИ ПОИСК ЕДИНСТВА

В 1920–1930-е годы всеобщее внимание сконцентрировалось на проблеме стиля. В предшествующем столетии пользовались в основном классификацией, разработанной для естественных наук, теперь же категории стали намного более нюансированными. Заслуга создания сложнейшей системы стилистического анализа, пусть тупиковой, но сыгравшей важную роль в развитии эпистемологии искусства, принадлежит Паулю Франклю.

Вряд ли стоит перечислять категории, придуманные им для собственного пользования: кроме него самого, никто ими особенно не пользовался, а его «Система науки об искусстве» не получила заметного распространения. «Основные принципы» он вычленил в анализе архитектуры, отчасти под влиянием «Прологомен» Вёльфлина, отчасти благодаря своему архитектурному образованию.

Еще в 1962 г. в Принстоне, незадолго до смерти, Франкль (в одном еще не опубликованном тексте) вновь вернулся к вопросам о стиле, казалось бы, решенным им еще в 1938 г. Он различает там, во-первых, «мембрологические стили», т.е. такие, название которых относится ко всем его составляющим, ко всем формам, к общему смыслу и общей форме этих составляющих»; во-вторых, полярности стилей или вёльфлиновскую «лимитологию», согласно которой романика и Ренессанс суть «стили пребывания» (Seinstile), а готика и барокко «стили становления» (Werdestile). «С точки зрения мембрологии же, романика и готика соответственно отличны от Ренессанса и барокко. Стили невозможно постичь полностью ни при помощи исключительно описания, называния и классификации частей, ни исключительно познанием противоположных стилистических полюсов: необходимо выявить и то и другое во взаимодействии. Каждый membrum имеет своим источником одну из крайностей».

В таком виде предложения Франкля выглядят порядочно устаревшими. Причем состарились они хуже, чем идеи Шмарзова. Они ничего не проясняют в том, как следует мыслить всякому историку искусства в его эмпирических исследованиях. В поисках сущности стиля Франкль написал замечательные книги, но ни метода, ни удовлетворительной терминологии предложить не смог.

В то же время, именно критикуя понятие стиля, Ганс Зедльмайр выдвинул концепцию «структуры», с помощью которой он надеялся найти стилю должное положение внутри произведения искусства как цельного организма. Этот «структурализм», имеющий мало общего с сосюрговской лингвистикой, в конечном счете не заменил стилистический анализ чем-то более удовлетворительным, но помог выявить его недостатки. Приходится констатировать, что на протяжении всей этой дискуссии вокруг стиля так и не удалось искоренить существовавшую более-менее общепризнанную норму, на которую ориентировались все классификационные и структурные системы: своего рода «классицизм», не в смысле исторически существовавшего стиля, а скорее акмэ. От Вельфлина до Гадамера классицизм оставался по преимуществу моделью, по отношению к которой все другие формы — не более чем «отклонения». Для того же Зедльмайра классическое искусство, даже в попытках выйти за собственные рамки, тоже фундамент современной цивилизации, до «утраты середины» (*Verlust der Mitte*).

Ни Франкль, ни Зедльмайр не произвели фурора, сопоставимого с популярностью концепции «патетической формулы» (*Pathosformel*), разработанной Аби Варбургом. Он постарался вычленил набор заимствованных из Античности «подвижных деталей» (*bewegte Beiwerke*) — жесты, выражения лиц, прически, драпировка, — с помощью которых флорентийские мастера Кватроченто разрешали внутренний конфликт.

Несмотря ни на что, «патетические формулы» представляют собой формальные элементы стиля. Именно они, будучи выявленными, дали Варбургу ключ к толкованию изображений — этих выразителей психического напряжения социального человека. Чтобы передать эмоциональный настрой, художник, например, Гирландайо, берет у Античности репертуар форм и реанимирует его, для того чтобы разрешить какие-то современные ему конфликты. Для Варбурга стиль возникает не из набора

условностей, стиль — проблема социальной психологии. Поэтому стилистический анализ — неотъемлемая часть иконографического исследования.

Полностью противоположен Варбургу Анри Фосийон, посвятивший стилю «Жизнь форм» (1934), «Искусство романских скульпторов» (1932) и небольшую статью 1933 г. Форма для него — «место встречи пространства и мысли». Романская скульптура, следовательно, есть «мера пространства». Но для людей Нового времени пространство «беспорядочно», и «духовные значения искусства» в нем «блуждают», поэтому «особое значение уделяется изучению намерений и выдумок». Та история искусства, которая стремится научно оценить средневековую скульптуру, «должна быть одновременно иконографией, философией и формальным анализом».

Так Фосийон выразил свои сомнения по отношению к иконографическим исследованиям, образцовым представителем которых в его глазах был Эмиль Маль. Иконография, пишет он в 1929 г., «не объясняет поэтику форм»: «Основной принцип, возможно, позволяющий уловить оригинальность романской скульптуры, состоит в том, что форма в ней не самодостаточна, но подчинена строгой стилистике».

Иногда последний термин выглядит калькой с «поэтики» и так же относится к «стилю», как поэтика к поэзии. Иногда же он вроде бы заменяет «стилизацию», потому что описывает стремление к абстрагированию, движущее рукой мастера. Но есть у Фосийона и более глубинное значение — стилистика определяет внутреннюю логику его истолкования орнамента и изобразительной формы: «Отнюдь не лишено смысла сближение стиля и стилистики, т.е. “реконструкция” той логики, которая живет и бурно действует внутри всякого стиля».

Неизвестно, насколько хорошо Фосийон был знаком с венской и немецкой *Kunstwissenschaft*⁴. Ригль заявляет: «Вся история искусства есть вечная борьба с материей. В этой борьбе первая роль принадлежит не инструменту и технике, а творческой мысли, стремящейся к экспансии и расширению возможностей приложения собственных сил». Фосийон, конечно, подписался бы только под второй частью этого высказывания. Он никогда не сомневался в первостепенной важности инструмента, мате-

⁴ Наукой об искусстве (нем.). — Примеч. пер.

риала и техники: «Техника — главный предмет анализа ...она способ умопостижения простраства, его дух». Но, как и Ригль, он видит в стиле, этом принципе «фиксации» форм, «два противоположных значения: стиль абсолютен, стиль изменчив». Даже когда он пишет, что «история форм вырисовывается одной, идущей вверх линией» и что, следовательно, «человек вынужден заново приниматься за поиски одного и того же, причем ищет все тот же человек, его неизменная духовная субстанция», мы в полном праве видеть сходство мысли Фосийона с Kunstwollen Ригля. Фосийон такой же виталист, хотя его витализм проистекает из другого источника. В противовес некоторым мнениям риглевский витализм, выраженный в концепции «художественной воли», в основном сродни гегелевскому «духу времени». Идеальный мир Фосийона многим обязан философии Бергсона. Впрочем, Бергсон и сам многое может объяснить в риглевской «художественной воле»: «Изначальный толчок, сохраняющийся и распределенный в линиях развития, является глубинной причиной вариаций, по крайней мере упорядоченных, сочетающихся друг с другом и порождающих новые виды».

В 1907 г. автор «Творческой эволюции» писал: «На самом деле, жизнь есть движение, материальность — противоположное движение, каждое из них — просто. ...Второе мешает первому, но первое что-то получает от второго, в результате возникает *modus vivendi*, точнее говоря, организация». Нетрудно увидеть в этой мысли модель для фосийоновского описания творческого процесса с его приматом материала и техники, которые художник упорядочивает. Из чтения Бергсона могла отчасти возникнуть и концепция постоянной, подчиненной определенному порядку «метаморфозы» форм, лежащая в основе книги 1934 г. «Нет сомнений, — считает Бергсон, — что жизнь в целом представляет собой развитие, т.е. непрекращающееся превращение», «всякое человеческое деяние, ...всякое воление, ...всякое движение организма» суть не что иное, как «создание форм». Можно построить теорию познания и на принципе «беспорядочности»: что заставляет человека видеть в том или ином явлении беспорядочное? И вопрос, и ответ, предложенный Бергсоном, должны были вызвать интерес у того, кто стремился постичь законы, лежащие в основе романской пластики. Философ считает, что существует два типа порядка: «На вершине иерархии стоит порядок жизни, ниже как бы его уменьшенная проекция, гео-

метрический порядок, наконец, внизу — отсутствие порядка, бессвязность». Первый — результат «воли», второй «инертен» и «самопроизволен», третье возникает всякий раз, когда в поисках одного из порядков мы наталкиваемся на другой.

Это разделение косвенно разъясняет фосийоновское определение творческого процесса с его приматом техники: она-то и переводит косное в волевое. Этот перевод возможен потому, что нужно, «вслед за Бергсоном, критикующим Канта, понимать разум как особую функцию духа, направленную против косной материи». «Постепенно, — продолжает Фосийон, — разум и материя приспособились друг к другу и обрели общую форму». Разве не такое определение Фосийон дает форме: «место встречи пространства и мысли»?

Для Фосийона, как для Ригля и Земпера, орнамент лучше всего вскрывает «внутреннюю логику». Но для французского историка — и в этом он сближается со Шмарзовом — он продукт «геометрической мысли»: если же следовать Риглю, такое утверждение существенно снизило бы показательное значение орнамента.

«Стиль, — считает Фосийон, — создают формальные элементы, обладающие значением признаков, составляющие репертуар, словарь, а иногда и мощный инструмент его. В еще большей степени, но менее явственно они представляют собой серию отношений, синтаксис. Стиль утверждает себя в своих мерах». Но действие стиля само по себе не подчиняется эволюции в биологическом смысле слова. «Интерпретация движений стиля должна учитывать два важных факта: во-первых, два различных стиля могут сосуществовать, причем и в соседних землях и даже на одной земле; во-вторых, они развиваются по-разному в разных техниках».

Фосийон делает здесь акцент на понятии времени, одном из столпов его учения: «в одно и то же время разные земли не живут в одной эпохе». Он указывает на то, что он называет «протяженным мгновением».

Такая открытая, не линейная концепция времени сподвигнет его ученика, американиста Джорджа Кублера, предложить в замечательной книге «Форма времени» (*The Shape of Time*) концепцию разных типов длительности, схожую с броделевской. Согласно Кублеру, стиль и поток событий антиномичны, потому что стиль принадлежит вневременной сфере. Значит, стилистический анализ применим лишь для описания синхронных явлений.

«Жизнью форм», несмотря на бросающуюся в глаза несистематичность, Фосийон хотел «столкнуть друг с другом разные доктрины». Он не скрыл, что хотел свести некоторые счеты, в том числе с Вельфлином. Подчеркнем, что книга дала повод для 25-страничной рецензии в крупном журнале «*Kritische Berichte*», в отличие от вышедшего двумя годами раньше «Искусства романских скульпторов», не удостоенного практически ни одной строчки⁵. Николай Воробьев, за чьей подписью опубликован отзыв, критиковал Фосийона за введение множества не объясненных заранее терминов. Французский ученый не упоминает ни одного немца, но Воробьев находит аналогии между его «длительностями» и книгой Пиндера «Проблемы поколений», между фосийоновскими «генеалогическими штудиями» и зедльмайровской «онтогенетикой», занимающихся, по сути, одним и тем же.

Воробьев ждет от мысли Фосийона, чтобы она воплотилась теперь в глубоком «структурном анализе отдельного произведения», который один мог бы исправить прискорбные методологические недостатки книги. Характерно, что «структурализм» 30-х годов XX в., кажется, открытый Зедльмайром в 1925 г. и развитый в исследованиях Андреадиса о Софии Константинопольской и Алпагова о Пуссене, в глазах некоторых комментаторов, вроде Вальтера Беньямина (1931)⁶ и Роберто Сальвини

⁵ Гримшиц дал отрицательный отзыв на работу о живописи XIX в. («*Bervedere*» за 1932 г.). «Искусство Запада» вышло в 1938 г., когда ожидать рецензий в немецкой периодике уже не приходилось. Несмотря на это, Дагоберт Фрай счел эту книгу «лучшей и самой всеохватной из всех интерпретаций, ... столь хорошо владеющей достижениями современной науки, что ей не найти равных среди немецких исследований».

⁶ Вальтер Беньямин отправил во «*Frankfurter Zeitung*» критическую рецензию на присланный ему Карлом Линфертом первый том «Искусствоведческих исследований» (*Kunstwissenschaftliche Forschungen*), изданный Отто Пехтом и вышедший в Берлине в том же году. Статья была отклонена обоими редакторами: Гублером и Райфенбергом. Первый нашел слишком резкой позицию автора по отношению к традиционной истории искусства и, в частности, к Вельфлину (Гублер тоже был швейцарец). Беньямин хвалит прежде всего Линферта за исследование рисунка архитектора и Пехта за «историческое дело Михаэля Пахера». Чтобы поддержать предложенное молодыми венцами «строгое искусствознание» (*strenge Kunstwissenschaft*), Беньямин ссылается на статью Ригля 1898 г. («История искусства как всеобщая история») и, расхвалив историков искусства, готовых братья за смежные науки, заканчивает таким пассажем: «Люди, подавшие голос в этом альманахе, представля-

(1936), стал преимущественным методом такой истории искусства, которая не ограничивалась более изучением стиля. Структурализм, представленный в двух томах «Kunstwissenschaftliche Forschungen», претендует на то, что он изучает историю искусства не в сериях, а в конкретных произведениях.

В сравнении с таким подходом рефлексия Фосийона явно ищет опору в эволюционизме XIX столетия. Фосийону всегда нужно «классифицировать явления и выстроить из них цепочку», даже если его классификации часто сильно отличаются от предложенных предшественниками. Главное же отличие в том, что он видит необходимость в экспериментировании, в свою очередь тоже воспринятом от естественных наук.

По Фосийону, напомним, стилистический анализ представляет собой языковую практику, он состоит в вербальной формулировке сложной феноменологической реальности. Язык в такой ситуации должен быть убедительным, простого описания недостаточно, чтобы раскрыть стиль конкретного произведения. Фосийон, несомненно, был мастером слова. Как верно заметил Шастель, в нем было что-то от Мишле, вместе с Эли Фором и Андре Мальро он принадлежал литературной традиции. Язык Фосийона, по-настоящему убедительный, обволакивает читателя стилистическими меандрами, вовлекает его в настоящую драму и в этом своем мастерстве резко отличается от нервно напряженной, сбивчивой речи Варбурга. Книги Фосийона, особенно «Искусство Запада», предлагают оригинальный взгляд на Средневековье, подобный тому, который в свое время предложил Мишле.

В 1931 г., в одно время с «Искусством романских скульпторов», возникшим из лекций Фосийона в Сорбонне 1928 г., его ученик Юргис Балтрушайтис опубликовал «Орнаментальную

ют собой такой тип исследователей в полном расцвете сил. Они — надежда своей науки». Линферт предупредил Беньямина об отказе длинным письмом, перечисляющим все пункты, не принятые Гублером, тогда Беньямин написал новую версию, и она вышла в 1933 г. под псевдонимом Детлефа Хольца. Многие были вырезаны, несогласие с Вёльфлином и Риглем смягчено, а концовка заменена на следующую: «Это и приготовило сотрудникам альманаха место в сегодняшнем движении, которое вместе с германистикой Бурдаха и историей религии, создаваемой в Библиотеке Варбурга, дает новое дыхание смежным с исторической наукой дисциплинам» (*Benjamin W. Strenge Kunstwissenschaft // Id. Gesammelte Schriften. Bd. 1 / Hrsg. H. Tiedemann-Bartels. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1972. S. 652–660. Здесь же можно найти и длинное письмо Линферта, и ответ Беньямина*).

стилистику в романской скульптуре», непосредственный отклик на эти лекции. Перед нами первое звено в длинной серии опытов, на которых автор пытался проиллюстрировать принципы порождения форм, их внутреннюю «логику» (Фосийон).

Балтрушайтис обнаруживает в видимости порядка и беспорядка пластического декора некое «диалектическое» движение, основу «морфологической и интеллектуальной системы, полностью проявляющейся во всех своих элементах и ясной, как доказательство теоремы». Исследователь претендует на то, что он снимает принятое среди специалистов по романскому искусству разделение на орнаментальное и изобразительное, нейтральное и означающее. В том, как ведет себя орнаментальная лента, он находит то же правило, что управляет фигуративными сценами. Обе системы подчинены одной задаче, причем в романском искусстве в целом. Балтрушайтис разработал нормативную интерпретацию, выигрывающую в красноречивости за счет множества собственных рисунков, подтверждающих его учение сотнями примеров. Правда, эти рисунки усиливают геометрический характер образов, по-своему трактуют правила, согласно которым они выстраиваются в конкретные композиции в конкретных памятниках. Так, рельеф капители превращается просто в образцовый рисунок, в котором читатель по определению увидит стремление к порядку, двигавшее, по мнению автора, всеми романскими скульпторами.

Некоторая неопределенность сквозит и в употреблении понятий. Например, «деформированием», как антонимом «формирования», Балтрушайтис называет все чудовища, составляющие немалую долю романской иконографии. Но о принципах «смещения» или «деформирования» он говорит не только в узком смысле, описывая всякую чудовищную телесную деформацию, нечто «извращенное» по отношению к фигуративной системе, основанной на мимесисе, но так, будто «деформации» может быть подвержена сама композиция сцены. Эта двусмысленность тем более необъяснима, что книга, как настаивает Балтрушайтис, представляет собой «исключительно исследование форм».

Уже первое издание вызвало противоположные реакции во Франции. Если Жан Валери-Радо в целом комментировал работу положительно, как и фосийоновское «Искусство романских скульпторов», то Жорж Вильденштейн писал: «У Балтрушайтиса все выходит так, будто Виллар де Онкур написал трактат, при-

чем на 200 лет раньше, и этот трактат имел силу закона во всех мастерских христианского мира». В поисках порядка, который якобы правит самим беспорядком, Балтрушайтис подчинил предмет исследования абстрактным схемам, не учитывающим ни содержания образов — иконографии, — ни их исторической специфики, ни, что уж совсем удивительно, той «жизни форм», которая не вписывается в идею порядка.

Самая радикальная критика этой книги принадлежит Мейеру Шапиро. Прочитируем длинный пассаж, потому что он поможет нам понять самого этого американского историка, опубликовавшего в том же году свою диссертацию о скульптуре Муассака.

«Метод Балтрушайтиса напоминает уроки рисования в некоторых американских художественных школах, основанные на “динамической симметрии” Хембиджа. Учеников научают разлиновывать изображение по диагоналям и вертикалям, тем самым заполняя возникшие таким путем ячейки предметами, будь то фигуры, натюрморт или пейзаж. С помощью этой системы переосмыслили всю историю искусства, будто нет никакой разницы между Античностью, Ренессансом и Современностью. К счастью, до нас не дошло текстов романской эпохи, которые подтвердили бы методы Балтрушайтиса. Ведь если бы какой-нибудь богослов сказал нам, что все формы суть треугольники, прямоугольники и пальметты, нам пришлось бы признать, что эта формула выражает структуру романского искусства. Однако можно отдать себе отчет в том, что подобные формулировки ничего не объясняют в сути искусства, если столь же схематически приспособить сезанновскую теорию куба, сферы и цилиндра к его произведениям. Истоки метода Балтрушайтиса следует искать в эстетическом кругу, сформировавшимся вокруг кубизма, который наивные критики попытались рационализировать с помощью терминов, продиктованных Сезанном и освященных ореолом математических выкладок. Перед нами чисто парижская книга, продукт новейшей доморощенной платонизирующей эстетики и вкуса к “примитивному” искусству. Его метод — образец Kunstwollen французского постимпрессионизма и кубизма, стремящихся более к теоретизированию, чем к творчеству. Чтобы превратить романское искусство в искусство современное, или в искусство, соответствующее современным представлениям, он наделил содержание его пассивной ролью, а формой назвал геометрическую схему и архитектуру: получил-

ся абстракционизм. Только такая пассивность формы сегодня вряд ли возможна. Условий для появления аналитического геометрического стиля больше нет. Тем очевиднее недостаточность интерпретации Балтрушайтиса, отказывающего в какой-либо формообразующей роли функциям и значению религиозного искусства в целом и объясняющего экспрессивные значения исключительно геометрическими совпадениями». Нет сомнений, что эти строки направлены и против Фосийона: пропасть, лежащая между ним и Шапиро, хорошо видна при параллельном чтении «Искусства романских скульпторов» и «Романской скульптуры Муассака».

Подобно вельфлиновским «классике» и «барокко», Шапиро попытался придать внеисторическое значение понятию «архаического». Его описания скульптур Муассака призваны показать «не незрелость скульпторов в умении изображать предметы, а то, что их интерпретации природных форм имеют общее основание в общей, гармоничной, формальной структуре произведений. ...Особенно сложно было показать связь в трактовке скульптором отдельных элементов, показать, что линию применяют, чтобы обозначить рельеф, что неупорядоченное на первый взгляд пространство на самом деле коррелирует с композицией и что вместе они в одинаковой мере характеризуют этот стиль. Сущность стиля я нахожу в архаической репрезентации форм, основанной на беспокойном, но четко скоординированном взаимном противопоставлении, явно тяготеющем к реализму. Архаическая репрезентация предполагает апластический рельеф из параллельных планов, концентрические поверхности и движения, параллельные фону, ограничение горизонтальных планов, вертикальную проекцию пространственных сюжетов, сведение естественных форм к схемам, их обобщение, орнаментальное абстрагирование или ритмическое повторение одинаковых элементов. Доминирующая же беспокойность порождает неустойчивые позы, энергичные движения, диагональные и зигзагообразные линии, сложные сочетания и столкновения поверхностей, зачастую ущемляющие порядок и ясность, традиционные для архаического метода».

Суть противоречия между Шапиро и Балтрушайтисом налично. Существование какого-либо общего для всего романского искусства порядка американский историк полностью отвергает. Он усвоил уроки Эммануэля Лёви о греческой архаической

скульптуре, и его докторская диссертация абсолютно верна традиционным способам атрибуции и, следуя критериям качества, распределяет произведения во времени согласно их хронологии и согласно авторским представлениям о персональном развитии каждого мастера.

Мейер Шапиро знал венскую школу, как первую, так и «структуралистов» «Kunstwissenschaftliche Forschungen». Берясь за анализ композиции, он никогда не забывает о пространстве и форме, применяемых романским резчиком, т.е. о трактовке фигуры и фона. Эта проблема имеет отношение к теории восприятия и, в частности, к зародившейся в Вене теории гештальта. С последней Шапиро был хорошо знаком, на что указывает не только приведенный выше фрагмент, но и эссе об «аниконических знаках», с энтузиазмом принятое во Франции в 1973 г., когда все интересовались семиологией. Помимо прочего, теория восприятия, в форме невинного психологизма, присутствует у критика, оказавшего на Шапиро серьезное влияние: Роджера Фрая. Остановимся на этих «аниконических знаках». Текст, надо сказать, разочаровывает: ни орнамента, ни золотого фона, ни кубизма, ни коллажа. Приходится констатировать, что перечисленные направления многое могли бы дать тексту, особенно впечатлившему тех, кто ничего не знал о второй венской школе, прежде всего о «Принципах формирования западноевропейской живописи XV в.» Отто Пехта, внимательно разобранных Шапиро в критической рецензии.

Предпринятая Шапиро реабилитация «фона в качестве поля» связана с модернизмом, крупным течением в американской живописи после Второй мировой войны, о котором во Франции заговорили в 1970-х годах, тогда же, когда перевели его работу; точно так же «принцип амбивалентности», основываясь на котором, Ригль видел в «позднеантичной художественной индустрии» оптический переворот в соотношении фона и фигуры, мы найдем в живописи, скажем, Густава Климта. Эта проблема — хотя и не она предмет нашего исследования, — несомненно, проходит лейтмотивом во всей истории современного искусства, начиная с постимпрессионизма, нам она интересна в той мере, в которой она повлияла на теоретические позиции историков искусства и на вызванные этими позициями дебаты.

Для Ригля и его последователей соотношение фигура/фон — одновременно проблема стиля и пространства. Завоевывая

пространство, точнее, овладевая широким полем восприятия, современный сюжет использует в этом движении все возможности стиля. Для Фосийона формы, обретаемые фигуративной мыслью, всегда определяются некой «грамматикой», логической структурой, указывающей им их местоположение⁷. В отличие от немецких и заокеанских историков искусства он ориентировался не на психологию восприятия. Фосийон рассматривает конкретное произведение как идею, выраженную в податливой материи, и, как всякая идея, она нуждается в «словаре», «синтаксисе», «грамматике», иногда она может становиться «диалектической», иногда «силлогизмом». В разработанных им концепциях «пространства — среды» и «пространства — границы» термины «среда» и «граница» говорят об отношении пространства к форме. Здесь нет никакой нерешительности, никакого переворота в паре фигура/пространство: всякая форма исходит непосредственно из сознания, а «пространство — фон» рассматривается лишь в рамках оказываемого им на форму воздействия, словно подмастерье. Понятно, почему Фосийон все время говорит о «чтении»: текст читается независимо от формы, размера, цвета фона, на котором он написан и который ничего не меняет в его смысле.

«Художественную волю» Ригля, поиск структуры у Зедльмайра и порядка у Фосийона объединяет принцип унификации, тот же, что лежит в корне стиля.

ПРОСТРАНСТВО И КАРТИНА КАК ПРОЕКЦИЯ

Нужно остановиться еще на двух важнейших текстах, посвященных вопросам пространства в западноевропейской живописи: эссе Панофского, опубликованном в «Докладах Библио-

⁷ В очерке о салоне 1926 г. Фосийон писал: «Искусство — не смутный инстинкт обезьяны и не случайное отображение предмета, оно — система, оно — порядок. Одна из наиболее хорошо знакомых и подробно откомментированных форм исторического гения начала XX в. — кубизм. ...Какая разница, каким именно способом мы схватываем пересечение трех измерений пространства и ритма внутренней жизни, если это пересечение дарит нам очарование и красноречивость живописной формы? ...Есть кубизм Глеза, и есть кубизм Пикассо: последний просто дал материал для нового стиля... у каждой эпохи свой тон, свой язык, вернее своя грамматика» (*Focillon H. Les Salons du 1926 // Gazette des Beaux-Arts. 1926. Année 68. P. 257–280*).

теки Варбурга» в 1927 г., и статье Отто Пехта, появившейся в 1933 г. в сборнике, объединившем венских «структуралистов» под крылом Зедльмайра. Между этими датами Дагоберт Фрай написал «Готику и Ренессанс», где также большое внимание уделяется пространству.

Само название работы Панофского «Перспектива как «символическая форма»» отсылает к «Философии символических форм» Эрнста Кассирера⁸: «Достижение в области перспективы было не чем иным, как конкретным выражением того, что в то же самое время происходило в гносеологии и натурфилософии». Способы репрезентации пространства, разработанные поздней Античностью и Ренессансом, соответствовали, согласно Панофскому, двум взглядам на мир: это утверждение означает, что пространство есть главная проблема живописи (а на самом деле, как мы увидим, и скульптуры).

Для Панофского центрический взгляд, которому итальянцы придали научный статус и научную функцию, представляет собой кульминацию целой серии экспериментов, как успешных, так и неудачных. Даже если Север «научился выстраивать правильную конструкцию эмпирическим путем», без этого пути нельзя было обойтись: «Легко увидеть, что художественное овладение этим систематическим (ренессансным. — *P. P.*) пространством, не только бесконечным и однородным, но еще и изотропным, предполагало прохождение средневекового этапа — и это несмотря на кажущуюся схожесть поздней римско-эллинистической живописи с Новым временем»⁹. Ни византийское искусство, ни

⁸ Первый том, посвященный языку, вышел в 1923 г., второй, о «мифологической мысли», — в 1924 г., третий, о «феноменологии познания», — в 1929 г., т.е. после эссе Панофского (1924–1925). Между тем именно идеи, представленные в последнем томе, могли особенно помочь историку искусства понять ту форму познания, которую он находил в геометрической перспективе итальянцев Кватроченто.

⁹ Позиции Панофского близко суждение Августа Шмарзова о Ринтелене, попытавшегося представить фрески Ассизи как этап поступательного движения к пространству в искусстве Возрождения: «Историко-художественные концепции Ринтелена объяснимы через его близкое знакомство с Ренессансом и соответствующими теориями Фидлера, Гильдебранда и Маре, с которыми его объединяет уверенность в том, что цель всякого искусства состоит в разьяснении видимого мира и подчинении его логике, словно бы не существовало в нем ни периодов, ни стилей, ни даже различных форм изобразительности» (*Schmarsow A. Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi. Leipzig: Hiersemann, 1918. S. 136.*)

готика самостоятельно не могли бы пойти по такому пути: для этого понадобилось их слияние. «Современная» перспектива родилась в тот момент, «когда чувство пространства, свойственное северной готике, подкрепленное контактом с архитектурой и особенно со скульптурой, познакомилось с изображением зданий и пейзажа, фрагментарно сохранившимся византийской живописью, и на этой основе создало нечто новое и единое».

Панофский старается подкрепить свое видение итальянской перспективы как выражение интеллектуального развития ссылками на некое «мировоззрение» (*Weltanschauung*), в хронологическом плане более позднее. С точки зрения «феноменологии познания» концепции мироздания Джордано Бруно или даже Николая Кузанского вряд ли позволяют найти истоки системы перспективы в мире идей.

В «Принципах формирования западноевропейской живописи XV в.» Отто Пехт исходит из совершенно иного представления о западноевропейском искусстве. Перспектива, по его мнению, не относится ни к области эстетики, ни к области «символики». Проблема пространства, в отличие от Панофского, вовсе не делается у него центральной в истории современной живописи: «законная сфера эстетики — это план (*Fläche*), воображаемая проекция на оптической поверхности».

Учитывая иллюзию трехмерного изображения, обоснованность понятия плана не вызывает сомнений. А значит, и картина подчиняется «двум взаимозависимым упорядочивающим принципам». «Область, управляемая одним из этих принципов, выходит за рамки изображения, последовательность же планов, вычерченных контурами, порождает самостоятельную целостность». Этот ограниченный контуром план есть проекция всякого предмета и всякой фигуры на плоскость картины, он, конечно, обладает определенным «эффектом пространственной иллюзии», но «контур» предмета придает ему и «значение сугубо плоскостное» (*Flächenwert*). Спроецированные планы зачастую представлены предметами, в изобразительном пространстве далеко друг от друга отстоящими, но, как отмечает Пехт на примере нидерландской живописи, сама «организация» (*Gestaltung*) планов и создает картину: «Не следует думать, что в нидерландской живописи изобразительная фантазия произвольно расставляет фигуры и предметы в реальном простран-

считать достигнутым». И для Панофского такое единство — необходимое условие для того, чтобы изображение пространства сделало первый шаг на пути к объективности. Пехт же считает, что оно как бы плоть от плоти компактного и лаконичного «изобразительного шаблона». В чем Панофский видит выражение «средневекового этапа», по необходимости предшествовавшего новому взгляду Возрождения? «Средневековье должно было сначала породить “массивный стиль” (Massenstil), чтобы в нем сформировался гомогенный субстрат для такого типа изображения, без которого невозможно было представить себе ни бесконечность пространства, ни его безразличие к направлению».

«Массивный стиль»: вот уж действительно неожиданный и мало что объясняющий термин. Чтобы прояснить его значение, нужно обратиться к другому тексту Панофского — к его «Немецкой скульптуре XI–XIII вв.» (1924). Там мы прочтем, что Средневековье, чтобы превзойти античное искусство, выработало некий «стиль массы» (Stil der Masse): эта масса есть «конфигурация материи» (materielles Gebilde), свойственная в особенности романскому искусству, завершением которого, по мнению автора, и является готика: «Конфигурации, воплощенные в устойчивых, неподвижных массах, свободных от каких-либо отношений с окружающим пространством, вначале должны были, в своей элементарной трехмерности, выработать синтаксис и фонетику нового пластического языка, до того как возникли его поэтика и риторика».

Непонятно, как тем же термином можно описывать изображение пространства в северной живописи XV в. Панофский пишет, что эта «масса» есть «порождающая субстанция специфически нордической формы, с изначально присущим ей одной безразличием к направлению. ...Север ...ощущал фигуративное пространство как массу, т.е. как единообразную материю, внутри которой освещенное пространство почти так же плотно и материально, как размещенные посреди нее тела».

Романская скульптура характеризуется у него таким пониманием массы и такой пластичностью, которые полностью противоположны античному искусству. Она развивает собственные характеристики, свойственные, по Панофскому, германской расе и объяснимые принципами «дезорганизации» и «плоскостности»¹⁰.

¹⁰ Алоис Ригль применял термин «сочетание масс» (Massenkomposition) для обозначения «планиметрической симметрии с несколькими осями», например, снежинки, а также для описания «сочетания нескольких

Одним словом, «масса» есть конфигурация форм, отличающаяся исключительным единообразием и отсутствием направленности. Если это понятие и приложимо в одинаковой мере к романскому рельефу и к «вращающимся» пространствам на картине XV столетия, то только потому, что на самом деле оно вовсе не покрывает схожие способы отображения пространства, не говоря уже о целом стиле. Оно силится дать определение некоему способу изображения пространства, который и Панофскому, и Риглю кажется специфической принадлежностью некоего стиля.

Как ни странно, именно анализируя скульптуру, Панофский нашел трактовку пространства, близкую к тезису Пехта. Скульптура Средневековья — «поверхность, стереометрически уплотненная с помощью графических контуров. Она ...создает неразрывное единство между фигурами и их пространственным окружением, т.е. фоном. ...Скульптура здесь, например, в рельефе, не тело перед стеной или в нише, напротив, фигура и фон суть две формы, через которые выражается одна и та же сущность». В другом месте Панофский говорит о романской пластике: «...прорезанное вглубь естественное пространство сжимается в ней до тонкого слоя, способного вместить в себя лишь отдельные предметы, уменьшенные до одинаковых размеров; эти предметы и окружающее их пространство сливаются в однородное не вещественное полотно, предметы в нем, разъединенные и сокращенные, явлены своего рода “образцами” (Muster), а пространство, так же сокращенное, выглядит за этими формами как фон, обладающий на всем своем протяжении одинаковым значением». В отличие от Панофского, Пехт видит тот же процесс в живописи XV в., у Флемальского Мастера и Ван Эйка, уже работавших с иллюзионистическим трехмерным пространством.

Нужно остановиться еще на двух пунктах этого подхода. Во-первых, поговорим о предполагаемом изображении пространства, ведь картина вроде бы открывает вид на пространство, далеко выходящее за ее границы. Вместе с Панофским можно задаться вопросом, «не дает ли конечность образа почувствовать бесконечность и непрерывность пространства», или же на структурном уровне она в первую очередь отражает единство

разрозненных элементов в рамках высшего единства». Готфрид Земпер говорил о «воздействии массы» (Massenwirkung) и «сопротивлении массы» (Massenwiderstand). Использование подобной терминологии Риглем опиралось Шмарзовом в «Основных понятиях наук об искусстве».

и автономию Bildmuster в понимании Пехта. Продолжение фигуративного пространства за рамой, по всем четырем сторонам, не противоречит самодостаточности конституирующего его плана проекции предметов и фигур, плана, построенного согласно собственным формату и пропорциям. Именно этим объясняется приверженность нидерландцев к интерьерам: они представляются продолжением пространства по сю сторону переднего плана картины, пространства, где находимся мы сами.

Теперь о втором пункте: речь идет об одном довольно неясном месте в тексте Панофского о перспективе, где он говорит о «скошенном» пространстве. Он жалеет, что исследователи «не выделили в должной мере скошенное построение архитектуры в пространстве (как у Джотто и Дуччо. — *P. P.*) и вращение самого пространства». Именно у Джотто и Дуччо «мы впервые видим вновь заключенные в себя интерьеры, которые нельзя интерпретировать иначе как живописные проекции «пространственных футляров» (Raumkästen), воплощенных в натуральную величину северной готикой.

«Вращение пространства» Панофский датирует приблизительно 1500 г., находя его, например, в «Суде Камбиса» Герарда Давида (илл. 4). «Вращением пространства» он называет исключительно вращение пола, в данном случае, пересечение рамой кафеля по кривой линии: тем самым усилен эффект фрагментарности изображения. Тот же прием можно видеть уже в миниатюрах, созданных около 1400 г. и опубликованных Панофским в его «Ранней нидерландской живописи», но не заслуживших, несмотря на уникальность трактовки в них пространства, никаких комментариев, а также в произведениях круга братьев Лимбурггов.

Далее текст Панофского становится непонятным: он называет центральное панно «алтаря Бладелина» со сценой Рождества «архитектурой, изображенной во вращающемся пространстве», видимо, потому, что не хочет говорить о «скошенном пространстве». Да, но чем «короба», размещенные в пространстве Джотто, отличаются от этой «коробки» Рогира ван дер Вейдена? На самом деле Панофскому важно сохранить неприкосновенной итальянскую теоретическую модель, якобы не поколебленную контактом с Севером, поэтому он считает, что Север волновали другие, пусть и близкие по природе задачи, связанные с динамическим пространством.



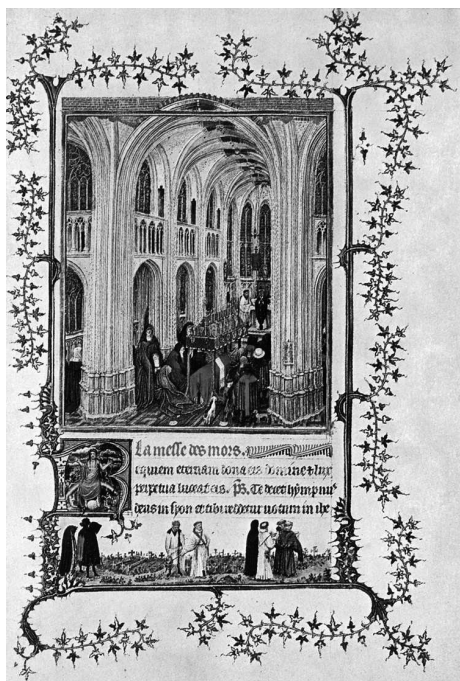
Илл. 4. Герард Давид. Суд Камбиса. Брюгге, Городской музей. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Gerard_David_-_The_Judgment_of_Cambyses%2C_panel_1_-_The_capture_of_the_corrupt_judge_Sisamnes.jpg>

Панофский не заметил, что изображение церковного интерьера стало для северного искусства эмпирической моделью для «перспективного» пространства. Последовательность травей, завершающаяся хором, по форме аналогична пирамиде перпендикуляров, «сходящихся» в единой точке, основе симметрии в *costruzione legittima*¹¹. Интерьер храма дает художнику и возможность ограничить сцену с пяти сторон, и глубину, необхо-

¹¹ Буквально «правильная конструкция», метод построения проекции на картине, изложенный Леоном Баттистой Альберти в «Десяти книгах об архитектуре». — *Примеч. пер.*

димую, чтобы пространственная композиция казалась достаточно правдоподобной. Но у этого пространства — и тут-то и дает сбой концепция «массы» — определенно есть направленность. Поэтому отметим заранее важный момент, к которому нам еще предстоит вернуться: термин «однородность» применим к плану выражения, а не к живописному пространству. Это последнее совершенно различно в миниатюре «Месса по усопшим» и в берлинской картине Яна Ван Эйка.

В миниатюре (илл. 5) сечение пространственной псевдопирамиды, выстроенной в интерьере храма, вписано в сводную арку (т.е. под прямым углом по отношению к оси нефа), иными словами, передний план (где изобразительное пространство совпадает с «изобразительным шаблоном») создан с помощью настоящего поперечного разреза трехнефного здания. В берлинской



Илл. 5. Месса по усопшим. Туринско-Миланский часослов. Турин, Городской музей. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/14th-century_painters_-_Page_from_the_Tr%C3%A8s_Belles_Heures_de_Notre_Dame_de_Jean_de_Berry_-_WGA16015.jpg>

«Мадонне в церкви» срез, проведенный по нефу планом изображения, не отождествляется ни с одним структурным элементом постройки. Художник провел его произвольно посреди травеи, показав нам лишь фрагмент нервюрного свода. Но эту потерю в архитектурной связности и в глубине он компенсировал форматом плана выражения, придав изображению архитектурность полуциркульным арочным завершением. Тем самым ослабился и эффект фрагментарности вида: прямоугольный формат, несомненно, сильнее указывал бы на случайность ракурса.

В отличие от миниатюры у картины есть область пространственной неопределенности — между вертикальными подъемами и верхней границей доски, с одной стороны, и началом обозримого для нас пространства — с другой. Мы чувствуем, что часть существующего на самом деле пространства между двумя этими элементами не изобразима, но то же самое нельзя сказать о нижней границе, где сразу за рамкой начинается, зрительно и пространственно, плитка пола. И этот факт не объяснить высокой точкой зрения, с которой выполнено изображение.

Рисунок плитки, пучком линий наложенный перпендикулярно плану изображения, применялся уже в миниатюре. Но размер здесь принципиально иной: Ван Эйку удалось хитроумно скрыть пространственное искажение так, чтобы изображенное пространство взяло на себя роль однородного «изобразительного шаблона».

Мы так подробно остановились на этих двух произведениях прежде всего потому, что они важны для Панофского, но и потому, что неполное их прочтение позволило ему не выказывать должной филологической требовательности по отношению к придуманным им самим понятиям «массы», «направленности» и «однородности». Поэтому исследование Пехта намного убедительнее, его «изобразительный шаблон» позволяет не запутаться между пространством изображения и его планом (проекцией). Превалирующее значение этого шаблона у Пехта было раскритиковано Мейером Шапиро, но его желание «нейтрализовать собственное экспрессивное значение и даже содержание» картины, столь прискорбное, с точки зрения Шапиро, вполне объяснимо продуманным желанием подчеркнуть новизну предлагаемой концепции. Это не значит, что Пехт ввел качественную иерархию во всякое живописное изображение, просто «живописный шаблон» для него обязательный элемент, с которого следует начинать анализ картины.

Упреки, сделанные Мейером Шапиро в рецензии 1936 г., сняты последующими работами Пехта и, добавим не без сарказма, той пользой, которую сам критик смог извлечь из «новой венской школы» при написании статьи об «аниконических знаках».

Телеологическое видение изобразительного пространства, предложенное Панофским, подверглось также критике со стороны Курта Бадта. Он констатирует, что принятая в истории искусства концепция изобразительного пространства относится к довольно короткому периоду — XV–XVII вв., — и никак не может отражать общую ситуацию. Сама собой разумеющаяся для историка искусства, она покоится на трех основаниях: изотропности, непрерывности и бесконечности. Исходя из них решено было оценивать искусства всех времен и народов. На первый взгляд, разработка линейной перспективы «частично сняла проблему изотропного и непрерывного пространства». Пространство в ней — «остов, внутреннее пространство». Но такое пространство нельзя назвать изотропным, потому что Ренессанс ввел «опозицию между фигурами и пустым пространством, подвергнувшую опасности единство изображения». Именно к изотропности и непрерывности пространства будет тяготеть живопись вплоть примерно до 1910 г., неудачу же ее Бадт объясняет неправильным отождествлением мыслимого и воспринимаемого пространства.

Единой формой наделяется мыслимое, а не воспринимаемое пространство. Живопись XV в. разработала методы создания иллюзии непрерывного пространства, обладающего одинаковыми физическими характеристиками на всем своем протяжении, на Юге для этого изображали напольную плитку, на Севере пользовались цветами — коричневым, зеленым, синим, — чтобы разделить первый, второй и задний планы. И геометрия, и работа с цветом ввели в пространство движение: зрителя как бы приглашают войти вглубь картины. Этот неожиданный результат будет развит в эпоху маньеризма.

Научное издание

Серия «Исследования культуры»

РОЛАН РЕХТ

ВЕРИТЬ И ВИДЕТЬ

ИСКУССТВО СОБОРОВ XII–XV ВЕКОВ

Второе издание

Главный редактор

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией

ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Художник

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Редактор

МАРИНА КОВАЛЕВА

Верстка

ОЛЬГА ИВАНОВА

Корректор

ЕЛЕНА АНДРЕЕВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»

101000, Москва, ул. Мясницкая, 20,

тел.: 8 (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 24.11.2017. Формат 60×90/16

Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 22,0. Уч.-изд. л. 18,5

Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Изд. № 2155. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1

www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,

тел.: 8 (499) 270-73-59